



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**BRUNO SOARES FERREIRA**

**A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA:  
UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA**

Rio de Janeiro  
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**BRUNO SOARES FERREIRA**

## **A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA: UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ pela Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientadora: Prof. Dra. Ivana Bentes Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil

Rio de Janeiro  
2016

F383

Ferreira, Bruno Soares.

A reinvenção dos arquivos da capoeira: uma arqueologia audiovisual e biopolítica / Bruno Soares Ferreira. 2016.  
299f. : il.

Orientadora: Ivana Bentes Oliveira.

Coorientador: Marcus Ramusyo de Almeida Brasil.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2016.

1. Comunicação – Teses. 2. Capoeira. 3. Capoeira – Aspectos sociais. 4. Arquivos audiovisuais - Capoeira. I. Bentes, Ivana. II. Brasil. Marcus Ramúsyo de Almeida. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 796.81

BRUNO SOARES FERREIRA

# A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA: UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA

BANCA EXAMINADORA

---

PROF. DRA. IVANA BENTES OLIVEIRA  
Doutora em Comunicação  
(Escola de Comunicação - UFRJ)

---

PROF. DRA. VICTA DE CARVALHO PEREIRA DA SILVA  
Doutora em Comunicação  
(Escola de Comunicação - UFRJ)

---

PROF. DR. LEANDRO PIMENTEL ABREU  
Doutor em Comunicação  
(Faculdade de Comunicação Social - UERJ)

---

PROF. DR. MARCUS RAMUSYO DE ALMEIDA BRASIL  
Doutor em Ciências Sociais  
(Artes Visuais - IFMA)

---

DR. NESTOR SEZEFREDO DOS PASSOS NETO  
Mestre Nestor Capoeira  
Doutor em Comunicação  
(Escola Nestor Capoeira)



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO  
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

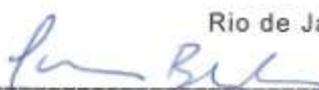
**ATA DA 418ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO  
DEFENDIDA POR BRUNO SOARES FERREIRA NA ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

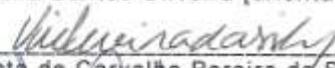
Aos seis e dias do mês de dezembro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na Sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Bruno Soares Ferreira**, intitulada: **"A Reinvenção dos Arquivos da Capoeira: uma arqueologia audiovisual e biopolítica"** perante a banca examinadora composta por: **Ivana Bentes Oliveira** [orientador(a) e presidente], **Victa de Carvalho Pereira da Silva**, **Leandro Pimentel Abreu**, **Marcus Ramusyo de Almeida Brasil** e **Nestor Sezefredo dos Passos Neto**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

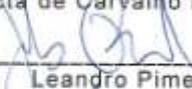
aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

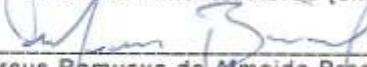
E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

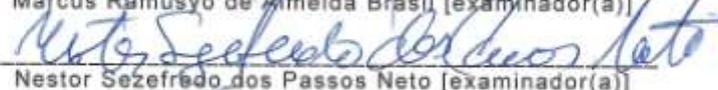
Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 2016

  
Ivana Bentes Oliveira [orientador(a) e presidente]

  
Victa de Carvalho Pereira da Silva [examinador(a)]

  
Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]

  
Marcus Ramusyo de Almeida Brasil [examinador(a)]

  
Nestor Sezefredo dos Passos Neto [examinador(a)]

  
Bruno Soares Ferreira [candidato(a)]

\* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

## DEDICATÓRIA

*A Jane Maciel, amada companheira de todas as horas nessa viagem cósmica.*

*Minha profunda, sincera e mais pura gratidão!*

*Namastê*

## **AGRADECIMENTOS**

A FAPEMA, pelas bolsas de mestrado e doutorado, que foram imprescindíveis em toda a pós-graduação e a CAPES, pela bolsa de pesquisa do doutorado sanduíche;

Ao NUPPI, pelos projetos e a construção de uma rede de atuação que engloba pesquisa acadêmica e arte;

A professora Ivana Bentes, orientadora e guia na trajetória da pós-graduação, pela confiança nessa pesquisa e seu autor, pelas dicas certeiras, pelas imensas tempestades de ideias geradas em nossos encontros, pela incansável atuação cultural, estética e política e por proporcionar as grandes viagens acadêmicas empreendidas através da ECO-UFRJ. Pura gratidão!

Ao meu querido filho Ian, pela parte do tempo em que estivemos conectados apenas por pensamentos e telefonemas, e pela alegria dos encontros nas idas e vindas;

Ao estimado amigo Humberto Leite e toda a Fraternidade Colibri, pelo exercício da espiritualidade franciscana e clariana e os ensinamentos de Força e Luz da ayahuasca;

Ao Gui Frederico, super brother, pelo desapego natural, pela malandragem, pelas músicas, viagens e convivências. Tudo faz sentido! O segredo de São Cosmo quem sabe é São Damião;

Ao Mestre Patinho e Nestor Capoeira gratidão plena por mostrarem a beleza das suas experiências de vida, pela simplicidade e por mostrarem que o caminho do aprendizado é infinito;

Ao Mestre Dirceu e todo GICALV (Madrid), professor Marcelo Coqueiro e capoeiras da Coart (RJ), professora Carolina Fachinetti e o grupo TMA (BsAs) e o Grupo Capoeira Angola Mestre Caboré, do Contramestre Neguinho (BsAs), pela capoeiragem, vadiações, mandingas, pelas conversas e encontros proporcionados nas voltas do mundo em São Luís, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Madrid;

A Menara Lube Guizardi, pelas dicas certeiras e conexões para o doutorado sanduíche;

Ao professor Juan Robles, pela receptividade, paciência e orientações para a pesquisa com audiovisual durante o doutorado-sanduíche. Também ao Víctor del Arco, por dar uma força nas atividades do seminário e dicas culturais;

Ao querido Leandro Pimentel pela generosidade na amizade, pelas dicas e vivências compartilhadas e pelo exemplo de dedicação e afinco com os aprendizados;

A Ramusyo Brasil, meu coorientador, baixista-ninfa-amigo das viagens musicais e incentivador incansável de todos os projetos mirabolantes que podem ser concretizados;

A Santiago Ezeberry, amigo das voltas do mundo, pela hospitalidade pehuajense, pelos mates e toda la buena onda e a Sebastián Quiroz pelos intercâmbios culturais;

A Pablo Segovia e Daniela Bejarano, minha família em “Madriz”, que com camaradagem e partilhas de toda ordem tanto me ensinaram em inúmeras e agradáveis conversas em nossa conexão Espanha-Colômbia-Brasil. Imensa gratidão!

Ao Padrinho Zé Ricardo, Jorge, Carol, Jeff e o Céu do Dedo de Deus;

A Daniel Fonsêca, Luciana Silva, Marce Lopez, Marirosa Tenore, Христина Неделчева, Tiel, Ana Lúcia e Thiago Rodrigues, pelos encontros culturais e intercâmbios mandingueiros que rolaram em Madrid;

A Gilberto Carvalho, Cristina Oliveira e Luiza Fernandes, que organizaram a oficina de capoeira em Santiago de Compostela com simplicidade e espírito colaborativo;

A Victa de Carvalho, Antonio Fatorelli, Teresa Bastos, Fernanda Bruno, Anita Leandro e Muniz Sodré, pelos ensinamentos compartilhados, eventos realizados e convívios acadêmicos;

Ao Thiago Couto, Jorgina Costa e Rodrigo Lessa, pela eficiência constante e simpatia junto à secretaria da ECO-Pós.

A Alberto Greciano & família, pelas trocas de experiências e intercâmbios culturais nas conexões São Luís, Madrid e Barcelona.

A Carolina Libério, que também participou da “invasão maranhense da ECO em 2013”, pelo apoio, dicas e amizade.

Axs amigxs queridxs da ilha e do Rio, pelos encontros, conversas, partilhas, incentivo e carinho: Matheus Santos, Diego Pale, Vini Ribeiro, Bea Morgado, Marlon Andreato, Cíntia Guedes, Jeff Doe, Filipe Spíndola, Sara Panamby, Cláudia Simões, Luciana Guimarães, Fernanda Gomes, Elane Abreu, André Antônio, João Pacca, Lucas Murari, Luciana Almeida, Ícaro Vidal, João Castilho, Paloma Sá, Chico Nô, Rosa, Tainá, Sereno, Áurea Maranhão, Lauande Aires, Layo Bulhão, Edu Cordeiro, Luana Furtado, Bruno & Gustavo Pimenta, Adson Carvalho, Celso Serrão, Ramon Bezerra, Ana Stela, Marianna Teixeira, Heyk Pimenta, Maria Tereza, Bruno Rogens, Johelton Gomes, Alexandra Tavares, Eduardo Gomes, Carolla Ramos, João Simas, Rayane, Clara e Helênio Martins.

Ao doutor Pedro Jonathas, o médico xamânico de Paquetá que abriu as portas da yoga;

A Izaurina Nunes, pela possibilidade de participar da comissão para a salvaguarda da capoeira junto à Superintendência do IPHAN no Maranhão e a Selma Cavaignac e todo curso de Comunicação Social do CEUMA;

A vó Walderez, Dona Jô, Luck, Bia, Gil, Davi, Vida, José, Breno, Camila, Valentina, Dona Didi, Jeová, Natália, Karen, Francisco, Val, Keyla, Ágata, João, Gilson, Alana, Gael, Gerson e Luciana;

Ao “seu Wilson” (*in memoriam*) pela generosidade com que nos convidou para ser seus hóspedes em Paquetá, a “casa do tricolor” e a “casa dos gatos”, proporcionando uma vivência de dois anos inesquecíveis naquele paraíso encantado;

A Fabian Castellano (*in memoriam*), amigo “das antigas”, o argentino mais maranhense que já conheci, especialmente pelas “viagens de motocicleta” e por me apresentar a outra face de “la Capital Federal” nos meus dias portenhos. Agora viaja pelo universo sem moto;

A Cristal, Mimi, Pitanga, Chiara, Lua e os saudosos Nick, Bibi, Mel e Lucas, pelo rizoma animal.

Ao Universo Divino, a Mãe Terra, os pássaros e as plantas de poder;

A todos que me esqueci de mencionar, pela urgência destes tempos, o meu agradecimento mais especial.

*Não queira parar o tempo  
Vai navegando com ele*

(Padrinho Zé Ricardo – A Vossa glória completa ninguém viu)

*E todo caminho é sem volta...*

*A sorte é madrinha  
Dos corações aventureiros!*

(Mestre Nestor Capoeira – A canção do marinheiro de 1ª viagem)

## **RESUMO**

FERREIRA, Bruno Soares. **A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA: UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA**. Orientadora: Ivana Bentes Oliveira. Coorientador: Marcus Ramusyo de Almeida Brasil. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este texto apresenta uma arqueologia do poder e saber que se estabelece entre os praticantes de capoeira, as tecnologias audiovisuais e as instituições do estado brasileiro. Fazemos uma busca em meio aos arquivos que podem ser encontrados através da internet, utilizando o Google Imagens e as redes sociais Facebook e YouTube. Na primeira parte deste trabalho localizamos as produções audiovisuais pioneiras e, em seguida, destacamos a emergência de enunciados da capoeira existentes neste material que foi produzido pelos próprios mestres. Em seguida, discutiremos sobre algumas das características fundamentais do material que está sendo produzido pelos mestres na atualidade. A partir disso, refletimos como os arquivos e a memória constituem-se em elementos fundamentais para os jogos estratégicos de saber e poder, apresentando exemplos da relação entre memória e história a partir de algumas logomarcas de grupo, de games e do filme Besouro (2009). Na segunda parte, analisamos as relações estratégicas desses sujeitos com o estado brasileiro desde o surgimento dos primeiros enunciados da própria prática até a atualidade e apresentamos um relato das experiências junto ao IPHAN de São Luís, Maranhão. Também procuramos entender como as estratégias e ações desses atores - praticantes e o estado brasileiro - conseguiram transformar a capoeira de crime a esporte, e posteriormente Patrimônio Imaterial da Humanidade.

**Palavras-chave:** Arqueologia; Arquivo; Audiovisual; Biopolítica; Capoeira.

## **RESUMEN**

FERREIRA, Bruno Soares. **LA REINVENCIÓN DE LOS ARCHIVOS DE LA CAPOEIRA: UNA ARQUEOLOGÍA AUDIOVISUAL Y BIOPOLÍTICA**. Tutora de tesis: Ivana Bentes Oliveira. Cotutor: Marcus Ramusyo de Almeida Brasil. Río de Janeiro, 2016. Tesis (Doctorado en Comunicación y Cultura), Facultad de Comunicación, Universidad Federal de Río de Janeiro.

Este texto presenta una arqueología del poder y saber que se establece entre los practicantes de capoeira, las tecnologías audiovisuales y las instituciones del estado brasileño. Hacemos nuestra búsqueda en material encontrado a través de la internet, utilizando el Google Images y las redes sociales Facebook y YouTube. En la primera parte de ese trabajo, localizamos las producciones audiovisuales pioneras y luego destacamos los enunciados de la capoeira que emergen en este material realizado por los propios maestros. A partir de eso, analizamos algunas de las características fundamentales del material hecho por los maestros de la actualidad. A continuación, reflexionamos como los archivos y la memoria se constituyen en elementos fundamentales para los juegos estratégicos del saber y poder, presentando ejemplos de la relación entre memoria y historia a partir de algunos logotipos de los grupos, de los videojuegos y de la película Besouro (2009). En la segunda parte, analizamos las relaciones estratégicas de los practicantes con el estado brasileño desde el surgimiento de los primeros enunciados de la práctica hasta la actualidad y presentamos un relato de nuestras experiencias en el IPHAN de São Luís, Maranhão. Procuramos entender cómo las estrategias y acciones de esos actores - practicantes de capoeira y el estado brasileño - pudieron cambiar radicalmente la práctica de crimen a deporte y Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

**Palabras-clave:** Arqueología; Archivo; Audiovisual; Biopolítica; Capoeira.

## **ABSTRACT**

FERREIRA, Bruno Soares. **THE REINVENTION OF CAPOEIRA ARCHIVES: AN AUDIOVISUAL AND BIOPOLITIC ARCHEOLOGY**. Advisor: Ivana Bentes Oliveira. Co-advisor: Marcus Ramusyo de Almeida Brasil. Rio de Janeiro, 2016. Thesis (Doctorate in Communication and Culture), School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro.

This text presents an archeology of power and knowledge that is established between capoeira practitioners, audiovisual technologies and institutions of the Brazilian state. We have researched the internet database, making use of Google Images and social networks such as Facebook and YouTube. In the first part of this work we locate pioneer audiovisual productions and then highlight the emergence of capoeira statements in this material that was produced by the masters themselves. Next, we discuss some of the fundamental characteristics of the material being produced by the masters today. From this, we reflect how the archives and the memory constitute fundamental elements for the strategic games of knowledge and power, presenting examples of the relation between memory and history from some group logos, games and from the film *Besouro* (2009). In the second part, we analyze the strategic relations of these subjects with the Brazilian state, since the appearance of the first statements of the practice until nowadays. We also present an account of the experiences with the IPHAN of São Luís, Maranhão. We sought to understand how the strategies and actions of these actors - practitioners and the Brazilian state - succeeded in transforming capoeira from a crime practice into a sport, and later into an Intangible Heritage of Humanity.

**Keywords:** Archaeology; File; Audiovisual; Biopolitics; Capoeira.

## **LISTA DE IMAGENS**

- 01 – Cenas iniciais do filme de Alceu Maynard
- 02 – Título do filme com destaque para o enigmático nome de Salomão
- 03 – O escudo na camisa e os instrumentos utilizados
- 04 – Uso do berimbau no século XIX em duas gravuras de Debret
- 05 – Sequência de movimentos com a câmera apresentando a cabeçada
- 06 – Abertura do filme *Vadiação*
- 07 – Destaque para a iluminação do filme
- 08 – Fantasmagorias do malandro e do escravo
- 09 – Jogador com “lenço de seda” no pescoço
- 10 – Mestre Canjiquinha em *O pagador de Promessas*
- 11 – Mestre Canjiquinha tocando samba em *Barravento*
- 12 – Página do libreto que acompanha o disco
- 13 – Manuscrito de Pastinha com imagem de jogo e letra de cântico
- 14 – Página do manuscrito no qual Pastinha fala do primeiro encontro com Bimba e a regional
- 15 – Imagens dos manuscritos de Mestre Pastinha no Google Imagens
- 16 – Mestre Patinho jogando com o Sensei de Karatê Eraldo Cardoso (aprox. 1985)
- 17 – Capa do CD de Mestre Patinho, lançado em 2008
- 18 – Capa e contracapa do DVD de Mestre Patinho, lançado em 2013
- 19 – Contracapa do álbum *Galo já cantou*
- 20 – Início da Balada na HQ. *Qualquer semelhança não é mera coincidência*
- 21 – Convergência de linguagens: quadrinhos e uma música que está no CD
- 22 – Capa do livro e da versão HQ
- 23 – Capa e contracapa do disco *A balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*

- 24 – Logomarcas com referências às correntes da escravidão
- 25 – Logomarcas com referência ao negro escravizado
- 26 – Logomarcas com referência à senzala, a escravidão e a casa grande
- 27 – Escudo da academia de Mestre Bimba desenhado por seu aluno Decânio
- 28 – João Grande e João Pequeno jogando em 1968
- 29 - *Capoeira Fighter* (2002)
- 30 – *Capoeira Fighter 2: Brazilian Batizado* (2003)
- 31 – *Capoeira Fighter 3: ultimate world fight tournament* (2008)
- 32 – *Cenas de Capoeira Legends: path to freedom* (2009)
- 33 – Cartazes do filme *Besouro* (2009)
- 34 – Augustus Earle, *Negroes fighting. Brasils* (aprox. 1821)
- 35 – Rugendas, *San-Salvador* (1834)
- 36 – Rugendas, *Jogar capoeira - Danse de la guerre* (1835)
- 37 – Divulgação de capoeira em Buenos Aires
- 38 – Logomarca do Programa Capoeira Viva
- 39 – Cartaz contra a PL31/2009 divulgado através das redes sociais
- 40 – Cartaz da edição regional do III CNUC
- 41 – Apresentação do abaixo-assinado realizado através do site [www.change.org](http://www.change.org)
- 42 – Manifestações contra o III CNUC: São Luís – Ma e Salvador – BA (maio de 2015)
- 43 – Cartaz convocando os capoeiras de Maceió contra o impeachment
- 44 – Mestre Cobra Mansa na manifestação dos capoeiras em Salvador
- 45 – Cartaz divulgando roda de capoeira contra o fim do MinC em Salvador, BA
- 46 – Compartilhamentos sobre a capoeira no Facebook
- 47 – Capoeira regional no Google Imagens
- 48 – Capoeira angola no Google Imagens

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBC	Confederação Brasileira de Capoeira
CD	<i>Compact Disc</i>
CECA	Centro Esportivo de Capoeira Angola
CND	Conselho Nacional de Desportos
CNE	Conselho Nacional de Esporte
CNUC	Congresso Nacional Unitário da Capoeira
Coart	Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação
Confef	Conselho Federal de Educação Física
Cref	Conselho Regional de Educação Física
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
ECO	Escola de Comunicação da UFRJ
ECO-Pós	Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ
EDS	<i>European Dance School</i>
FAPEMA	Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão
Fecaema	Federação de Capoeira do Estado do Maranhão
FMC	Federação Maranhense de Capoeira
GCALV	Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar
HD	<i>Hard Disc</i>
HQ	História em Quadrinhos
INA	Instituto Nacional de Audiovisual da França
IPHAN	Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
LP	<i>Long Play</i>
MAR	Museu de Arte do Rio
MHAM	Museu Histórico e Artístico do Maranhão
MinC	Ministério da Cultura
NUPPI	Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem
ODC	Ofereço, dedico e consagro
ONU	Organização das Nações Unidas
PL	Projeto de Lei
PPGCOM	Programa de pós-graduação em Comunicação

PCdoB/BA	Partido Comunista do Brasil (Bahia)
PRB-BA	Partido Republicano Brasileiro (Bahia)
PSDB-MA	Partido da Social Democracia Brasileira (Maranhão)
PT-SP	Partido dos Trabalhadores (São Paulo)
PTB-BA	Partido Trabalhista Brasileiro (Bahia)
PTB-DF	Partido Trabalhista Brasileiro (Distrito Federal)
PTB/SP	Partido Trabalhista Brasileiro (São Paulo)
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
P&B	Preto e branco
SCDC/MinC	Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do MinC
TMA	Terreiro Mandinga de Angola
UAM	<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>
UBA	<i>Universidad de Buenos Aires</i>
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VHS	<i>Video Home System</i>

# **A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA: UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA**

Bruno Soares Ferreira

## **SUMÁRIO**

Página

<b>Introdução.....</b>	<b>19</b>
------------------------	-----------

## **PRIMEIRA PARTE**

<b>1. Arqueologia das produções dos mestres de capoeira.....</b>	<b>30</b>
1.1 Alguns rastros dos arquivos audiovisuais (antecedentes).....	33
1.1.2 A capoeira em documentários.....	36
1.1.3 A capoeira em filmes de ficção.....	47
1.2 Mestre Bimba: curso audiovisual de capoeira regional.....	50
1.3.1 Mestre Pastinha: manuscritos, memória digital e a escrita de si.....	56
1.3.2 A capoeira, a memória do corpo e o arquivo.....	59
<b>2. Produções audiovisuais dos mestres contemporâneos.....</b>	<b>73</b>
2.1 A capoeira rizomática e artística de Mestre Patinho.....	73
2.1.2 <i>A Consciência pelo movimento: o novo no velho sem molestar raízes</i> .....	81
2.2 Nestor Capoeira: a biografia ficcional multimídia.....	86
2.2.1 Fundamentos da malícia.....	88
2.2.2 Galo já cantou.....	94
2.2.3 Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada.....	97
<b>3. Memória, ficção e história.....</b>	<b>103</b>
3.1 Acerca da memória e de alguns símbolos da capoeira.....	105
3.2 Musicalidade e uniformes.....	108
3.3 Produções digitais: games.....	111
3.4 Besouro – o filme.....	116

# **A REINVENÇÃO DOS ARQUIVOS DA CAPOEIRA: UMA ARQUEOLOGIA AUDIOVISUAL E BIOPOLÍTICA**

Bruno Soares Ferreira

## **SUMÁRIO**

Página

### **SEGUNDA PARTE**

<b>4. Relações estratégicas entre o estado e os capoeiras.....</b>	<b>120</b>
4.1 Arqueologia: alguns pontos de partida da análise.....	126
4.2 A capoeira na iconografia.....	133
4.3 A capoeira em meio aos conflitos políticos coloniais.....	139
4.4 A Guerra do Paraguai.....	140
4.5 A capoeira na literatura.....	142
4.6 Mudança na forma do poder.....	146
4.7 Ostracismo e retomada no século XX.....	147
4.8 Década de 1930: um divisor de águas na capoeira.....	153
4.9 Capoeira angola: o contraponto da capoeira regional.....	159
4.10 Políticas de estado para as academias e grupos de capoeira.....	167
<b>5. Alianças e embates na capoeira entre 2003 e 2016.....</b>	<b>178</b>
5.1 O MinC nas mãos de Gilberto Gil durante o governo Lula.....	178
5.2 Disputas dentro do governo pelo controle da capoeira.....	182
5.3 A retomada do discurso conservador: novos embates da capoeira.....	186
<b>6. Considerações.....</b>	<b>199</b>
<b>7. Anexos.....</b>	<b>214</b>
<b>8. Referências bibliográficas e audiovisuais.....</b>	<b>292</b>

## Introdução

Para melhor contextualizar o processo de elaboração do presente trabalho vou descrever brevemente minha relação com a capoeira e com a comunicação.<sup>1</sup> Conheci a capoeira em 1995, num clube esportivo perto de casa. Na época, meu interesse foi ocupar meu tempo livre e aprender a tocar berimbau para fazer alguma coisa com ele numa banda de rock que participava naquela época, ao estilo do que havia sido feito pela banda Sepultura com o disco *Chaos A.D.*, lançado em 1993, e por Chico Science & Nação Zumbi com seu disco de estreia, *Da lama ao caos*, lançado em 1994, em termos de fusão de rock e música popular brasileira. A academia era de capoeira regional, do Mestre Edi Baiano. Treinei pouco menos de um ano e cheguei a participar de uma troca de cordas, obtendo a corda verde após a tradicional rasteira que se recebia num batismo.

Voltei a entrar numa academia de capoeira no final de 2002. Na época, estava cursando as graduações de Rádio & TV e de Jornalismo na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Meu contato com a cultura popular nesse contexto se fortaleceu com estágios na Rádio Universidade FM e no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e ainda com a participação no grupo Cabelo de Alma, através da qual realizávamos diversos estudos, experimentos e rituais sonoros sobre ritmos maranhenses e nordestinos. Queria também treinar uma “arte marcial” e a capoeira parecia a opção mais próxima das atividades que estava realizando, por aliar elementos corporais e musicais. Por um período concomitante, ainda treinei tai-chi-chuan através de um projeto na UFMA, o que também trouxe algumas conexões interessantes.

Iniciei os treinos na academia de capoeira angola *Tombo da ladeira*, do Mestre Gavião, no bairro do Desterro. Logo percebi que o jogo de angola era bastante distinto da regional, apesar das muitas semelhanças. Porém, poucos meses depois, conheci Mestre Patinho pessoalmente, que estava retomando suas aulas após um período de cerca de quatro anos vivendo quase como eremita numa cabana na beira da praia do Araçagy, próximo a uma colônia de pescadores. Rapidamente me encantei pela sua visão “alternativa” sobre a capoeira, que diferia bastante do que conheci até então com a regional e com a angola, sendo mais livre e criativa e avessa a todo engessamento de

---

<sup>1</sup> No decorrer do texto, o local de fala que utiliza a 1ª pessoa do singular serve para enfatizar as experiências pessoais e subjetivas do pesquisador, enquanto que o uso da 1ª pessoa do plural indica os aspectos mais objetivos da pesquisa.

ideias. Além disso, Patinho frequentemente fazia alusões à cultura popular maranhense e religiosidade afro-brasileira em suas aulas.<sup>2</sup> Sua casa, que atualmente é o *Centro Cultural Mestre Patinho*, passou a ser minha segunda casa de tanto tempo que passava ali, pois afora os treinos, ia quase que diariamente almoçar antes de ir pra UFMA e mesmo dormir por lá quando não tinha mais ônibus pra voltar pra casa, depois de passar a madrugada na Praia Grande, tradicional bairro boêmio de São Luís – MA, repleto de bares, casarões coloniais com fachadas de azulejos portugueses e de centros culturais, que está a 20 minutos a pé de sua casa.

O encantamento com o tema e a curiosidade me levaram a procurar por algum material bibliográfico. Uma das primeiras coisas que adquiri foi o livro *Capoeira: Galo já cantou*, escrito por Nestor Capoeira,<sup>3</sup> que fez todo o sentido com o que estava treinando com Patinho. Descobri que a obra de Nestor era parte de uma trilogia e consegui encontrar mais outro livro, o *Pequeno Manual do Jogador*. Nesse tempo também li o *Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada* emprestado de um amigo e gostei bastante dessa perspectiva da capoeira menos convencional do que visualizei no clássico *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*, de Waldeloir Rego, lançado em 1968 (que estava fora de catálogo, mas havia conseguido uma versão fotocopiada) e que é uma das bibliografias fundamentais para quem se interessa sobre o tema.<sup>4</sup>

Foi então que percebi que a capoeira poderia ser desenvolvida teoricamente em praticamente qualquer área do conhecimento que existe numa universidade e esse se tornou meu desafio em relação à Comunicação Social. Também já sabia que haviam sido produzidos recentemente na UFMA alguns trabalhos nas graduações de Ciências Sociais, História e Educação Física, pois conhecia seus autores, o que me motivou ainda mais a buscar realizar uma pesquisa que agregasse outro ponto de vista para além dessas áreas, nas quais é mais comum encontrar escritos sobre a capoeira.

As longas conversas sobre capoeira e pesquisa com Mestre Patinho – denominadas por ele de “papoeira” – e sua metodologia de ensino denominada *Consciência pelo movimento*, sempre enfatizando as influências afro-indígenas,

---

<sup>2</sup> Quando comecei a treinar com Gavião (Helio Almeida), ele havia se tornado evangélico recentemente, o que fazia com que vários aspectos sincréticos presentes na capoeira que também me interessavam estudar – especialmente os musicais – fossem excluídos. Por exemplo, certas canções de capoeira que citavam orixás ou santos não podiam mais ser cantadas na roda.

<sup>3</sup> Costumo colocar a data nos livros que adquiro e este é de 27 de outubro de 2003.

<sup>4</sup> Utilizamos a segunda edição do livro, lançada em 2015.

forneceram os *insights* para minha monografia de Jornalismo na UFMA, que foi apresentada em 2007 com o título *Símbolos na capoeira: da alquimia à física quântica*. Entre a bibliografia fundamental que utilizei estavam os dois livros do Mestre Nestor e o livro *As portas da percepção*, de Aldous Huxley (2000).

Nesse mesmo ano participei da fundação do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI), através do qual começamos a realizar encontros entre sociedade, artistas e pesquisadores, fomentando a produção e os intercâmbios culturais entre o Maranhão e outros estados, o que contribuiu para a formulação de projetos diversificados, de publicação de livros a produção audiovisual e organização de eventos acadêmicos etc. Concomitantemente, comecei a cursar uma especialização em Jornalismo Cultural pela UFMA, onde mais uma vez alguns dos temas que escrevi nesse contexto percorreram o mundo da capoeira.<sup>5</sup>

No final de 2009, pelas *voltas que o mundo dá*, fui morar no Rio de Janeiro, após vislumbrar novas perspectivas de vida e negociar minha demissão junto à Assessoria de Comunicação da Secretaria Estadual da Agricultura, onde trabalhei por alguns anos. Senti naquela época que estava estagnado profissionalmente em São Luís e a falta de uma pós-graduação na cidade me levou a desejar mudar os ares.

Logo nas primeiras semanas no Rio conheci pessoalmente o Mestre Nestor e sua *Escola Nestor Capoeira*, que está localizada no Galpão de Artes Urbanas, na Gávea. Treinei com ele por uns meses, enquanto morei entre os bairros de Botafogo, Copacabana e Glória. Foi um período bem legal no qual pude ver os trânsitos da capoeira acontecendo de maneira mais intensa que em São Luís, que é uma cidade consideravelmente menor.

Uma cena que marcou esse período, especialmente sobre a mundialização da prática, foi certa vez quando fui treinar e o número de estrangeiros era maior que o de brasileiros e o Mestre Nestor ministrou a aula em inglês. Em seguida, entre os anos de 2010 e 2012, fui morar em Vila Isabel, praticamente ao lado da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Descobri que havia aulas de capoeira angola na UERJ através da Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação (Coart), ministradas pelo professor Marcelo Coqueiro, aluno de Mestre Marrom, e também treinei uns tempos lá,

---

<sup>5</sup> É o caso dos artigos *Aproximações entre o blues e a capoeira*, *A consciência pelo movimento na capoeira* e *Abdução semiótica na capoeira de São Luís – MA*.

em meio a um ano inteiro no perrengue e pouco tempo livre, trabalhando como assistente de telemarketing e fazendo bicos de fotógrafo no Morro da Urca. Em 2010 passei na seleção de mestrado da Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-Pós) e em 2011 comecei a receber uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), que me permitiu total dedicação à pesquisa e uma folga maior para treinar capoeira na UERJ.

Apresentei a dissertação *O dispositivo da capoeiragem: escritas, técnicas e estéticas da existência* em 2013, com orientação da professora Ivana Bentes, no mesmo mês em que me inscrevi para o doutorado, pois havia sido aprovado na seleção de 2012. Ficou evidente para mim que a capoeira se configurou no tema central de minha pesquisa na pós-graduação e no vetor de um monte de experiências que contribuíram para meu desenvolvimento em diversos aspectos.

Em 2014 fui passar três meses em Buenos Aires com o objetivo de fazer um curso intensivo de espanhol na *Universidad de Buenos Aires* (UBA), e conheci três grupos de capoeira que atuam por lá, o *Terreiro Mandinga de Angola* (TMA), fundado por Pedrinho de Caxias e então sendo coordenado pela professora Carolina Fachinetti,<sup>6</sup> o *Grupo Capoeira Angola Mestre Caboré*, coordenado pelo contramestre Neguinho e um grupo autônomo de capoeira e sem nome, que era coordenado por um grupo de mulheres, que haviam “expulsado” o mestre por causa do seu machismo e treinavam de maneira autônoma em um prédio ocupado denominado “Casa La Sala”.

Em 2015 recebi a bolsa de doutorado-sanduíche PPGCOM/CAPES e passei seis meses estudando na *Universidad Autónoma de Madrid* (UAM), na Espanha, sob a coordenação do professor Juan Ignacio Robles Picón. Por lá conheci o Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar (GCALV), de Mestre Dirceu (Dirceu Aquino da Silva) e treinei com ele nesse período, tanto no *Centro Social Autogestionado La Tabacalera*, quanto na *European Dance School* (EDS).

Através do Mestre Dirceu conheci uma infinidade de capoeiras de várias nacionalidades, na maioria praticantes de capoeira angola, que viviam ou que passaram por Madrid. Com ele pude vivenciar na prática a importância da capoeira para a difusão

---

<sup>6</sup> Na ocasião não conheci o Mestre Pedrinho pessoalmente, pois ele havia se mudado recentemente para a França. Eu o conheci em Madrid em 2015, quando estive na casa do Mestre Dirceu.

da língua portuguesa, pois certa vez o acompanhei a um debate sobre o tema para alunos avançados de língua portuguesa da Casa do Brasil.<sup>7</sup> Com o GCALV ainda participei de uma oficina de capoeira na cidade de Santiago de Compostela, pouco antes de voltar ao Brasil.

Em todas estas experiências, percebi que uma coisa interessante na capoeira é poder chegar numa nova cidade e conseguir participar de uma série de atividades que acontecem ao redor dos encontros que se formam nos treinos e nas rodas e constantemente se expandem para outros espaços na “roda da vida”. Este aspecto refletiu numa sensação de adaptação nas cidades, minimizando o sentimento de desterritorialização.

E de maneira geral, o aprendizado e vivências com todos esses praticantes de capoeira (composto por mestres, contramestres, professores, alunos avançados e iniciantes brasileiros e estrangeiros) fizeram-me perceber que muitas das histórias da capoeira são contadas de diferentes maneiras, com algumas variações, de acordo com o informante e as intencionalidades, ora variando inclusive num mesmo informante.

Em termos teóricos, tal constatação me pareceu ter uma ligação com o que Michel Foucault tratou no seu livro *A arqueologia do saber*, em relação à história, especialmente a multilinearidade de versões e a questão das rupturas nos enunciados, que muitas vezes numa narrativa são suprimidos em prol de uma história linear e progressiva dos fatos, ou a “história dos vencedores”,<sup>8</sup> se pensarmos que no fim das contas a versão que permanece quase sempre é da parte que detém mais força para enunciar e registrar a sua verdade e suprimir as versões discordantes e “apócrifas”.

Senti que poderia me aprofundar nessas questões, tendo por ponto de partida as produções audiovisuais sobre a capoeira. Sob este aspecto, alterei um pouco o tema inicial do projeto de tese, que era analisar sites de capoeira que disponibilizam vídeos e discorrer sobre a produção de subjetividade a partir deles.

Assim, a proposta do presente trabalho é realizar uma arqueologia do saberes da capoeira que passa por duas trajetórias distintas, porém complementares: (1) identificar a emergência das produções audiovisuais elaboradas pelos mestres e (2) analisar os

---

<sup>7</sup> A Casa do Brasil de Madrid, fundada em 1960, tem a finalidade de divulgar a cultura brasileira.

<sup>8</sup> É atribuída ao escritor e jornalista George Orwell (1903-1950) a frase: “a história é escrita pelos vencedores”.

fenômenos de ruptura que podem ser visualizados nas relações de seus praticantes com o estado brasileiro desde o período colonial, quando surgem os primeiros registros e enunciados dessa relação, até a atualidade. Trabalhar com este grande período de tempo ao invés de selecionar um recorte específico foi uma opção adotada com a finalidade de apresentar a amplitude das transformações e rupturas pelas quais a capoeira passou, e para mostrar como o presente interpela esses enunciados longínquos na atualidade, sob novas perspectivas.

Com arqueologia queremos indicar aqui a metodologia de investigação adotada, e que se estabelece especialmente a partir dos enunciados e arquivos que podemos encontrar através da internet, das relações com mestres e praticantes no contexto dos treinos e rodas em diversas cidades, de documentos (crônicas, pinturas, literatura etc) e bibliografia especializada sobre o tema. Com eles, podemos visualizar algumas das condições históricas que proporcionaram a produção desses saberes, e que se relacionam aos jogos de poder e de subjetividade estabelecidos por meio dessa prática corporal coletiva, que mescla dança, música, luta e jogo. Nossa arqueologia está construída fundamentalmente a partir do trabalho de Michel Foucault (2010b) e os conceitos de *enunciado*, *arquivo* e *regularidade discursiva*, que orbitam em torno de uma descrição arqueológica, serão apresentados no decorrer da tese.

A ideia que impulsiona essa pesquisa – nossa hipótese – é a de que a capoeira pode ser considerada um *dispositivo coletivo de enunciação* que fornece elementos discursivos que permitem a formulação de relações peculiares entre poder, saber e subjetividade, calcadas na geração de estéticas da existência (FOUCAULT, 2010a) a partir das quais seus praticantes estabelecem estratégias de resistência às biopolíticas (FOUCAULT, 1999; NEGRI, 2008) do estado, tanto para escapar do seu poder quanto para utilizá-lo a seu favor. As estéticas da existência, que são as formas de elaboração de subjetividade por meio de determinadas técnicas que são aplicadas sobre si mesmo também se refletem nas táticas que são montadas frente a um processo de subjetivação que ocorre sobre o indivíduo por meio do poder institucionalmente exercido sobre ele.

Tal relação que se forma em torno da capoeira e que reflete nos seus discursos permite ver a existência de jogos estratégicos que geram transformações nos contatos entre praticantes e estado. Eles são identificados pela unidade em torno do tema e pelas discontinuidades entre seus enunciados, que são analisados na relação entre sujeitos, conhecimentos, tecnologias e instituições.

O conjunto desses elementos ajuda a evidenciar as biopolíticas que incidem sobre a capoeira, tanto por parte dos investimentos éticos e estéticos dos sujeitos que a praticam – suas estéticas da existência – como também aquelas vindas do governo por meio de suas tecnologias de controle e ordenação no tempo e espaço da vida de seus sujeitos e de suas capacidades produtivas.

No caso da capoeira, uma de suas características fundamentais enquanto dispositivo coletivo é justamente a capacidade de enunciar resistência às biopolíticas do estado, que se reflete nas suas respostas a tais forças e/ou mesmo no mimetismo com elas, para que sua manutenção fosse preservada, ainda que por meio de novas relações de poder.

A primeira parte da tese é composta pelos três primeiros capítulos. A proposta é apresentar uma **arqueologia das produções audiovisuais** dos mestres, destacando os principais precursores (primeiro capítulo), alguns exemplos da produção contemporânea (segundo capítulo) e pontuar questões acerca da memória e história da capoeira (terceiro capítulo). Interessa-nos especialmente as regularidades no discurso, em torno das questões fundamentais que permitam entender o funcionamento do processo de produção de subjetividade através do audiovisual na capoeira. É pertinente mencionar que uma regularidade não é a repetição do mesmo, mas uma articulação que ocorre em meio à heterogeneidade de discursos e rupturas, e que revela estratégias em torno das relações formadas por meio dos enunciados, que servem para enfatizar determinadas noções importantes na capoeira como tradição, atualidade, evolução e influência.

Para elaborar nossa narrativa, buscamos os antecedentes visuais e sonoros que foram produzidos sobre o tema, os quais ainda não eram de autoria dos praticantes, para em seguida buscar aquelas produções que apresentam os mestres de capoeira como autores de suas próprias escritas e não como personagens ou figuras que aparecem num segundo plano. Para chegar ao início da emergência de um processo de autoria dos mestres precisamos passar por outros processos de ruptura de enunciados que ocorrem especialmente em relação às tecnologias audiovisuais. Apresentamos aqui alguns antecedentes das primeiras produções visuais sobre o suporte fílmico e sonoro, que aparecem a partir de meados do século XX. Esses materiais surgem primeiramente com uma perspectiva documental, como forma de registro da cultura afro-brasileira pelo viés do folclore, seguidos pelas produções de ficção.

É somente a partir da década de 1960 que surgem as primeiras produções dos mestres que se configuram em rupturas com o enunciado anterior: discos que trazem uma perspectiva prescritiva, ou seja, não foram feitos apenas para serem ouvidos como mais um elemento da indústria cultural e nem destinados aos pesquisadores das ciências sociais, mas que trazem ensinamentos elaborados pelos mestres e se destinam à perpetuação dos seus conhecimentos.

Destacamos nesse contexto Mestre Bimba e Mestre Pastinha, que foram os mais destacados precursores no ensino da capoeira em academias e também pioneiros em termos de uma produção audiovisual. Eles representam respectivamente os dois estilos fundamentais de capoeira que se desenvolveram no século XX e a partir dos quais a prática se espalhou por todo o mundo: a capoeira regional e a capoeira angola, e que influenciam direta ou indiretamente todas as produções posteriores.

No segundo capítulo, apresentamos algumas produções de mestres contemporâneos e com quem tivemos contato mais próximo durante o processo de pesquisa. É o caso de Mestre Patinho e Mestre Nestor Capoeira, que contribuem com a elaboração de um pensamento acerca de alguns temas relacionados ao processo de convergência de mídias e do caráter rizomático das obras na atualidade.

O terceiro capítulo aborda questões acerca da memória e da história que podem ser apreendidas de diferentes tipos de enunciados visuais. Inicialmente apresentamos algumas logomarcas de grupos de capoeira que foram encontradas através do Google Imagens e que dão visibilidade a determinados aspectos históricos da capoeira, como o passado ligado à escravidão africana e a mundialização que ocorre na atualidade. Também discorreremos sobre a musicalidade e uso de uniformes pelos praticantes, que refletem algumas questões relacionadas à tradição e os estilos de capoeira. Em seguida fazemos uma análise sobre games<sup>9</sup> disponibilizados através da internet, que mesclam elementos de ficção com eventos históricos. A trilogia *Capoeira Fighter*, de Scott Stoddart e *Capoeira Legends: path to freedom*, da empresa brasileira Donsoft servem para mostrar como esses produtos dialogam com enunciados advindos de diferentes tempos. Discorreremos ainda sobre o filme *Besouro*, de Daniel Tikhomiroff, lançado em 2009 e que realiza uma fusão entre ficção e realidade em torno do lendário personagem

---

<sup>9</sup> De maneira simplificada denominaremos de *games* os jogos eletrônicos acessados com uso de um controle (joystick, mouse ou teclado) através do qual um ou mais participantes direcionam as ações representadas na tela e que podem conter narrativas finitas ou ser em formato *loop*, de ciclos infinitos que exigem cada vez mais da atenção e reflexo visual dos jogadores.

que existiu no Recôncavo Baiano. Esses três capítulos formam a primeira parte desse trabalho e giram em torno da relação dos sujeitos e diferentes usos das tecnologias da comunicação.

A segunda parte do trabalho abrange o quarto e o quinto capítulos, e trata das relações estratégicas que se estabelecem entre o estado e os capoeiras. Com o quarto capítulo realizamos uma arqueologia das **relações de poder** que parte dos primeiros enunciados que podem ser encontrados em meio aos documentos históricos, e que se configuram nos primeiros rastros da própria prática da capoeira. Eles permitem perceber a perseguição engendrada pelas autoridades, especialmente por representar a resistência da população negra ao sistema escravista então vigente. Esses enunciados surgem entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

A definição de nosso objeto nesse contexto inicia com a identificação de uma superfície de emergência dos primeiros discursos sobre a capoeira, que são os arquivos policiais. E em termos de visualidades, a primeira grande ruptura é justamente a mudança da não-existência para a existência de arquivos visuais, ocorrida na primeira metade do século XIX, com o surgimento de algumas representações de sua prática – aquarelas e gravuras – elaboradas por estrangeiros que visitaram a colônia portuguesa na América do Sul e se encantaram pelo exotismo de tal manifestação que se dava em meio à população negra e escrava.

São apresentados nesse capítulo alguns exemplos dos modos como ocorriam as relações de poder entre o estado e os capoeiras no período colonial, e que embasam tais imagens em seus significados. É nesse contexto que surgem as primeiras maltas, que eram grupos de capoeiras que dominavam determinadas regiões da cidade, em torno de freguesias, praças e fontes de água. Na maior parte do tempo as maltas disputavam entre si o controle da cidade. Aqueles que eram capturados pelas malhas da lei além de castigos físicos eram obrigados a realizar trabalhos forçados mortalmente extenuantes.

A partir dessa relação conflituosa apresentamos momentos nos quais surge uma convergência de interesses dos dois lados. Uma primeira evidência da ruptura dos enunciados da perseguição se dá a partir de 1830, com a entrada de negros forros e escravos disfarçados de forros no Corpo de Artífices, que era uma unidade do exército que não ficava aquartelada. Esta é primeira evidência de uma estratégia de sobrevivência por parte dos capoeiras no Brasil Colonial utilizando para isso de uma

instituição do próprio estado a seu favor.

Por sua vez, a Guerra do Paraguai, que iniciou em 1864, é um exemplo do uso do saber e poder dos capoeiras pelo estado brasileiro. Muitos capoeiras forros e escravos foram “recrutados” nas ruas e nas prisões. Aos escravos foi prometida a liberdade ao final do conflito. Em 1870, ao final da guerra, os que conseguiram voltar foram considerados heróis e uma parte foi incorporada à força policial, gerando novas camadas de relações com as maltas e a sociedade colonial. Nesse contexto que se tornam conhecidos os feitos dos capoeiras em batalhas ocorridas durante a guerra. Também surgem as primeiras menções ao capoeira como o “herói nacional”, que começa a se espalhar inicialmente entre os militares e logo entre os intelectuais, apesar que ainda ocorriam conflitos dos capoeiras com o estado.

Outro rastro importante da emergência de uma ruptura no simples antagonismo entre as duas partes foi a eventual contratação das maltas por políticos durante as eleições para fraudar resultados e amedrontar a população. Em troca, seus indivíduos recebiam favores e proteção frente às perseguições. Esta simbiose aconteceu especialmente entre os anos 1870 e 1890, ou seja, do final da Guerra do Paraguai até o advento da República.

Com a República, surge a primeira lei que menciona especificamente os capoeiras, dentro do Código Penal. O Decreto Lei nº847 de 11 de outubro de 1890 criminaliza as maltas e a prática da capoeira. Com isso inicia-se um longo período de perseguições que consegue fazer desaparecer as maltas e a maior parte dos capoeiras.

Somente a partir do Estado Novo é que uma mudança realmente drástica ocorre, com a mudança da capoeira de crime para esporte. Toda uma alteração nas biopolíticas é empreendida, inclusive em termos institucionais. Das prisões para as academias, os capoeiras começam a ganhar prestígio entre a classe média, espalhando-se por todo o Brasil. Também veremos que, com a esportização a capoeira ganha ramificações, ou seja, suas linhas se bifurcam com a criação da *luta regional baiana*, conhecida como capoeira regional, e a capoeira angola, que foi a denominação encontrada pelos mestres para identificar a capoeira tradicional em oposição à regional. Durante o governo militar (1964-1985) a esportização e a retomada da folclorização (especialmente graças à capoeira angola) direcionam a criação de sistematizações, hierarquizações e uma burocratização, perpetrada por uma parcela dos próprios praticantes, em consonância

com o governo, apesar da ausência de políticas públicas para a capoeira.

O tema do quinto capítulo é a retomada do diálogo do governo com os capoeiras e a tentativa de dominação de sua prática através da legislação, o que nos remete ao período compreendido entre os anos 2003 e 2016. Aqui o papel do Ministério da Cultura (MinC) e do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) foram fundamentais para o reconhecimento do alcance que a capoeira já estava tendo através dos esforços individuais de seus praticantes.

Com Gilberto Gil na função de ministro, o MinC propôs uma série de políticas para a capoeira, através do *Projeto Capoeira Viva*. As ações de organização e diálogo do governo com os praticantes proporcionou que em 2008 o IPHAN fizesse o registro da roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro e em 2014 a roda de capoeira recebesse o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Nesse capítulo também são abordados os projetos de lei que tentam controlar a capoeira pelo viés do esporte, na contramão do processo desencadeado pelo MinC, que reconheceu as múltiplas expressões da capoeira que existem para além de um possível lado esportivo. O objetivo é controlar a capoeira e seus praticantes através de federações e associações. Além disso, apresentamos algumas experiências decorrentes da participação da comissão que elaborou junto ao IPHAN a redação inicial do Plano de Salvaguarda da Capoeira do Maranhão. Este processo partiu de uma iniciativa dos próprios mestres e grupos existentes no estado, que organizaram o primeiro Fórum Estadual da Capoeira do Maranhão, evento no qual solicitaram formalmente ao IPHAN a realização do plano.<sup>10</sup>

De maneira geral, esta tese é resultado das vivências de um pesquisador-capoeira, ou capoeira-pesquisador e a ideia fundamental é mostrar algumas formações narrativas sobre os arquivos da cultura popular que estão sendo reinventados com o meio digital.

---

<sup>10</sup> O texto que elaboramos não é a versão final, mas a base para que seja apresentado e debatido no segundo Fórum Estadual da Capoeira do Maranhão, momento em que deve ser aprovado, após as devidas considerações dos participantes.

# 1. Arqueologia das produções dos mestres de capoeira

*Instrumentos recentes fascinan, porque abrigam virtualidades ignoradas e porque permitem ação libertadora. (FLUSSER, 2014, p.74)*

Aqui no primeiro capítulo traçamos uma narrativa a partir de algumas relações possíveis da prática da capoeira com o meio audiovisual. De maneira sucinta, podemos dizer que as produções pioneiras em retratar sua existência foram elaboradas com finalidades acadêmicas e/ou jornalísticas, seguidas de perto pelas obras autorais dos mestres e pela ficção.<sup>11</sup> Também podemos afirmar que pelo lado dos praticantes, tais obras serviram de ferramenta de trabalho assim como um meio para gerar uma escrita audiovisual de suas técnicas e estéticas.

É fundamental entender o imaginário em torno da capoeira, pois certamente orientam as produções desses diferentes atores. Podemos supor que uma parte do aparato técnico para captação necessita adaptar-se aos discursos para traduzir a informação desejada, ou que o discurso necessita se adequar ao funcionamento da tecnologia para transmitir seu saber. De outra parte, os praticantes têm que atuar dentro de um recorte de possibilidades dessas tecnologias, e com elas, também formulam suas próprias paisagens.

Néstor García Canclini afirmara que as “as narrativas mais fecundas, as que tornam mais inteligível a complexidade multideterminada da globalização, são as que incluem o imaginário como parte da cultura e as *transações* como um recurso de poder e sobrevivência” (2008, p.87, grifo nosso).<sup>12</sup> Essa transação complexa a que se refere Canclini e que acontece na relação entre pesquisadores, mestres e praticantes de capoeira com o imaginário e a tecnologia vai também revelar os trânsitos pelos quais a capoeira estabeleceu seus *enunciados*, ou seja, como apresenta os principais elementos narrativos que a constituem.

Tomamos aqui a definição de enunciado que é elaborada por Michel Foucault na sua Arqueologia do Saber (2010b, p.98), para quem um enunciado “não é uma estrutura”, mas bem melhor pode ser entendido como

---

<sup>11</sup> Nos referimos especificamente ao meio audiovisual, uma vez que no século XIX temos o lançamento dos livros *Os capoeiras*, de Luiz Edmundo (1886) e *O cortiço*, de Aluizio Azevedo (1890).

<sup>12</sup> Tradução livre de: “*Las narrativas más fecundas, las que vuelven más inteligible la complejidad multideterminada de la globalización, son las que incluyen lo imaginario como parte de la cultura y las transacciones como un recurso de poder y sobrevivencia*”.

uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). (FOUCAULT, 2010b, p.98)

O caminho que liga a função de existência (que tem seu pertencimento no campo dos signos) ao seu sentido (o qual pode ser apreendido pela análise ou intuição) é aqui encontrado das duas maneiras, analítica e intuitiva. Nossa base são os discursos elaborados pelos praticantes de capoeira (rastros), as bibliografias, obras e documentos em torno do tema (arquivos) e um local de fala que nos colocamos, de praticante que se coloca no status de pesquisador, mas sem deixar de lado o rigor metodológico em prol de qualquer aspecto ideológico.

Importante mencionar ainda que na formulação de Foucault, o enunciado “existe fora de qualquer possibilidade de reaparecimento” (FOUCAULT, 2010b, p.100). Tal afirmação marca aqui as rupturas nos enunciados e a sua irrepetibilidade, mesmo sob uma aparente semelhança.

Tal caráter irrepetível merece ser pontuado, pois no caso de um conjunto de nomes e nomenclaturas que permeiam a capoeira vemos que muitas vezes um mesmo termo pode aparecer em diferentes contextos. Contudo, dentro dessa acepção foucaultiana de enunciados, “um nome se define por sua possibilidade de recorrência” (2010b, p.100). Assim, nome e enunciado não são sinônimos e mesmo que recorramos às mesmas palavras para formular algumas frases, os enunciados não serão os mesmos.

Um exemplo é o uso atual da palavra “vadiação” para descrever a prática da capoeira dentro da academia e disciplinada pelas suas regras de funcionamento. Essa mesma palavra fora utilizada para se referir ao aspecto marginal de sua prática e fundamentou sua criminalização no Decreto Lei nº 847 de 1890, que no capítulo VIII trata dos “vadios e capoeiras”. Porém, atualmente “vadiar” pode significar ir pra academia treinar, ou participar da roda.

Interessante notar que a relação aqui adotada entre análise e a intuição nos remete a um processo abduativo no sentido peirceano do termo. “De acordo com Peirce, a abdução é um instinto racional. É o resultado de conjecturas produzidas por nossa razão criativa. Ela é instintiva e racional ao mesmo tempo. Com a palavra ‘instinto’, Peirce quis significar a capacidade de adivinhar corretamente as leis da natureza”. (SANTAELLA, 2001 p.120)

Esta investigação parte das percepções analíticas e intuitivas advindas (em certa medida abduativas) na prática da capoeira, que aconteceu em diversos momentos antes e durante a pesquisa, com mestres e demais praticantes nas cidades de São Luís, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Madrid, sem que com isso seja necessário colocar especificidades sobre cada um desses locais, uma vez que as distinções poderiam também ser obtidas entre a metodologia de mestres que desenvolvem suas atividades na mesma cidade.

Pensando pelo viés das tecnologias, vemos as nuances dos enunciados a partir dos diferentes meios com que a prática foi registrada. Se com o cinema, o rádio e a televisão havia até pouco tempo atrás uma interação muito mais reativa e vertical, com poucos emissores e muitos receptores, com o advento das tecnologias digitais este quadro vem se transformando radicalmente na sociedade em geral e, conseqüentemente, entre os capoeiras contemporâneos, que utilizam a internet e algumas de suas redes sociais para se comunicar e trocar informações e/ou arquivos, entre outras possibilidades.

Podemos dizer que cada um que utiliza essas tecnologias na atualidade passa a funcionar simultaneamente como emissor e receptor de informações, ou seja, estabelecendo conexões múltiplas e variadas. Tal transformação influenciou na quantidade de pessoas que utilizam o meio audiovisual para produzir conteúdos, inclusive em caráter de escrita. A disseminação também foi fruto do barateamento e simplificação de usos que tais tecnologias proporcionaram, além da proliferação de plataformas para acesso dessa rede, especialmente os computadores pessoais, tablets e celulares.

Pela ótica do imaginário, a capoeira constantemente apresenta sua ligação ancestral com a África, com a resistência, luta, picardia e musicalidade em toda sua mestiçagem e hibridizações, especialmente com a ancestralidade indígena e a cultura portuguesa, o que significa uma multiplicidade de narrativas que se complementam mesmo quando aparentemente se contrapõem, formulando um rico cenário sobre o qual é possível por em movimento os discursos a partir de diversos elementos constitutivos da prática, que se intercambiam, o que também pode ser uma evidência ou representação da *incerteza estratégica* que se estabelece corporalmente, através dos aspectos de jogo, dança e luta.

Nesse sentido, é pertinente analisar os usos do meio audiovisual enquanto uma forma de escrita e método de aprendizagem a partir das maneiras como foi acionado entre os praticantes de capoeira. Destarte, em meio às transformações pelas quais passou a capoeira, há um enunciado fundamental e que até o momento é constante, que é o fato de ser *marcadamente corporal e musical*, pelas próprias características intrínsecas às suas expressões fundamentais acima mencionadas, que reelaboram elementos míticos africanos em uma ótica antropofágica que permeia, por exemplo, a visualização de influências indígenas (como as palavras de origem tupi *capoeira* e *caxixi*) e europeias (uso de navalha à maneira dos fadistas portugueses), entre outras.<sup>13</sup>

É dentro do contexto de valorização do esporte e cultura, em especial a partir de meados do século XX, que vemos o aparecimento dos primeiros registros sonoros da musicalidade da capoeira, que é uma característica fundamental para evidenciar o aspecto de dança e, através dele, foi possível expressar o jogo rítmico e corporal que desenvolve a luta nas artimanhas e passos aparentemente inofensivos, mas que escondem golpes e estratégias de luta, de defesa como também de ataque. A seguir, faremos um breve resumo dos primeiros arquivos audiovisuais que registraram essa prática,<sup>14</sup> para em seguida adentrarmos nas experiências de escrita.

### **1.1 Alguns rastros dos arquivos audiovisuais (antecedentes)**

Para investigar a capoeira a partir de suas produções audiovisuais e produção de subjetividade nossas ferramentas principais na internet são o dispositivo de busca Google Imagens e as redes sociais Facebook e YouTube, que funcionam como fonte de materiais a partir dos quais estabelecemos uma arqueologia das produções. A bibliografia sobre o tema serve aqui tanto como complemento quanto como base para pensar o que e como determinados arquivos e enunciados são compartilhados nessas redes.

Traçamos nossa arqueologia dos enunciados existentes no conjunto de um material bastante heterogêneo que pode ser encontrado no formato digital, mesmo que

---

<sup>13</sup> Também não podemos negar uma parcela de influência das artes marciais orientais em algumas de suas expressões e junto a determinados segmentos da capoeira com uma ênfase mais esportiva que cultural.

<sup>14</sup> Ressaltamos que existiram imagens e ilustrações sobre a prática da capoeira desde pelo menos o início do século XVIII, as quais serão analisadas no capítulo 3.

não tenham sido produzidos inicialmente para este meio. Analisamos filmes, discos, livros, histórias em quadrinhos e manuscritos como forma de identificar as alterações e as regularidades que incidem sobre a prática de maneira cíclica, uma vez que o fato de eventualmente saírem de determinadas narrativas mais pontuais não significa que não possam voltar a ser enunciadas mais adiante, com novas expectativas ou estratégias.

Para além das diferenças entre os formatos e suportes destes materiais, o que nos interessa é a maneira como são apropriados pela cultura contemporânea no atual ciclo de usos desse meio digital, que vem funcionando como um reprocessador das imagens e catalizador de novas experiências. De acordo com Ivana Bentes, uma das características da tecnologia digital é ser um tipo de código que mobiliza outros códigos em torno de sua linguagem.

Pode-se dizer que a tecnologia digital (as imagens produzidas por computador) se constitui, hoje, como um “código de códigos”. Seja qual for a procedência, toda imagem pode ser digitalizada, descrita inteiramente em termos lógico-matemáticos, numeralizadas. Tudo passa pelo digital. Nova fatalidade: retomar de forma sistemática “antigas” tecnologias da imagem e levá-las para além de seus limites. (BENTES, 2001, p.02)

A autora também ressalta que a tecnologia digital consegue mobilizar distintos saberes e tipos de imagens para além das diferentes tecnologias com as quais cada um desses materiais foi produzido. Segundo ela, nesse atual contexto uma classificação que buscasse as especificidades de cada meio corresponderia a uma divisão “burocrática”, dentro do modelo de divisão em disciplinas e em saberes estanques da tradição.

Aqui justamente o que nos interessa é o cruzamento dos saberes e tecnologias – a capoeira e a comunicação, o corpo e a imagem, a atualização da memória para além dos suportes – que de certo modo dissolve as diferenças entre as disciplinas e traduz a informação em forma de experiências que permitem modos de produção de subjetividade. Nossa intenção é bem mais destacar as rupturas nessa história do que tentar escrever uma sucessão de acontecimentos lineares.

As relações entre o poder e saber se mostram de maneira mais evidente quando têm que mudar seus enunciados para determinar suas estratégias. Ao visualizarmos todo o conjunto desse material a partir da tradução pelo digital, podemos traçar caminhos pelos quais eles se cruzam, se mesclam e criam novas camadas de saberes.

Através da internet podemos ter acesso a um vasto material audiovisual sobre a

capoeira, de diversos tempos e locais. Entre eles, os filmes mais antigos da capoeira disponíveis na internet são aqueles que foram produzidos a partir da década de 1950. No entanto, não são os primeiros a terem sido produzidos. No site da *Association de Capoeira Palmares de Paris*, há uma nota informando sobre a existência de um filme produzido em 1905 pelo francês Cadibourg,<sup>15</sup> intitulado *Dança de capoeira*. Sobre esta produção não existem evidências, mas apenas um documento escrito que o menciona, uma vez que o processo de produção e tecnologia empregada naquele contexto não visava preservar o filme, mas apenas exibi-lo em algumas circunstâncias, dada a fragilidade do suporte, que facilmente se deteriorava. Desse filme temos apenas a evidência de que se referia à dança.

Existe ainda outro indício de um filme sobre a capoeira anterior à década de 1950. Foi produzido em 1925 pelo jornalista, etnógrafo e folclorista Cornélio Pires (1884-1958). *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* mostra vaqueiros, cangaceiros e capoeiras, que nesse contexto temporal e histórico são considerados figuras pitorescas do Brasil.<sup>16</sup> Dessa produção temos apenas indícios da perspectiva pela qual foi retratada a capoeira, em segundo plano e de estranhamento cultural, ou seja, vista como algo exótico.

Na década de 1940 alguns arquivos foram elaborados com *finalidades acadêmicas*, como é o caso do trabalho realizado pelo pesquisador americano da área da linguística Lorenzo Dow Turner (1890-1972), que esteve no Brasil entre 1940 e 1941, para estudar a cultura africana nas Américas, tendo realizado diversas gravações de áudio entre os povos de santo, capoeiras, músicos e informantes da língua portuguesa. Com ele também veio o sociólogo Edward Franklin Frazier (1894-1962), que publicou em 1942 um trabalho intitulado *The Negro Family in Bahia, Brazil*.<sup>17</sup>

Focando nessas gravações de Lorenzo Turner, destacamos aquelas que realizou com Mestre Bimba e Mestre Cabecinha, com acompanhamento de seus respectivos grupos, e que só foi reencontrada em 2003 pelo pesquisador Matthias Röhrig

---

<sup>15</sup> No site da Associação Palmares e em outras pesquisas realizadas na internet não há qualquer indicação de seu nome completo. Realizei entrevista por email com um dos coordenadores da Associação Palmares, Pol Briand, em 3 de outubro de 2015. Briand informou que Cadibourg foi formado como operador pelos irmãos Lumiere.

<sup>16</sup> Fonte: <http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com.br/2010/02/1925-brasil-cornelio-pires-filma.html>

<sup>17</sup> Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/E.\\_Franklin\\_Frazier](http://en.wikipedia.org/wiki/E._Franklin_Frazier)

Assunção.<sup>18</sup> Esse arquivo enfatiza a musicalidade dos grupos e procura destacar as letras e a parte relacionada à oralidade, ainda que não tenha sido popularizada no período em que foi produzida, mas que, no entanto, é um primeiro rastro tangível desse tipo de mídia em relação à capoeira.

Possivelmente essas gravações são as mais antigas que se pode acessar através das redes sociais na internet. Todas as faixas iniciam com uma descrição detalhada do que trazem, como por exemplo, a primeira faixa inicia com o seguinte comentário: “para as gravações do professor Lorenzo cantará agora o campeão de capoeira baiana Bimba e seu conjunto”. Em seguida é apresentada uma canção de capoeira como tradicionalmente era performada durante uma roda.

As gravações do professor Turner – ao todo são dez faixas – estão disponíveis para *download* na internet. Quatro dessas faixas são com Mestre Bimba e seis com o Mestre Cabecinha, do qual não restaram outras informações, nem mesmo seu nome real completo, mas apenas o apelido pelo qual era conhecido, ainda que tenha feito parte de uma pesquisa acadêmica.

### 1.1.2 A capoeira em documentários

De todo modo, para além desse arquivo encontrado tardiamente, os materiais audiovisuais que realmente exercerão uma influência direta sobre os praticantes de capoeira através de suas narrativas só vão ser visualizados praticamente uma década depois, quando o folclorista Alceu Maynard Araujo produz em 1952 o filme *Capoeira de Angola*, para o programa *Veja o Brasil*, da TV Tupi, que é a primeira emissora de TV do Brasil e da América Latina, fundada em 1950 por Assis Chateaubriand.

Com apenas 5 minutos, esse filme traz informações da capoeira da Bahia, sendo Mestre Pastinha e sua academia os personagens principais, ainda que o narrador se confunda e, paradoxalmente, chame Mestre Pastinha de Mestre Bimba e descreva seu estilo de capoeira como regional, ao invés de angola.

---

<sup>18</sup> Informação obtida no site do pesquisador Hilton Bruno de Almeida Sousa, conhecido no mundo da capoeira com o apelido Teimosia. Fonte: <http://campodemandinga.blogspot.com.br/p/gravacoes-historicas.html>



Imagem 01 – Cenas iniciais do filme de Alceu Maynard

Logo após a apresentação da logomarca do programa e as informações do autor, curiosamente, a imagem com o título do filme traz o nome de Salomão no canto inferior direito. A figura bíblica de Salomão é amplamente conhecida na cultura popular brasileira como símbolo de sabedoria. Na capoeira, há inúmeros cânticos que o exaltam como mestre dos mestres, como aquele que ensinou a capoeira à humanidade. Assim, é emblemático que seu nome também apareça logo no início de um documentário sobre a capoeira, trazendo uma pitada de mistério e outra de misticismo.

De todo modo, no próprio filme é mencionado que os cânticos são monótonos e seus versos trazem louvações religiosas, misturadas à história da escravidão e “criaturas legendárias quase divinizadas, como um dia será Mestre Bimba, o septuagenário que fez esta exibição de capoeira”. Nesse sentido, Salomão poderia aqui ser relacionado a um personagem mítico e a um saber ancestral, que liga os mestres do presente a uma fonte mítica.



Imagem 02 – Título do filme com destaque para o enigmático nome de Salomão

Em seguida aos títulos e legendas, as primeiras imagens provavelmente apontam

para aquilo que chama a atenção na prática da capoeira daquele momento. Entre elas, destacamos logo após o título, o plano fechado no escudo presente na camisa utilizada como uniforme pelo grupo, assim como a apresentação da “bateria” de Mestre Pastinha, que é como se denomina o conjunto de instrumentos que são utilizados para compor uma roda de capoeira.

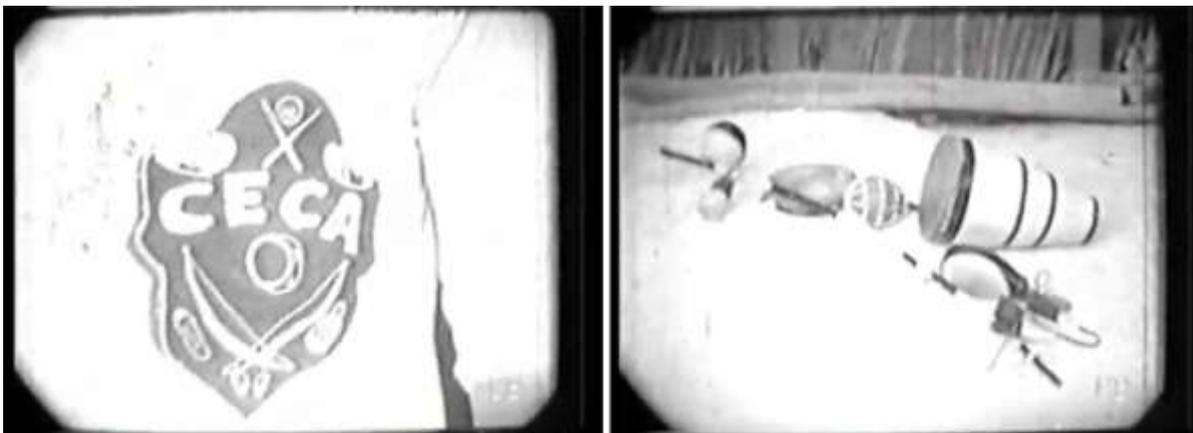


Imagem 03 – O escudo na camisa e os instrumentos utilizados

A imagem do escudo traz o nome da escola de capoeira de Mestre Pastinha: Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), e apresenta berimbaus cruzados, rodeados por um reco-reco (à esquerda) e um caxixi (à direita). No centro está uma cabaça e acima há uma figura que, aparentemente, são duas baquetas (como se denomina a vareta com a qual se toca a corda do berimbau) e uma pedra, que é usada para tirar dois tipos de tons da corda do berimbau.

Sobre essas imagens, a voz em *off* afirma: “dentre os mais antigos e populares divertimentos populares do Brasil, está a capoeira angola, na Bahia popularmente denominada vadiação”. Interessante notar o termo “vadiação” como uma prática organizada e estabelecida dentro na sociedade brasileira. No final do século XIX a lei que criminalizou a prática da capoeira se referia aos “vadios e capoeiras”. Nesse espaço de pouco mais de 60 anos o termo “vadiação” passa de referência ao crime para ser uma forma de denominação do jogo da capoeira e seu ritual.

Em relação às imagens dos instrumentos vemos (da esquerda pra direita) um berimbau com um caxixi (chocalho pequeno perto da cabaça, tocado junto com o berimbau), um pandeiro, um afoxé (também chamado cabaça), um atabaque, um reco-reco e um agogô. A narração cita cada um desses instrumentos, exceto o afoxé, que

aparece sendo tocado, mas não é mencionado. “Não há vadiação sem música”, ressalta. Também afirma que dentre os instrumentos, o berimbau é imprescindível.

Curiosamente, o berimbau é considerado um símbolo da capoeira, mas é um instrumento que só começou a ser utilizado pelos capoeiras tardiamente, a partir das primeiras décadas do século XX, especialmente na Bahia, de onde seu uso se propagou. Além disso, há registros de sua presença no Brasil colonial (sendo também chamado de *urucungo*) desde pelo menos as primeiras décadas do século XIX, como vemos com as gravuras pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que participou da missão artística francesa que veio ao Brasil em 1816 e produziu gravuras de como acontecia seu uso em 1824 e 1826, mas em nenhuma dessas imagens o berimbau está associado à prática da capoeira, sendo comumente tocado apenas por pregoeiros que perambulavam pelas ruas vendendo seus produtos.

De certa maneira, esse uso do berimbau indica, por um lado, uma continuidade do aspecto da musicalidade da capoeira e, por outro lado, nos permite evidenciar que tal continuidade passa pela ruptura em relação aos tipos de instrumentos que tradicionalmente são utilizados em diferentes épocas.



Imagem 04 – Uso do berimbau no século XIX em duas gravuras de Debret

Aqui também é interessante notar que aquilo que se entende atualmente como a bateria da capoeira angola tradicional é formada não por um, mas por três berimbaus, denominados gunga, médio e viola, que correspondem ao som grave, médio e agudo, respectivamente, além de dois pandeiros<sup>19</sup> (um pergunta e outro responde, ou seja, um marca o tempo e o outro o contratempo), atabaque, reco-reco e agogô (que aparece mas não é tocado). A ordem dos instrumentos na roda varia de acordo com o mestre.

<sup>19</sup> Em alguns grupos é utilizado somente um pandeiro.

Essa aparição dos instrumentos já permite evidenciar as disputas entre o que se é propagado como “tradicional” e aquilo que seria uma “inovação” dentro dessa prática, mostrando a fluidez que possui a cultura popular frente aos processos de cristalização engendrados por alguns de seus detentores mais tradicionalistas.

Outro ponto que merece destaque em relação a este filme é a maneira como a câmera se posiciona para simular estar jogando capoeira. Este tipo de enquadramento é utilizado para apresentar os seguintes movimentos de ataque: meia-lua de frente, arpão de cabeça, cabeçada, benção e chapa de costa. É Mestre Pastinha que joga com a câmera.

Ressaltamos que o jogo é com a câmera, não com o cinegrafista, estabelecendo uma relação humano e não-humano, e evidenciando o diálogo entre os dois tipos distintos de atores. Primeiramente ele inicia com a ginga, que é a base da capoeira, realizada dentro do ritmo dos berimbaus. Em seguida, ele “aplica” o golpe na câmera, de maneira veloz e imprevisível.

De certa maneira, as dinâmicas na capoeira também acontecem tal qual esse jogo com a câmera, uma vez que para o jogo ocorrer não é necessário dar o golpe propriamente no parceiro de jogo, mas apresentá-lo de maneira inesperada e indefensável. Percebemos o caráter imprevisível e veloz dos movimentos na última cena de cada sequência, onde vemos o quadro borrado, devido à velocidade de Mestre Pastinha.



Imagem 05 – Sequência de movimentos com a câmera apresentando a cabeçada

A voz em *off* no filme fala que a primeira coisa que os jogadores fazem ao entrar no terreiro é reverenciar a “orquestra de berimbaus”. Em seguida, cantam e começam a vadiação, ressaltando que o jogo “requer o concurso do corpo todo” e que “as pernas desempenham os principais movimentos dessa dança musicada”.

Aqui destacamos a diferença entre os termos “bateria” e “orquestra”, para se referir ao conjunto de instrumentos musicais, indicando a busca por legitimar a prática a partir de uma ótica que passa pela cultura ocidentalizada ilustrada, que daria um ar mais sério e formal à vadiação, com sua “orquestra”, enquanto o termo “bateria” é bastante comum na cultura popular, como é o caso da bateria da escola de samba. Do mesmo modo os mestres estão buscando naquele contexto, com a criação de academias e centros esportivos, gerar status com o ensino da capoeira.

Esse ponto é também percebido no fato do filme não possuir sons tradicionais da capoeira, mas uma orquestra como fundo musical para o jogo. Não sabemos informar se não há o áudio original por falta de um gravador ou se foi planejado – provavelmente faltou o equipamento necessário –, mas o fato é que do mesmo modo que foi colocado o som de orquestra posteriormente, na edição, poderiam ter realizado uma gravação *a posteriori* de uma bateria de capoeira. Uma dúvida que fica no ar é se a bateria não foi gravada por puro preconceito, ou seja, se foi uma interdição implícita daqueles que poderiam realizá-la.

Outras questões que são levantadas pelo filme são a “decomposição da capoeira”, denominada de “esporte sadio”, que estaria lentamente se extinguindo e, de outro lado, mostra de maneira paradoxal o interesse das crianças como um bom prenúncio de sua perpetuação através dos tempos. No filme, vemos uma garotinha que joga com Mestre Pastinha e com outro garoto um pouco maior. Por fim, o filme de Alceu Maynard cita Manuel Querino de Deus como “o maior capoeirista da Bahia”, e ressalta que há inúmeros outros “que se tornaram heróis na Guerra do Paraguai porque eram bons capoeiras”, indicando que para além de Bimba e Pastinha, há todo um conjunto de mestres atuando.

Interessante ver as relações de temporalidade a partir dessa situação: a capoeira que no passado era criminalizada nesse presente é tida como esporte sadio que está se degradando. Será que esta afirmação é fruto de um pensamento folclorizante que vê a capoeira como uma manifestação “pura”, mas que estaria se modificando, ou seja, se

descharacterizando para a forma de esporte?

De outro ponto de vista, que é possível de se pensar a partir do Decreto Lei nº847, a capoeira estaria deixando de ser crime e não se degenerando. Além disso, há a percepção da capoeira guerreira do passado e dos heróis que sobreviveram à Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870. As contradições ficam no ar.

Após o filme de Maynard encontramos o filme *Vadiação* (8 minutos), produzido em 1954 por Alexandre Robatto Filho<sup>20</sup> em 16mm. Robatto apresenta a capoeira como uma luta vinda de Angola que tem por características essenciais “ser ensaiada ao som de cantos e instrumentos primitivos chamados berimbaus”, os quais estão registrados no filme.

Apesar da gravação de Lorenzo Turner ter antecedido em mais de uma década esta produção, cremos que certamente foi através de Robatto que o berimbau pode ser ouvido naquele contexto, uma vez que as gravações de Lorenzo foram encontradas somente em 2003.



Imagem 06 – Abertura do filme *Vadiação*

O filme conta com alguns colaboradores. Entre eles, o renomado artista Caribé (Hector Julio Páride Bernabó, 1911-1997), que fez as ilustrações que aparecem na introdução. Nas legendas é informado que há uma mescla de jogadores de capoeira angola e regional, uma vez que os berimbaus e cantores fazem parte do grupo de Mestre Bimba, enquanto os jogadores são do grupo de Mestre Waldemar (Waldemar Rodrigues

<sup>20</sup> “Alexandre Robatto Filho, nasceu em 1908 em Salvador. No ano de 1938, Robatto inicia suas atividades no cinema, influenciado pela escola dos documentaristas ingleses, e registra situações extraordinárias e do cotidiano da capital baiana. Robatto é considerado o pioneiro do cinema baiano e deixou 25 títulos, entre eles *Vadiação*, *Desfile dos Quatro Séculos* e *Entre o Mar e o Tendal*. Antes de Alexandre Robatto, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa já faziam cinema na Bahia, mas seus registros foram destruídos em incêndios”. Fonte: <http://filmow.com/alexandre-robato-filho-a293821/>

da Paixão, 1916-1990), que desde a década de 1940 possuía um barracão no bairro da Liberdade, em Salvador – Bahia, onde aconteciam célebres rodas de capoeira aos domingos. Mestre Waldemar também ensinava capoeira na rampa do mercado na Cidade Baixa.

Destacamos que tal aspecto é importante para pensarmos na formação de enunciados sobre os dois estilos, pois se costuma pensar e afirmar que a regional e a angola são os dois polos irreconciliáveis da capoeira. Se tal afirmação é verídica, aqui o projeto de Robatto conseguiu uma verdadeira proeza.

Outro ponto que merece ser mencionado é o primoroso trabalho de iluminação realizado, dando ao filme um aspecto sofisticado, ainda que a proposta central tenha sido realizar um documentário. Para realizar esse controle da luz, Alexandre Robatto grava dentro de recinto fechado, ao invés de gravar nos locais onde tradicionalmente a capoeira se apresentava, como as praças, feiras, cais, praias e terreiros.



Imagem 07 – Destaque para a iluminação do filme

Em termos de representação musical, aqui temos uma bateria formada por dois berimbaus e um pandeiro, o que não corresponde nem à bateria “tradicional” da capoeira angola e nem à bateria de Mestre Bimba, que ao criar sua capoeira regional utilizava apenas um berimbau e dois pandeiros, para marcar o ritmo, imprescindível para aprender a capoeira.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Existe entre muitos praticantes a crença de que Mestre Bimba estrategicamente retirou os demais instrumentos pela forte presença em terreiros de candomblé, que naquele contexto ainda sofriam dura perseguição e preconceito, e para propiciar o desenvolvimento da capoeira como esporte entre a classe média baiana. Sobre o tema, ver: SODRÉ (2002, p.44), <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/o+que+e+a+capoeira+> e também <http://portalcapoeira.com/capoeiragem/74-musicalidade/390-instrumentos-musicais-e-capoeira>

Provavelmente a filmagem com dois berimbaus e um pandeiro deve-se aos fins estéticos almejados pelo produtor. Em termos sonoros, no entanto, ouvimos apenas um berimbau tocando, o de Mestre Bimba, provavelmente gravado em momento posterior. Esta gravação que nos fez questionar o motivo pelo qual Maynard não teria gravado os sons tradicionais da capoeira em seu filme pioneiro, preferindo os sons de “orquestra”.

É importante destacar a presença de alguns “personagens” no filme de Robatto, que são interpretados pelos próprios capoeiras, como é o caso do jogador que está vestido todo de branco, à moda dos antigos capoeiras do final do século XIX e que se reflete na imagem do típico malandro que se desenvolve no ambiente urbano das cidades. Ele joga com outro jogador que, por sua vez, está caracterizado como o capoeira escravo, descalço e sem camisa. É uma metáfora para o encontro entre os ancestrais marginalizados da capoeira moderna, esportiva e cultural.



Imagem 08 – Fantasmagorias do malandro e do escravo

A filmagem dentro de um estúdio pode ser facilmente percebida aos 5’52”, quando os jogadores saem um pouco do cenário, para em seguida a ele retornarem. O estúdio aqui não é apenas o local onde foi realizada uma filmagem da capoeira, mas a evidência da ruptura de enunciados de exclusão e marginalidade que incidia fortemente sobre os praticantes da capoeira até o início do século XX, quando sua prática deixou de ser crime.

Agora, eles adentram num espaço restrito aos produtores de cinema, rádio e TV. Aqui o praticante de capoeira é definitivamente reconhecido como artista popular, que possui as aptidões para performar sua arte através dos meios de comunicação de massa. Toda uma rede de signos se altera com esta ação.

Além dos personagens do “capoeira malandro” e do “capoeira escravo”, temos

outro elemento bastante característico da capoeira dos tempos da marginalidade que é o uso de um lenço no pescoço, como vemos no jogo que inicia aos 7'28". Por muito tempo se atribuiu ao lenço de seda a capacidade quase mística de proteger o capoeira do corte da navalha. Se dizia que a seda fazia a lâmina deslizar sem cortar.

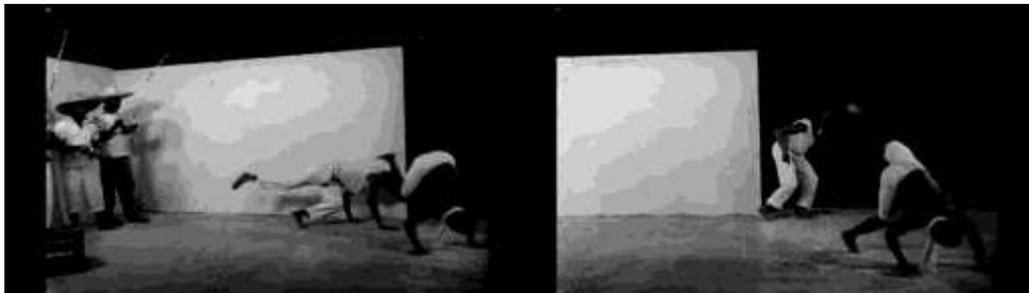


Imagem 09 – Jogador com "lenço de seda" no pescoço

Ambos os filmes podem ser localizados no gênero de documentário, buscando apresentar com as imagens os arquivos de uma capoeira folclórica que parecia naquele momento certamente fadada ao desaparecimento.

Podemos dizer que esses dois filmes exercem um papel fundamental para os praticantes da capoeira, uma vez que são considerados os pioneiros nesse tipo de produção e servem para mostrar às pessoas da atualidade como os antigos praticantes se movimentavam, como os golpes permanecem e como os cânticos e toques de berimbau continuam sendo executados. Para além de Cadibourg e do Cornélio Pires, dos quais temos apenas registros, mas nenhuma imagem, é com esses dois arquivos que a capoeira encontra seus mais antigos registros audiovisuais e que permitem aos praticantes reforçar a ideia de que seguem realizando na atualidade as práticas tradicionais.

Em 1955, a etnóloga Simone Dreyfus-Roche, integrante do departamento de etnomusicologia do Museu do Homem, localizado em Paris, chega ao Brasil para realizar pesquisas junto a diversos povos indígenas e também com a população negra da Bahia<sup>22</sup>. Nesse contexto, grava um pequeno filme com Mestre Waldemar. Também produz um lado de disco LP, com 27'26" de músicas de capoeira, provavelmente gravadas durante uma roda. Esta gravação tem um detalhe curioso que revela a relação dos capoeiras naquele contexto com o equipamento utilizado para a gravação: logo no

<sup>22</sup> Fonte: Journal de la Société des Américanistes, Ano 1955, Volume 44, Número 44, p. 254. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1955\\_num\\_44\\_1\\_2602\\_t1\\_0254\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1955_num_44_1_2602_t1_0254_0000_2)

início, é possível ouvir um deles gritar “*essa miséra tá desligada!*”, enquanto outro responde no mesmo tom: “*mande ligar!*”. Em seguida, há um silvo de apito indicando o início da roda (será do Mestre Waldemar?). O diálogo entre os dois se repete com os mesmos termos, sendo seguido por um deles concluindo: “*vâmo vadiá, eu quero é vadiá!*”.

De acordo com Lucia Palmares & Pol Briand, administradores do site da *Association de Capoeira Palmares Paris*, o material não foi conhecido no Brasil na época<sup>23</sup>. Nesse caso, também o uso das redes sociais disseminado especialmente na primeira década do século XXI permitiu aos capoeiras acessar os arquivos, que atualmente estão disponíveis em diversas plataformas administradas por capoeiras, como YouTube e sites pessoais. O filme também está disponível no Instituto Nacional de Audiovisual da França (INA).

Outra produção que também se encontra no acervo do INA é *La Capoeira*, produzida em 1963 pelo *Pathé cinema e Radiodiffusion Television Française* e exibida no programa *Les coulisses de l'exploit*. A curiosidade acerca desse filme é que sua divulgação é restrita pelo INA, que o comercializa em formato digital de maneira controlada, através de um formato de mídia que não permite a produção de cópias.

No entanto, a solução encontrada pelos capoeiras foi bastante simples e engenhosa: uma vez que é possível assistir ao filme pela internet, apesar de não ser possível fazer cópia, bastou alguém colocar uma câmera filmadora sobre um tripé em frente a um monitor e realizar a gravação, para que esse material fosse divulgado através do YouTube, disseminando-o entre os praticantes. A curiosidade sobre tais cópias é que é possível ver refletir no monitor a luz vermelha da câmera indicando estar gravando.

---

<sup>23</sup> Fonte: [http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua\\_pt.htm](http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm)

### 1.1.3 A capoeira em filmes de ficção

Uma década depois das experiências com o documentário, produções de ficção também começam a focar a capoeira e seus sujeitos. Essas produções também podem ser consideradas pioneiras nesse tipo de gênero. O primeiro dessas produções é *O pagador de promessas* (1962), que consiste numa adaptação de Anselmo Duarte para o cinema a partir da peça homônima de Dias Gomes. Conquistou a Palma de Ouro em Cannes na categoria Melhor Filme e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cartagena. Este filme também foi premiado em outros festivais, tendo ainda sido indicado como Melhor Filme Estrangeiro para o Oscar de 1963.

No enredo, a capoeira aparece na sequência final do filme, que mostra Zé do Burro (Leonardo Villar) tentando arrombar com sua cruz as portas da igreja de Santa Bárbara no dia de seu festejo, realizado em 04 de dezembro. Exausto e caído na frente da igreja em meio à multidão que observa aquilo tudo, começam a chegar os repórteres de rádio e de TV para tentar entrevistá-lo, assim como pessoas doentes e aleijadas, à busca de um milagre ou uma profecia. Zé do Burro se levanta e sai dali. Na passagem, começam a aparecer os primeiros berimbaus em close, tocando um samba de roda. Logo, são mostrados os capoeiras e as baianas dançando. Tudo culmina com uma festa popular nas escadarias e na porta da igreja, que deixa o padre Olavo (Dionísio Azevedo) enlouquecido, tocando furiosamente o sino da igreja, que sequer chega a ser ouvido pela população.

A festa antecede uma confusão, com a chegada da polícia, que quer levar Zé do Burro pra delegacia. Um dos capoeiras tenta interceder junto ao delegado, afirmando que ele está ali com a cruz apenas para pagar uma promessa. O delegado se exalta e diz que vai levar o Zé do Burro. Este se recusa a sair dali e saca uma faca. Começa uma pancadaria entre a polícia e a população, que defende o protagonista, com apoio especial dos capoeiras. Tudo só termina quando se ouve um tiro, o qual acerta fatalmente Zé do Burro, que em seguida é levado igreja adentro pelos próprios capoeiras, ao som dos berimbaus. Toda população entra junto, exceto sua esposa Rosa (Glória Menezes), a última a entrar. O filme termina com sua entrada, filmada num plano geral.

Nesse filme, a capoeira é retradada como expressão da população que vive à mercê das autoridades e exerce sua fé de maneira oculta, uma vez que Santa Bárbara é

sincretizada nos terreiros de candomblé com o orixá Iansã. De certo modo, a força do festejo vem dessa relação de estratégia simbólica muito mais que de uma fé estritamente católica, que comumente está ao lado das autoridades e ajudando a oprimir o povo.

O outro filme de ficção lançado naquele momento é *Barravento* (1962), primeiro longa metragem de Glauber Rocha. Nele é apresentada a prática da capoeira mais rural e cabocla, ao estilo daquela existente no recôncavo baiano, considerado seu berço pelos capoeiras baianos, mas também ressaltando as influências advindas do ambiente urbano, onde a malandragem vai encontrar terreno fértil para se desenvolver, especialmente num contexto em que a maioria da população que descendia dos antigos negros escravizados não tinha oportunidades de emprego formal. A superação dessas dificuldades leva uma parcela a ganhar dinheiro através da astúcia e oportunidades que somente um ambiente urbano poderia proporcionar, especialmente no que se referia ao anonimato, peça fundamental para se manter ileso ao se viver de aplicar pequenos golpes.

De certo modo, *Barravento* traz os mesmos personagens típicos da capoeira que também foram visualizados por Robatto, ou seja, o malandro e o escravo. Ressaltamos que ambos os filmes de ficção possuem a presença de Washington Bruno da Silva, conhecido como Mestre Canjiquinha (1925-1994), que participa atuando e produzindo parte da trilha sonora. Em *O pagador de promessas*, ele é um dos capoeiras que toca o berimbau e também joga.



Imagem 10 – Mestre Canjiquinha em *O pagador de Promessas*

Em *Barravento*, Mestre Canjiquinha aparece na cena do samba cantando, tocando uma caixa de madeira. Ele é um dos que entra na roda para mostrar suas habilidades sambando.



Imagem 11 – Mestre Canjiquinha tocando samba em *Barravento*

E também atua como capoeira, em resposta ao personagem Firmino (Antonio Pitanga), que tentar agarrar Naína (Lucy Carvalho) à força para levá-la para dentro da roda de samba. Nesse momento ocorre uma transformação, e a roda de samba, de diversão e dança, se torna uma roda de capoeira, acrescentando os perigos da luta.

A partir desses arquivos – documentais e ficcionais – identificaremos as primeiras escritas de si da capoeira em formato audiovisual, que veremos a seguir. Ainda que existam outras produções mais antigas que venham a ser posteriormente encontradas e conhecidas, nosso objetivo aqui é visualizar em que ponto essa linguagem é utilizada como escrita pelos mestres, em detrimento do registro da prática com outro tipo de finalidade. No próximo tópico iremos discorrer sobre algumas das mais marcantes experiências de escrita no campo sonoro, que também se desenvolve nesse momento histórico e que, de certa maneira, criam o contraponto às imagens que estão sendo produzidas.

## 1.2 Mestre Bimba: curso audiovisual de capoeira regional

Usaremos como ponto de partida para falarmos de uma escrita audiovisual, que está sendo elaborada pelos próprios sujeitos capoeiras, o LP *Curso de capoeira regional*, produzido em 1962 por Mestre Bimba, que abre um caminho criativo para o uso do meio audiovisual na formação de arquivos da memória da capoeira.

Dentro de todas as produções sobre a capoeira, esta é a que melhor representa a ruptura na função enunciativa que estabelece a memória da capoeira pela oralidade, que teve sua primeira edição lançada em aproximadamente 1962 ou 1963, com uma segunda edição em 1969 e uma terceira edição em 1989. Pioneiro em muitos sentidos, Mestre Bimba foi quem teve a primeira academia de capoeira formalmente autorizada pelo estado brasileiro, na década de 1930, através do alvará nº111, da Secretaria da Educação, Saúde e Assistência de Salvador, datado de 23 de Junho de 1937.

Antes da era das academias, os praticantes comumente aprendiam de *oitiva*, ou seja, através da observação dos capoeiras em ação nas rodas que aconteciam nas ruas e também por meio das lições informais, das dicas dos mais experientes com os quais se tinha uma ligação mais próxima, por exemplo de parentesco ou amizade, o que contribuiu para o estabelecimento de uma relação baseada nas linhagens de capoeira, que se popularizaram de maneira mais evidente a partir dos mestres Bimba e Pastinha.

Esse método de aprendizagem realizado entre pessoas de um mesmo círculo social era fundamental num contexto em que a capoeira ainda era considerada contravenção, como forma de estratégia de preservação de seus conhecimentos. O ditado “o segredo de São Cosme quem sabe é São Damião” expressa esse tipo de comportamento em relação ao aprendizado.

É importante mencionar que a partir das primeiras décadas do século XX as lutas livres tornaram-se cada vez mais populares no Brasil, e o reconhecimento que tais eventos geravam aos campeões atraiu diversos capoeiras, como Mestre Bimba. Mesmo formalmente proibida, a capoeira foi deixando de ser um não-dito e começou a entrar nesse circuito, ainda que eventualmente necessitasse de uma autorização da polícia. Essas lutas livres atraíram praticantes de diversas modalidades, como boxe, jiu-jitsu, *catch wrestling* e luta greco-romana, entre outras, que buscaram reconhecimento em suas habilidades. Nesse mercado propício aos lutadores, Bimba sagrou-se campeão

invicto, antes de abrir sua academia.

Portanto, o contexto de produção do disco *Curso de capoeira regional* de Mestre Bimba é o coroamento de seu método de ensino e de sua experiência de vida. Em 1962, Mestre Bimba já ensinava capoeira de maneira regularizada havia 25 anos, fora o período anterior, em que fora um exímio lutador nos ringues e, provavelmente, tenha tido experiências informais com ensino da capoeira que foram embasando sua experiência pedagógica e contribuindo para posteriormente formatar uma metodologia.

Em relação ao audiovisual, nesse momento ele já havia tido o contato com o gravador de áudio entre 1940 e 1941, quando da visita de Lorenzo Dow Turner e Edward Franklin Frazier, o que permitiu uma reflexão sobre tal mídia e as possibilidades para suas ambições com a capoeira, mesmo que não tenha tido um domínio técnico formal do processo de gravação.

É importante ressaltar que apesar de ser funcionalmente analfabeto, sabendo apenas assinar o seu nome, Mestre Bimba conseguiu registrar em seu disco, de maneira didática e sequencial, os sete toques de berimbau que eram ensinados por ele em sua escola. Além disso, seu disco possuía um encarte com alguns dos movimentos fundamentais que eram ensinados aos seus alunos, que fora elaborado sob sua orientação.

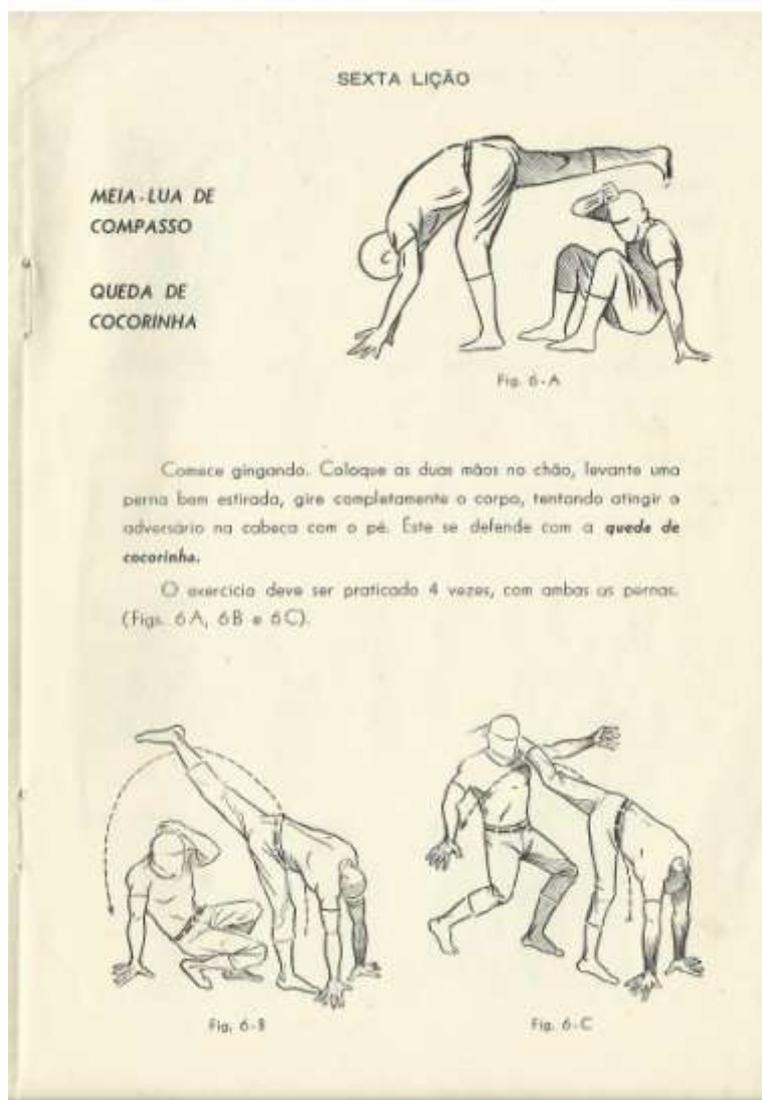


Imagem 12 – Página do livreto que acompanha o disco

Nesse sentido, podemos dizer que ele escrevera com o áudio as principais premissas musicais da capoeira regional. Musicais e éticas, uma vez que cada um desses toques rege um tipo de jogo de capoeira distinto. É uma escrita da sabedoria oral, que comumente vinha sendo perpassada apenas presencialmente e sem o uso de qualquer suporte para além do corporal.

O professor e pesquisador Muniz Sodré (2002, p.69), que fora aluno de Bimba, afirma que o método de ensino era complementado por uma avaliação técnica dos seus alunos, que costumava acontecer através de rituais conhecidos como “batismo”, “esquentar-banho” e “formatura”, o que reforça ainda mais o aspecto pedagógico ligado à musicalidade e em ligação com uma forma de conhecimento advindo do cristianismo (batismo) e também acadêmico (formatura), que ressaltam uma busca interdisciplinar.

Apesar de ter inovado em muitos aspectos a capoeira e ter inicialmente batizado seu estilo não de capoeira, mas de *luta regional baiana*, a prática fora rapidamente rebatizada de “capoeira regional”, em detrimento da capoeira tradicional baiana, que veio a se popularizar com o nome de “capoeira angola” e também da capoeiragem carioca, que seria a “ginástica nacional”.<sup>24</sup> Contudo, Mestre Bimba preservou o uso dado à musicalidade como método de aprendizado da ginga e dos movimentos, realizando pequenas modificações na bateria, no andamento ou na execução dos toques que já eram conhecidos na capoeira tradicional, como forma de imprimir sua marca pessoal.

Ressaltamos que em relação ao processo de modificar e adaptar determinados elementos da capoeira para melhor adequá-los à prática, pode-se constatar que a maior parte dos mestres, seja em que estilo for, realizou tal empreendimento como forma de aprimorar a pedagogia de ensino às suas qualidades e necessidades sem que isso se constituísse numa distorção dos seus fundamentos mais básicos. Além disso, na prática os diferentes toques de berimbau objetivavam determinar os ritmos e as maneiras distintas de jogar, para estabelecer os modos como deveriam acontecer os diálogos corporais. De acordo com Muniz Sodré, Mestre Bimba estabeleceu as seguintes possibilidades para seus alunos, sete ao todo, as quais exigia pleno domínio nessas avaliações:

IÚNA: Este toque foi baseado no canto do pássaro Iúna. É um jogo mais dentro e contínuo, executando movimentos de “floreio”, e apenas os mestres e formados podem participar nesse jogo. Durante a sua execução utilizam apenas os instrumentos, e não se canta.

AMAZONAS: É o toque festivo, usado para saudar mestres visitantes de outros lugares e seus respectivos alunos. É usado em batizados e encontros.

CAVALARIA: É o toque de aviso ou de alerta. Sua origem remonta ao tempo da proibição da capoeira, quando era empregado para denunciar a presença da polícia montada, do chamado esquadrão da 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”.

SANTA MARIA: É utilizado geralmente apenas em apresentações e relaciona-se ao jogo de navalha, faca ou facão.

BENGUELA: É um jogo lento, solto, floreado e bastante disputado, que foi introduzido para poder jogar com os angoleiros.

IDALINA: Neste toque não há um tipo característico de jogo claramente definido, sendo que, às vezes prevalece no “desempenho” dos jogadores certa teatralidade que

---

<sup>24</sup> Pelo fato de a cidade do Rio de Janeiro ser a capital do Brasil na época.

remete à conquista amorosa.

SÃO BENTO GRANDE DE BIMBA: Neste jogo requer um jogo pelo alto, solto e rápido com golpes explosivos e traumáticos. (SODRÉ, 2002, p.69)

Esses toques que estão presentes no lado A do disco (faixas 01 a 07). No lado B (faixas 08 e 09), encontramos quadras e corridos, que são diferentes formas de versos que são cantados, especialmente com o toque de São Bento Grande. Com esses cânticos, Mestre Bimba traz ao ouvinte a essência da filosofia que perpassa a capoeira, como podemos perceber nos três versos a seguir.

Aquele quem me ensinou  
 Tá no Engenho da Conceição  
 Só devo é o dinheiro  
 Saúde e obrigação  
 Sou discípulo que aprende  
 Sou mestre que dá lição  
 O segredo de São Cosme  
 Só quem sabe é Damião, camará

Sim senhor meu camarada  
 Quando eu entro você entra  
 Quando eu saio você sai  
 Passar bem ou passar mal  
 Tudo na vida é um passar, camará

Perto de mim tem um vizinho  
 Que enricou sem trabalhar  
 O meu pai trabalhou tanto  
 Mas nunca pode se enricar  
 Mais não deitava uma noite  
 Que deixasse de rezar, camará

No primeiro verso, vemos as relações entre o saber e o poder, além da questão do ensino do segredo em meio às perseguições que o praticante sofria antes da era das academias. É cantado que o mestre está na prisão e que o segredo que um sabe o outro não irá divulgar, a não ser com um companheiro necessitado (ideia de congregação, grupo fechado e secreto), indicando com isso que a capoeira é uma irmandade que se une para enfrentar as adversidades.

O segundo verso indica uma situação corriqueira na prática corporal da capoeira, sobre a busca para se aprender a ocupar os espaços e vazios, e a ceder nas investidas.

São dinâmicas dos acontecimentos, a transformação, o que é bem recorrente em um jogo de capoeira, quando um praticante aproveita um ataque para através do contra-ataque realizar ele mesmo sua resposta estratégica.

No terceiro verso, vemos a fé que movimenta as atividades, independentemente das desigualdades vivenciadas. Firmeza para seguir em frente e transformar as situações desfavoráveis em momentos de aprendizado. É um vencedor aquele que não desiste de buscar caminhos abertos em meio às dificuldades, aproveitando o melhor de cada situação.

O filósofo francês Camille Dumoulié (2008, p.01) ressalta que a capoeira “é uma filosofia em ato, um pensamento do corpo que faz contraponto ao sistema do pensamento branco”. Sob esta perspectiva que podemos entender esses versos de Mestre Bimba filosoficamente, pois estão indicando uma estética de resistência ao “sistema branco”, que está, por exemplo, confinando o mestre numa prisão; também expressam um devir “pela conexão com as intensidades, as forças, os movimentos do vivo, que informam a carne e o espírito para uni-los na dinâmica de um gesto” (id., ib., p.04); e ainda ressaltam a malícia de adaptar-se e submeter-se às circunstâncias à espreita de agir em um momento oportuno, através da “temporalidade da graça” ou do que os gregos chamam de *Kairos*, que ressalta o tempo do puro instante, dos movimentos leves e oportunos, em contraponto ao *Chronos* que é o tempo finito e ao *Aiôn*, que representa o tempo vindouro e eterno.

Na filosofia do corpo o exercício cotidiano e constante de aprendizado para se adequar aos tempos míticos (que o berimbau apresenta em diferentes toques), as estratégias para se mover em meio a perigos e prazeres da luta e dança e ainda o diálogo e intercâmbios com a figura do mestre e seus alunos (os quais possuem diferentes estágios de aprendizado) são alguns dos elementos chave para a constituição das estéticas da existência na capoeira, que são as formas possíveis de se elaborar enquanto sujeito tanto em relação à prática quanto em relação às instituições e mesmo o ambiente no qual se atua.

### 1.3.1 Mestre Pastinha: manuscritos, memória digital e a escrita de si

A sociedade contemporânea é marcada pela multiplicidade de meios para armazenamento da memória. Atualmente, para além do papel, que ainda é o suporte mais fundamental e acessível, cada vez mais adentramos num ambiente cognitivo que também é povoado por suportes audiovisuais e formatos digitais, que permitem a tradução de diversos documentos produzidos originalmente em diferentes mídias, inclusive aquelas que há muito deixaram de ser comercializadas, como é o caso do daguerreótipo, precursor da fotografia, mas também é o caso do vinil e da fita cassete, bastante populares no século XX, entre outros exemplos de mídias que encontramos nas primeiras décadas do século XXI reinseridas numa nova camada de memória, através da rede mundial de computadores e arquivos de diversos formatos, como MP3, Wave, WMA, entre inúmeros outros.

Nesse contexto, é bem mais evidente que um determinado arquivo possa estar em diferentes formas ou meios, cada qual com suas especificidades e alcance. Mesmo quando o leitor de uma determinada informação é apenas o próprio produtor da memória, como no caso da escrita em diários pessoais, vemos que existe uma necessidade de armazenamento dos arquivos, para que se possa realizar uma consulta posterior àquelas reflexões e afetos que foram subjetivados em um dado recorte de tempo e espaço. Essa revisitação dos arquivos proporciona saber de onde se sai, para se entender onde se está e qual o caminho que se deseja seguir.

Em muitos casos, especialmente em relação ao meio digital, preza-se por mais de uma fonte como forma de melhor preservar o conteúdo, em caso de destruição ou dano de algum dos suportes. Costuma-se dizer em relação à cópia de segurança (*backup*) que “quem tem apenas uma não tem nenhuma”, o que enfatiza a necessidade de se manter diversos locais para preservação da memória, para o caso de algum imprevisto que faça com que algum desses suportes seja irremediavelmente danificado.

No caso dos documentos, também é possível imprimi-los, uma vez que o papel é um suporte mais estável e durável, mas em relação ao audiovisual, o máximo que é possível fazer é renovar a mídia (HD, CD, DVD) de maneira regular, pois não possuem um suporte analógico e tangível, como os filmes, mas se estruturam em forma de códigos binários.

A partir dessas constatações acerca das tecnologias de armazenamento da memória e seus usos contemporâneos, trazemos aqui algumas reflexões para se pensar em que níveis podem chegar mais especificamente as memórias pessoais sobre os arquivos da cultura popular, que foram produzidas num contexto anterior ao ambiente digital, e ainda como esse material pode servir para formatar discursos sobre as práticas contemporâneas que estão ligadas à atualização da memória coletiva.

Para realizar esta empreitada em termos de análise empírica, vamos seguir as escritas de Mestre Pastinha, que ainda em vida tornou-se conhecido como um dos maiores mestres de capoeira e, postumamente, considerado um dos maiores ícones da capoeiragem brasileira. Seus ensinamentos atravessam gerações, alcançam e influenciam praticantes de capoeira em todo o mundo, ou seja, aqueles que não tiveram contato direto com esse mestre e na maioria das vezes nem mesmo com seus alunos diretos.

Ao contrário de muitos mestres nesse momento histórico, Mestre Pastinha sabia escrever razoavelmente bem e registrara uma parte do seu cotidiano na capoeira, seus pensamentos e suas reflexões em um diário intitulado “*quando as pernas fazem mizerê*”, subtítulo de “*metafísica e prática da capoeira*”. São cerca de 200 páginas de sua experiência de vida que foram preservados do esquecimento.

De acordo com o pesquisador e capoeira Paulo Magalhães, saber escrever foi fundamental para a primazia de Mestre Pastinha frente a outros mestres de capoeira angola. “Em um universo de iletrados, Pastinha era um dos poucos que sabia escrever bem, tendo condições de ser um bom mediador que articulasse a capoeiragem tradicional com outros setores da sociedade, a fim de garantir a aceitação e ascensão dessa prática cultural” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.74).

Além de trazer reflexões sobre a prática e a ética da capoeira, os manuscritos possuem poesias, cânticos e diversos desenhos que ilustravam alguns aspectos da capoeira angola que não poderiam ser expressos em sua essência corporal com o signo.

Trazemos aqui alguns comentários e análises que foram elaboradas a partir do seu diário, que fora preservado durante anos por Ângelo Augusto Decânio Filho (1923-2012) mais conhecido como Mestre Decânio, que em 2003 (mesmo ano da descoberta do disco de Bimba) o entregou a Teimosia, que é formado em Ciências da Computação,

para ser digitalizado.<sup>25</sup>

Ressaltamos que juntamente com um disco intitulado *Capoeira Angola: Mestre Pastinha e sua academia*, lançado pela Philips em 1968, os manuscritos constituem o principal acervo material da memória desse mestre,<sup>26</sup> que para muitos ainda mantém uma aura que o liga à ancestralidade da capoeira.

Em termos audiovisuais, também utilizamos como referência o filme *Pastinha! Uma vida pela capoeira*, produzido em 1998 por Antônio Carlos Muricy, que possui algumas entrevistas em vídeo, nas quais Pastinha, já velho e cego, fala um pouco sobre sua vida.

Além desses arquivos, muitos outros foram elaborados/publicados antes e após sua morte, muitas vezes revisitando esses enunciados que encontramos no conjunto desse material que recortamos de uma totalidade do que pode ser encontrado através do mecanismo de busca do site de compartilhamento de vídeos YouTube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)). Porém, pretendemos focar mais especificamente naqueles documentos que apresentam seus depoimentos diretos ao invés de utilizarmos os depoimentos de pessoas que conviveram com ele.

Essa opção nos serve para focarmos naquilo que na obra de Mestre Pastinha pode se constituir como um processo de *escrita de si*. De acordo com Michel Foucault (2010a p.145), a escrita de si é um conceito que se refere à seleção de coisas que se fez ou se pensou e que é oferecido a um olhar possível. Esse processo formula uma *estética da existência*, ou seja, ajuda a constituir a formação de subjetividade “de dentro para fora”, enquanto as regras coercitivas e as instituições constituem o sujeito “de fora para dentro”.

Sob este aspecto, as escritas de Mestre Pastinha podem ser entendidas como sua “memória material das coisas ouvidas, lidas ou pensadas” (idem, p.147), nos remetendo aos *hupomnêmata*, que segundo Foucault eram escritos nos quais os gregos dos primeiros séculos da Era Cristã reuniam “citações, fragmentos de obras, exemplos,

---

<sup>25</sup> Teimosia é responsável pela divulgação através da internet dos manuscritos de Mestre Pastinha e muitos outros arquivos (MARCHESI, 2012, p.231), sendo uma figura-chave no processo de digitalização dos arquivos da capoeira, como é o caso da digitalização do áudio de Mestre Bimba.

<sup>26</sup> Há ainda um livro intitulado *Capoeira Angola*, atribuído a Mestre Pastinha, mas que provavelmente foi compilado por Wilson Lins, para a Fundação Cultural do Estado da Bahia. Fonte: [http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua\\_pt.htm](http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm)

ações testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (id., ib., p.147). A seguir, vamos analisar alguns trechos de seu diário e de seu disco, nos quais é possível verificar essa perspectiva de uma escrita de si.

### 1.3.2 A capoeira, a memória do corpo e o arquivo

Como já fora mencionado anteriormente, a capoeira é uma arte eminentemente corporal. Trata-se de uma prática coletiva que mescla dança, música, luta e jogo, possuindo uma ritualidade que é performada através da roda, considerada um ritual coletivo no qual seus participantes revezam e intercalam de maneira dinâmica os papéis de jogadores (dois ao centro da roda), tocadores de instrumentos tradicionais da capoeira (berimbau, atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco) e coro (pessoas que formam o círculo e respondem aos cânticos).

Os cânticos costumam ser formulados num modelo de “pergunta e resposta”, no qual um cantador verseja e o coro responde, excetuando-se a ladainha (cântico que inicia a roda, geralmente cantado pelo mestre responsável por organizar a roda). A seguir, vemos uma página dos manuscritos de Mestre Pastinha na qual além de um desenho, há um canto tradicional nesse modelo.



Imagem 13 – Manuscrito de Pastinha com imagem de jogo e letra de cântico

A dinâmica na roda incentiva que os participantes desempenhem atividades variadas. O próprio jogo visa um fluxo multilinear e enfatiza a transformação como ponto fundamental. Este processo ocorre através dos diversos níveis de participação possíveis: jogos instrumentos musicais, cânticos, assistência e mesmo a pura observação, entre outras possibilidades.

Em relação à dinâmica da capoeira, Mestre Pastinha registra em seu diário uma ênfase no caráter corporal da capoeira, que de certo modo antecede ao processo coletivo dessa prática e a abstração filosófica, que seria propriamente o encontro dos corpos e o acesso ao conhecimento. Ele escreve ao modo dos diálogos filosóficos clássicos, como se estivesse conversando com outra pessoa, o que enfatiza esse caráter de *hupomnêmata* de suas escritas, como podemos ver a seguir:<sup>27</sup>

Amigos, o corpo é um grande systema de razão por detrás de nossos pensamentos acha-se um Snr. poderoso, um sábio desconhecido. Corrijo-me as realidades pela inversão natural da ordem lógica transformando o passado em futuro. (s/d, p.02)

Podemos perceber que Pastinha entende o corpo justamente numa perspectiva filosófica, como um “sistema de razão”, a partir do qual se pode chegar ao conhecimento que reside em seu interior e ao sentido das coisas que são através dele percebidas. Por meio do corpo, dentro do qual está esse “senhor poderoso”, estrutura-se todo seu sistema de pensamento, que vai refletir na forma como compreende o aprendizado da capoeira.

Há também nos seus manuscritos a evidência do papel ético que deveria ser desempenhado por um mestre de capoeira, como aquele que orienta no caminho para se acessar esse sábio desconhecido que é o corpo. Todos têm um corpo no qual existem, mas muitos atravessam toda a existência e não o conhecem plenamente. O autoconhecimento é uma chave nesse processo que une corpo e mente.

Aqui também é importante mencionar o papel e importância do *mestre* para Pastinha, construída a partir de sua própria experiência com essa figura. O mestre é um elemento primordial e que afeta diretamente o aprendizado na capoeira, é uma luz no caminho do aprendiz, pois é quem fornece a ética da prática. No filme *Pastinha! Uma vida pela capoeira* (1998), de Antônio Carlos Muricy, há uma entrevista filmada na qual

---

<sup>27</sup> Aqui e nos demais trechos do diário de Mestre Pastinha, iremos manter a grafia original presente nos manuscritos. Em relação aos áudios citados, faremos o mesmo quanto à pronúncia, comentando os trechos mais complexos e truncados.

ele conta como aprendeu a capoeira quando criança de um velho africano.

A minha vida de criança foi muito amarga. Encontrei um rival, um menino que era rival meu. Então nós entrávamos em luta, travava luta e eu apanhava, levava a pior. Na janela de uma casa havia um africano apreciando a minha luta com esse menino. Então quando eu acabava de brigar, eu passava e o velho me chamava: Meu filho! Vem cá! Eu cheguei na janela, ele então me disse: Você não pode brigar com aquele menino. Aquele menino é mais ativo de que você. Aquele menino é malandro! E você não pode brigar com aquele menino, você quer brigar com o menino na raça, mas não pode. O tempo que você vai pra casa empinar raia, você vem aqui pra nós casuar. Então, aceitei o convite do velho, e aí pegava e ia me ensinar a capoeira. Ginga pra aqui, ginga pra lá, ginga pra aqui, ginga pra lá e cai, levanta. Quando ele viu que eu já estava em condições pra corresponder o menino ele disse: Você já pode ir brigar com o menino. Então eu saí.

Quando eu vinha e a mãe dele via que eu ia passar, gritava: Honorato! Evém seu camarada! E ele puf! De dentro de casa o menino pulava na rua como um Satanás, e aí me pegou, eu insisti, ele insistiu e me passou a mão. Eu saí em baixo. Ele tornou a passar a mão em mim, eu tornei a sair de baixo, ele disse: Ah! Você tá ativo é? Ele insistiu a terceira vez, eu rebati a mão dele e aqui sentei nos pés. Ele recebeu, caiu. Tornei a sentar o pé nele, tornou a cair. A mãe dele foi e disse: Vixe! Você vai ‘panhar! Eu disse: vai ver ele apanhar agora!

Percebemos que o velho mestre observou diversas vezes Pastinha levando a pior e resolveu ajudá-lo. Também ajudou a reincorporação do ensino – a memória – que possuía, a se propagar no tempo, através do jovem Pastinha, que de maneira complementar necessitava aprender a capoeira para se defender. Podemos pensar num encontro místico que se dá nesse momento, o que amplia a magia em torno do mestre baiano.

Pastinha encontra o mestre no momento em que mais precisa, ou seja, quando está interiormente preparado para aprender a capoeira, para poder se defender. O velho mestre também está preocupado em não deixar apagar a chama de seu conhecimento. Esse ponto tem importância fundamental em sua biografia, sendo claramente percebida em meio a seus escritos e depoimentos.

Eu sempre tive em mente que a capoeira precisava de um generoso instrutor, com a presença minha apontei o destino de levar ao futuro, assumir deversa atitude. Pelo amor ao esporte, e a luta constitui caminho para a divina realização e recebeu o nome de Centro Esportivo de Capoeira Angola como patrimônio sagrado; a movimentação do qual prepara o caminho da perfeição. Convém não esquecer que o orientador foi o Velho Pastinha que sofe; saber desejar com Vontade, presidente e merecimento justo. (s/d, p.09)

Desse fragmento, destacamos ainda a importância que Pastinha atribui ao mestre e seu papel para o ensino da arte da capoeira, considerando o CECA como uma “divina realização” e um patrimônio sagrado, uma vez que permite à humanidade ter acesso à capoeira. Pastinha se coloca como o generoso instrutor que a capoeira estava

precisando, ou seja, aquele que a tiraria definitivamente da malandragem e estigmatização social para colocá-la na escola.

Um ponto curioso em seus manuscritos é que em diversos momentos ele se refere a si mesmo ora na primeira pessoa e ora na terceira pessoa, talvez indicando que é a voz do mestre que se expressa através dele. Aqui vemos uma questão referente àquilo que Foucault denominou de *função-autor*.

Para Foucault, a noção de *autor* “constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (2009, p.267), o que significa que o gesto da escritura consegue cada vez mais colocar em evidência a presença de seu autor (a subjetivação pela escrita) por mais invisível que ele se coloque no conjunto da obra. De acordo com ele, há quatro locais distintos a partir dos quais a função-autor é melhor percebida: (1) o nome do autor, (2) a relação de apropriação, (3) a relação de atribuição e (4) a posição do autor.

O nome do autor funciona para localizar um determinado tipo de relação do sujeito com a escrita, que em alguns momentos é de apropriação (quando parte do próprio autor o gesto que delimita a escrita), mas também pode ser de atribuição (quando se atribui aos escritos – dispersos ou não – a unidade de um autor, como fio condutor das narrativas). A posição do autor entre esses dois polos, por sua vez, contribui para identificar as dinâmicas que ocorrem pelo gesto da escrita. Tais características fundamentais servem para estabelecer uma gama de elos entre a escrita e os sujeitos, revelando como a “função-autor” pode legitimar determinados tipos de textos pela própria posição que o autor ocupa em relação ao que está enunciado.

Mais especificamente, há nesse ato de Pastinha uma “relação de atribuição”, pois ele se refere a um discurso, o do mestre, àquela parte em si que representa tal função. É um lugar de escrita, ou de discursividade, de registro da experiência do corpo embasada em diversos fatores que constituem o mestre, como o tempo de prática e de reflexão, as habilidades e técnicas e, a mandinga. Como Pastinha afirmara no disco, “na mandinga eu não fui bobo não, viu? Agora pra eu dizer, pra eu contar assim, eu não vou contar nada porque se eu contar fica uma coisa muito longa e parece que eu estou no céu”.

Em termos de preservação da memória da capoeira, ressaltamos que a questão

do tempo é determinante em seus escritos, uma vez que em mais de um momento se refere ao futuro. Além disso, a roda de capoeira na concepção de Pastinha pode ser considerada um “círculo mágico”, no qual o tempo presente é o da eternidade em fluxo do mito, da ancestralidade viva, para além do tempo linear que orienta o mundo ordinário e os relógios.

Pastinha é, nesse momento histórico específico, aquele que, tal qual seu velho mestre, tira a capoeira angola das brumas do esquecimento e do passado e a lança transformada ao futuro, para florescer novamente. Ele atualiza a memória coletiva em si. Alquimicamente, é a união do presente, passado e futuro o que propõe a cada um que treina a capoeira, que busca conhecê-la.

O amigo é conhecedor dessa arte? Ah! Sou um observador. Procure aprender com carinho e força de vontade, e amanhã é um bom juiz. Vamos a diante: Esta é minha sueca,<sup>28</sup> o que tenho em meu corpo, é minha arte; ela aninha-se em três capoeiras, passado, presente e futuro. (s/d, p.09)

Vemos uma ênfase dada ao papel ético de aprender a arte da capoeira, para poder utilizá-la e, uma vez usada e aprovada, poder de maneira complementar ensiná-la aos que vierem dela precisar. Os manuscritos não possuem uma data definida, mas na contracapa consta a data de 21/12/60, que possivelmente é quando iniciou suas escritas, ou talvez quando as concluiu. Em outro momento, escreve sobre a fundação do CECA, em 23 de fevereiro de 1941. Há outras datas no decorrer das páginas.

---

<sup>28</sup> Pastinha faz referência à ginástica sueca, criada por Pehr Henrik Ling (1776-1838), que foi precursor da Educação Física.

154

Centro Esportivo de Capoeira Angola  
 Tem o prazer de convidar a sociedade  
 Bahiana, autoridades, imprensa e povo em  
 geral para assistirem a 1ª. Demonstração  
 Pública Oficial da Capoeira Genuinamente  
 de Angola, a ser realizada no dia 24 do  
 corrente, as 20.30 hs. na sede do esporte  
 Clube Brasileiro no Edifício Oceânica-  
 Barra. Ingressos Cr. \$20,00.  
 Licença Tenente Castilho, A. B. Silva.  
 Eu não tenho conhecimento da renda.

Em 5 de julho de 1957

Fome retribuído a Du uma demonstração  
 no Bahiarte foram firmados a mesa e  
 a regional, primeira vez, o encontro dos dois  
 Tenente Castilho e Bimba

Imagem 14 – Página do manuscrito no qual Pastinha fala do primeiro encontro com Bimba e a regional

Interessante que em seus manuscritos há dois registros importantes numa mesma página (imagem 14). O primeiro registro se refere ao convite que faz à “sociedade bahiana, autoridades, imprensa e povo em geral para assistirem a 1ª demonstração pública oficial da capoeira genuinamente angola”. Do restante da mensagem não é possível identificar nem o mês e nem o ano, apenas que foi no “dia 24 do corrente”, que foi cobrado um ingresso de 20 cruzeiros. De maneira pitoresca, logo após Pastinha complementa: “Eu não tenho conhecimento da renda”.

Sobre este primeiro registro, é interessante perceber como Mestre Pastinha dialoga estrategicamente com as autoridades, a imprensa e a sociedade, que seria uma certa elite se comparada ao “povo em geral” que também é citado.

O segundo registro importante está nessa mesma página, mais abaixo, que menciona o primeiro encontro do grupo de Mestre Pastinha com o grupo de Mestre Bimba, que aconteceu no “BahiarTE”, na Lagoa do Abaeté. Esse momento acontece praticamente 20 anos após a abertura oficial da academia de Bimba e 16 anos da

inauguração da academia de Pastinha.

Em 5 de julho de 1957

Fomo contratado a dar uma demonstração no Bahiete foram firmado a nossa e a regional; primeira vez o encontro dos dois

Vicente Pastinha e Binba (s/d, p.40)

Para além de tentar marcar datas específicas e precisas, na ânsia por historiografar os escritos de Mestre Pastinha, vemos que, de maneira geral, há no seu gesto de escrita uma busca em alcançar o futuro daquele presente, aqueles que ainda irão chegar ao mundo da capoeira, ou seja, os frutos daquele gesto. De todo modo, é inegável que seus escritos chegaram à atualidade, após a digitalização por Teimosia, depois de décadas sendo guardados pelo Mestre Decânio e sendo vistos por pouquíssimas pessoas.

Juntamente com esses escritos, atualmente também podemos acessar sua voz e suas memórias de vida, gravadas no disco *Capoeira angola: Mestre Pastinha e sua academia* que foi produzido no ano de 1968, quando já estava com 79 anos.

Esse disco, bastante conhecido entre os capoeiras, foi digitalizado, transformado em CD e renomeado “Pastinha Eternamente”. Também foi compartilhado pela internet e costuma ser tocado em muitas academias durante os treinos físicos. Ambos complementam os aprendizados dos praticantes da atualidade, seja no Brasil como também no exterior.

Caetano Veloso em seu disco *Transa* (1972) faz referência ao disco do velho mestre, recitando trechos da segunda faixa do disco de Pastinha (Eu já vivo enjoado) na música *Triste Bahia*: “Pastinha já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil” e também parte da ladainha *Eu já vivo enjoado*, propriamente.

Eu já vivo enjoado, de viver aqui na terra  
 Oh, mamãe eu vou pra lua, falei com minha mulher  
 Ela então me respondeu “nós vamos se Deus quiser”  
 Vamos fazer um ranchinho todo feito de sapé  
 Amanhã às sete horas nós vamos tomar café  
 Eu que nunca acreditei, não posso me conformar  
 Que a lua venha a terra, que a terra venha a luar  
 Tudo isso é conversa, pra comer sem trabalhar  
 Ó senhor amigo meu, escute o meu cantar

Quem é dono não se ciúma, quem não é quer ciúma, haha

É hora é hora

O conjunto desse material é uma espécie de índice da capoeira antiga e mítica, que ainda possuía traços da escravidão e mistérios e tradições do continente africano. No disco, podemos ouvir o velho Pastinha falando de seu passado na capoeira com seu nítido sotaque baiano e maneira peculiar de rememorar histórias. Podemos afirmar que com ele se inicia uma linhagem de discos na capoeira que traz as narrativas dos mestres em cunho especificamente autobiográfico e documental, que de certo modo se hibridizou com a proposta de Mestre Bimba.

No disco há apenas cinco faixas, e os depoimentos de Mestre Pastinha aparecem predominantemente no início e no final de cada uma delas, como que introduzindo o tema e dando o seu arremate. Sua voz já marcada pelo tempo fala da capoeira do passado no momento em que a prática estava se transformando em algo novo, ou seja, um esporte praticado por amplas parcelas da população brasileira e não somente pelas camadas pobres. Pastinha na primeira faixa (Maior é Deus) também faz menção à sua popularidade, conquistada através da capoeira.

Eu me chamo Vicente Ferreira Pastinha, eu nasci pra capoeira! Só deixo a capoeira quando eu morrer. Eu amo o jogo da capoeira e não há outra coisa melhor na minha vida, no resto da minha vida que seja a capoeira!

Hoje eu estou com 79. Óia, minha vida é uma vida muito atrapalhada pra eu contar, mas tem centenas de pessoa, milhares de pessoas que me conhece, que já me acompanharam de infância e que vem me acompanhando poderá dizer alguma coisa. Todos eles que quiser dizer alguma coisa sobre minha biografia, pode dizer qualquer coisa, eu aceito toda e qualquer. Agora tem uma coisa, num fui bobo! Na roda de capoeira! Eu num fui bobo.

Em termos documentais, vemos que Pastinha também se refere a determinadas características na capoeira que, em sua opinião, deveriam ser deixadas de lado pelos praticantes, como no caso do depoimento presente na 4ª faixa (Eu vou levar o meu ABC).

O capoeirista num deve ser afobado! O capoeirista num deve provocar! O capoeirista não deve fazer certas coisas! No meu tempo, eu era capoeirista. Também tinha capoeirista que andava torto, mas torto, como a natureza não fez ele! Porque ele pegava um lenço, botava no pescoço, um lenço grande, uma calça boca, que dava trinta centímetros de boca, chinelo de xadrin, né, chapéu jogado do lado, aí ele saía todo torto, ou do lado esquerdo, ou do lado direito, conforme ele tivesse a, o jeito né, se ajeitava nisso...

E andava pelo meio da rua, com aquele gingado né. Só a calça parecia, a boca da calça parecia uma saia! Mais uma saia do que calça. Capoeirista tinha tudo isso naquela época, né? Capoeirista se prestava naquela época pra muita coisa. E eu

admiro hoje se o capoeirista se prestar pra certas coisa!

Por este depoimento, vemos que primeiramente o capoeirista precisa conhecer o tempo das coisas, pois é através dele que se consegue fazer a coisa certa. Não é pertinente ser afobado, pois se corre o risco de “dar murro em ponta de faca”. Mestre Pastinha também se refere ao capoeira malandro, como um tipo que deveria deixar de existir. Ele inclusive se admira que existam aqueles que ainda querem ser daquele jeito antigo. Importante frisar a referência ao lenço de seda no pescoço, usado para defender do corte da navalha, em sintonia com o documentário de Alexandre Robatto. Pastinha também se refere à marginalização da capoeira e como seus praticantes eram estigmatizados.

Muitas disorde que o capoeirista fazia não era propriamente por ele, era também provocado. Porque se estava numa vadiação, em um grupo com um berimbau, num é, na mão, eles passava, entendia de querer tomar, pra quebrar. Aí inflamava, num é? O íntimo do capoeirista não queria perder seu instrumento, num é? Então o que nós tinha que brigar.

Um instrumento, por exemplo, como, o Berimbau, né<sup>29</sup> somente instrumento. Agora vou aproveitar e dizer alguma coisa. Né somente instrumento. Muita gente tem que é o instrumento: berimbau, berimbau, berimbau. Berimbau é música, é instrumento.

O “eles” a quem Pastinha se refere são as autoridades policiais, que se pautavam pelo capítulo VIII do Decreto Lei nº 847 de 1890. Importante frisar que o próprio Dossiê do IPHAN (2014, p.34) reconhece atualmente que ao invés de vadios, “grande parte dos capoeiras era formada por trabalhadores, ao contrário do que escreviam os jornalistas da época, que se referiam a eles como um bando de vadios e vagabundos”. Por outro lado, os capoeiras também não ficavam passivamente vendo a polícia quebrar seus instrumentos musicais e reagiam muitas vezes violentamente.

Berimbau é música, é instrumento, música. Também é instrumento ofensivo que, ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como instrumento e na hora da dor ele deixa de ser instrumento pra ser uma foice de mão.

Eu vou contar...

No meu tempo eu usava também uma ‘foicizinha’ no tamanho de uma chave. A foice vinha com um corte e um anel pra encaixar no cabo. Mas eu como era muito bondoso, era muito amoroso, né, pra aqueles que quisesse me ofender, eu então mandava abrir outro corte nas costa. Se eu pudesse eu mandava abrir outro mais, num é? Mas num podia... Mandava abrir outro corte, ficava dois corte.

E na hora desmanchava o berimbau encaixava a foice e eu ia manejar, num é?

Porque o capoeirista tanto ginga, como pula, ‘ropia’, ‘ropia’, e como também ele

<sup>29</sup> “Né” significa nesse contexto “Não é”, ou seja a frase é: Não é somente um instrumento.

‘szanga’ e como defende-se também. O capoeirista tem a mentalidade pra tudo. E quanto mais o capoeirista ‘carão’ melhor para o capoeirista.

Mais uma vez Mestre Pastinha fala da importância de manter a calma na hora do perigo. O capoeirista “carão” (calmo), consegue ter uma visão lúcida e agir corretamente, seja fugindo como também reagindo corretamente ao perigo inesperado. Nesse momento ele rodopia (ropia) para escapar e confundir. Se necessário, ele sangra o adversário (szanga) e procura defender-se de seus ataques. Com calma o capoeira sobrevive nesse mundo de perigos e chega a ser mestre de outros, uma vez que consegue mergulhar nos seus conhecimentos e trazer de lá a experiência necessária aos mais jovens. A seguir, vemos o depoimento que está na 5ª faixa (Eu nasci pra capoeira).

Eu sou um dos exemplo do passado! Aqui tem muitos veteranos! Velho mesmo! Capoeirista veterano, mais idoso do que eu! Menino da menina dos meus olhos, capoeirista!

Eu tinha aqui um aluno por nome ‘Aberrê’, esse foi meu aluno e era afilhado do mesmo padrinho meu. Morava na ladeira do São Francisco, e eu morava na ladeira do Mutum. Eu levava, ele ia lá pra casa pra eu ensinar ele a jogar capoeira, quando eu dei baixa.

Nos dias de birra, tinha um grupo de capoeirista. Só tinha mestre! Os maiores mestres daqui da Bahia!

Todo domingo tinha ali uma capoeira que só ia ali mestre! Num tinha nada de aluno, era mestre! E esse ex-aluno meu, Aberrê, fazia conjunto lá. Então os mestres lá procuraram saber, querer me conhecer! Perguntou ao Aberrê quem tinha sido o mestre dele. Ele deu meu nome.

-Traga esse ‘homi’ aqui que ‘nóis’ precisamos conhecer ele! É tão falado, é tão bom capoeirista. Traga ele aqui pra gente conhecer.

O Aberrê me convidou pra eu assistir ele jogar, no dia de domingo. Quando eu cheguei lá procurou o dono do, da capoeira, que era o ‘Amorzinho’, era um guarda civil.

E o ‘Amorzinho’, o ‘Amorzinho’ no apertar da minha mão foi e me entregou a capoeira pra eu tomar conta.

Com este testemunho, vemos que Pastinha já se vê parte de outro tempo remoto. Suas palavras ecoam o passado e, com elas, os ensinamentos dos mestres mais velhos. Sobre o processo de transmissão desses conhecimentos, Pastinha rememora seu aluno Raimundo Argolo, conhecido como Aberrê, que se tornara mestre e participava de uma das rodas mais conceituadas, nas quais só participava só os maiores mestres da Bahia.<sup>30</sup> Nessa roda, os outros mestres se interessaram em saber quem era o mestre de Aberrê, que citou Pastinha. Um dia, Pastinha foi ver Aberrê jogar e, ao chegar, recebe de Amorzinho, o

<sup>30</sup> De acordo com Paulo Magalhães (2012) há controvérsias nesta afirmação. Alguns acreditam que na verdade Pastinha que foi aluno de Aberrê.

então “dono” daquela capoeira, ou seja, o organizador da roda, a missão de tomar conta da capoeira.

Esse tipo de testemunho biográfico de vida com um pano de fundo musical virou um modelo e posteriormente foi utilizado por outros mestres para descrever suas vivências na capoeiragem, como também ocorre com os discos *Capoeira da Bahia*, lançado em 1985 pelo Mestre Paulo dos Anjos, e *Capoeira: Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar*, lançado em 1986, entre outros. Com as produções pioneiras, diversos mestres sentiram-se também habilitados para utilizar o meio audiovisual com a proposta de trazer sua memória oral ou as formas de performar a musicalidade da capoeira.

Na atualidade, os vestígios do trabalho realizado por Mestre Pastinha estão acessíveis na internet, proporcionando que pessoas de todo lugar do planeta possam acessá-los. A seguir, vemos algumas imagens dos seus manuscritos já digitalizados.

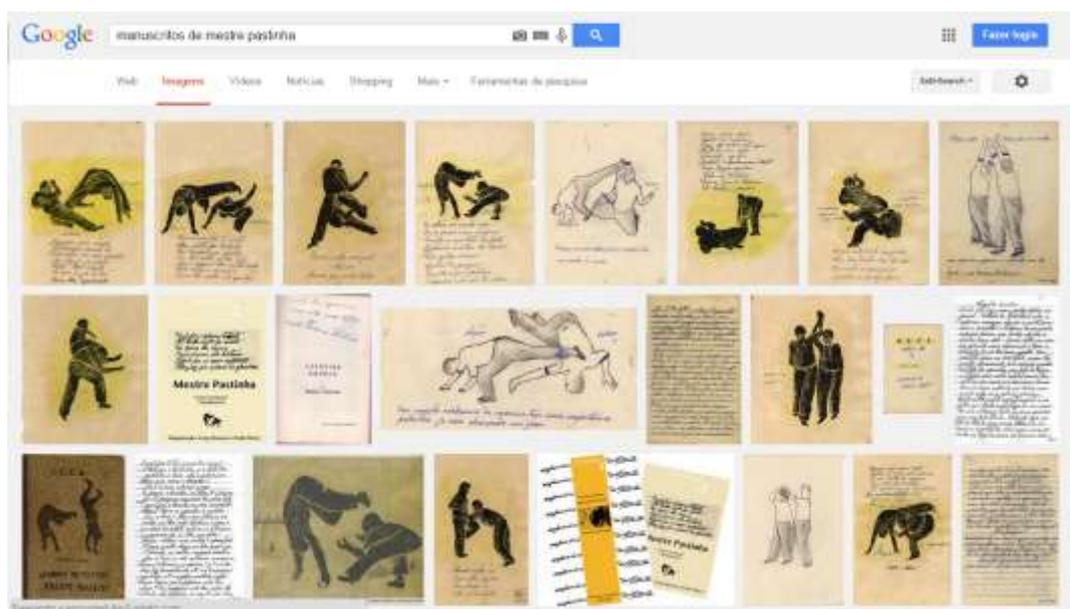


Imagem 15 – Imagens dos manuscritos de Mestre Pastinha no Google Imagens

Da mesma forma, o disco e demais produções audiovisuais são facilmente encontradas, tanto em uma busca em português quanto em outras línguas. Esses arquivos elaborados a partir das vivências com a capoeira e reunidos pelos praticantes nos levam a algumas questões no campo das tecnologias da comunicação e estéticas, especialmente quando nos propomos a realizar uma arqueologia desses saberes.

Em relação aos arquivos, Foucault (2010b, p.146) afirma que são um volume

complexo, com regiões heterogêneas em que se desenrolam segundo regras específicas. Para além das palavras e das coisas, os arquivos estariam na densidade das práticas discursivas, em sistemas de enunciados. Ou seja, em sua concepção, esses sistemas de enunciados seriam propriamente os arquivos.

Entre as regras que incidem sobre o arquivo, uma das primeiras é que ele segue a lei do que pode ser dito. Ele é “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (id., ib., p.147). Na capoeira, acompanhar esse material sobre Mestre Pastinha leva-nos a refletir que os arquivos formados em torno da sua produção de subjetividade estão nas práticas discursivas mais que na materialidade do papel no qual escrevera seu diário. O mesmo se dá em relação ao disco e o filme no qual aparece sendo entrevistado.

Dessa maneira, seus arquivos estão na forma como são contadas suas experiências, mais que na experiência em si. Há na figura de Pastinha um local de fala específico que justifica o que está sendo dito e lhe dá legitimidade, por ser quem é e por ocupar um local específico na capoeiragem baiana, de ícone da capoeira angola. Há uma função de autoria sobre as suas afirmações, que só são tomadas como verdade pelas especificidades nas quais tal discurso fora construído.

Outro ponto importante que é abordado por Foucault (id., ib., p.147) é a questão de que o arquivo não é o que protege o acontecimento do enunciado, mas é o que define o *sistema de sua enunciabilidade* e o seu *sistema de funcionamento*. Dessa maneira, o arquivo “é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”.

Para além do suporte no qual os ditos de Pastinha foram preservados, o arquivo com suas memórias está no que é dito, na forma como é dita e a partir do local de fala que o mestre ocupa, em meio ao processo histórico no qual a capoeira vai se popularizando, passando gradativamente a ser vista como esporte e deixando de lado o estigma da criminalidade.

Por isso, seus depoimentos que estão presentes nos manuscritos, no disco e nas entrevistas servem aos praticantes para além de um possível fetiche sobre a materialidade e historicidade dos mesmos, pois o que vale aqui é o ensino tal qual pode ser captado por cada praticante a partir de seu próprio corpo em sua vivência na

capoeira. Assimila-se dessa maneira, o argumento de Mestre Pastinha, que “a capoeira é tudo que a boca come”, ou seja, é aquilo que é apreendido tendo a prática corporal como guia, mesmo em meio a processos coletivos.

Essa nova camada de memória dos escritos e dos áudios no ambiente digital nos remetem a um processo de reelaboração de discursos operado entre as narrativas identitárias. Néstor Canclini (2013, p.17) afirma que “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de épocas distintas articulados pelos grupos hegemônicos num relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência”.<sup>31</sup> Nesse sentido, percebemos que Mestre Pastinha para além da morte física, continua atuando como um dos grandes nomes da capoeira na atualidade, direcionando a prática e inspirando os aprendizes a buscar conhecer a fundo a capoeira.

Além disso, vemos que a tecnologia vem ajudando a desenvolver as redes que são formadas pelos mestres e praticantes localizados ao redor do mundo. Sobre esta questão, concordamos com Néstor García Canclini (2013, p.203) quando afirma que o desenvolvimento moderno e as tecnologias não suprimem as culturas tradicionais. Pelo contrário, as tecnologias estão sendo usadas como ferramentas para ajudar a preservar e disseminar a cultura. Graças à disseminação em rede, esse material e muitos outros dificilmente serão de acesso restrito, uma vez que milhares de praticantes já fizeram sua cópia de segurança, ajudando a preservá-los e compartilhá-los no futuro.

Também é importante ressaltar mais uma vez a força da perspectiva filosófica de Mestre Pastinha, que compreende a capoeira num patamar no qual o aspecto corporal é somente uma de suas muitas camadas, a mais externa delas, enquanto existem outras camadas mais sutis, que abrangem o passado, presente e futuro, que formam uma força mágica que liga os capoeiras da atualidade aos grandes mestres do passado, ocultos nas brumas do esquecimento, mas que podem ser miticamente vislumbrados nos movimentos dos atuais praticantes.

Nesse quesito filosófico, apesar das aparentes diferenças de método, a capoeira de Pastinha tem enormes semelhanças com a de Bimba e de muitos outros mestres, indicando uma possível ontologia da capoeira que se desenvolve nesse recorte de tempo localizado em meados do século XX. Tal concepção nos permite apreender esses

---

<sup>31</sup> Tradução livre de: “*La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de épocas distintas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia*”.

ensinos da cultura popular em diálogo com as perspectivas que mostram como os conhecimentos empíricos e acessados através do corpo geram um campo de afeto e geração de memória que proporcionam produções de subjetividades variadas, mesmo utilizando um mesmo referencial.

Em Pastinha também identificamos uma estética da existência do sujeito que atua no tempo oportuno do *Kairos* e seus fluxos. Uma metáfora que pode ser empregada é aquela que indica que para entrar e sair do mar é preciso aproveitar o movimento das ondas. Nesse ambiente, Mestre Pastinha mostra que a figura do mestre funciona como um farol para aqueles que estão no caminho do aprendizado.

*A proposta deste primeiro capítulo foi trazer a emergência de enunciados da capoeira nas produções audiovisuais. Inicialmente os arquivos que encontramos foram elaborados por pesquisadores, folcloristas, jornalistas e cineastas, mas logo em seguida temos uma produção de enunciados que parte dos próprios mestres de capoeira.*

*Esta mudança serve para perceber o momento em que se modifica uma forma de relação com os capoeiras que se estabeleceu pela marginalidade e perseguição do estado. Também indica uma nova forma que foi encontrada pelos mestres para preservar e propagar seus conhecimentos. Mostra ainda uma mudança fundamental, que coloca o praticante como aquele que tem o poder e legitimidade de enunciar algo sobre seus saberes.*

## 2. Produções audiovisuais dos mestres contemporâneos

*Aqui iremos apresentar algumas produções contemporâneas, como forma de fazer um complemento/contraponto com as obras pioneiras que foram elaboradas a partir da década de 1960, uma vez que apesar dos enunciados serem semelhantes, entendemos que os feixes de relações são distintos. Veremos que a convergência tecnológica é assimilada nesse novo ambiente sociocultural no qual a capoeira e seus praticantes desenvolvem suas atividades.*

### 2.1. A capoeira rizomática e artística de Mestre Patinho

Na ilha de São Luís, capital do Maranhão, existem registros em jornais do final do século XIX de sujeitos identificados como “valentões”, que se notabilizaram por causar brigas, confusões, desordens e outros incidentes, ocorridos frequentemente em festas populares, como sambas, batuques e os encontros de grupos de bumba-meu-boi.<sup>32</sup> Haja visto que a capoeira desenvolveu-se através da diversidade (maltas no Rio de Janeiro, vadiação na Bahia e moleques de banda em Recife etc), existem fortes indícios que em São Luís os valentões fossem figuras equivalentes aos capoeiras.<sup>33</sup>

Um fator que complicou o entendimento sobre esses sujeitos e a diversidade de manifestações culturais nas quais transitavam foi a generalização perpetrada pela imprensa e a polícia em relação à cultura afro-brasileira, que perdurou até as primeiras décadas do século XX. Até então, jornalistas, polícia e demais sujeitos que registravam tais eventos descreviam de maneira reducionista as expressões culturais originadas entre as camadas populares de “batuque”, quer fosse capoeira, candomblé, pajelança ou outra manifestação, ressaltando sempre um aspecto primitivo, violento e que ia de encontro à ordem da sociedade vigente.

O interesse em descrever corretamente e utilizar termos adequados a cada caso, respeitando as especificidades, só se manifesta a partir da década de 1930, devido em

---

<sup>32</sup> Bumba-meu-boi é das mais importantes manifestações folclóricas do Maranhão. Na ilha de São Luís, os maiores grupos costumam ser chamados de “batalhões” e até meados do século XX, o encontro entre dois batalhões gerava uma forte disputa que frequentemente produzia confrontos violentos.

<sup>33</sup> A monografia do cientista social Bruno Pimenta Dias “Rixas, rolos, vadios e valentões: a capoeira como território da vadiagem” (UFMA, 2007), produzida a partir da pesquisa sobre os arquivos de jornais do final do século XIX e começo do século XX, traz a hipótese dos valentões como capoeiras.

grande parte ao trabalho de artistas, intelectuais, folcloristas<sup>34</sup> e, posteriormente, acadêmicos, que estavam tentando entender a formação da cultura no Brasil e suas mestiçagens não pelo viés de um parasitismo cultural da Europa, mas avaliando as contribuições do indígena e do negro para a constituição da sociedade.<sup>35</sup>

De todo modo, após este período no qual “batuque” e “valentão” eram utilizados pela imprensa e pela polícia, vamos encontrar somente a partir da década de 1960 um movimento de produção de subjetividades expressivo em relação à capoeira, através do que foi considerado como a “reaparição da capoeira” na ilha de São Luís.<sup>36</sup> Esta “reaparição” deu-se juntamente com a vinda do *Quarteto Aberrê*, em 1966, liderado por Washington Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha,<sup>37</sup> que havia participado das filmagens de *O pagador de promessas* e de *Barravento*. O Quarteto Aberrê era formado nessa época pelo próprio Canjiquinha, acompanhado dos capoeiras Vitor Careca, Brasília e Sapo.

O nome do quarteto é uma homenagem a Mestre Aberrê, que ensinou a capoeira a Mestre Canjiquinha. O *Quarteto Aberrê* foi a São Luís com um espetáculo de rua em caravana desde a Bahia e fizeram uma série de apresentações pelo Estado, onde mostraram ao público maranhense a capoeira e também manifestações folclóricas tradicionais da Bahia, como a *puxada de rede* e o *maculelê*. O grupo chegou a se apresentar a José Sarney, à época governador do Maranhão, no Palácio dos Leões, sede do governo do estado, o que ajuda a evidenciar a mudança de comportamento da sociedade frente à capoeira ocorrendo no Maranhão.

De acordo com Paulo Magalhães (2012, p.102), “Mestre Canjiquinha foi um dos capoeiristas de sua época que mais fez viagens e apresentações para autoridades, tendo se apresentado aos governadores Juracy Magalhães (BA), Aluísio Alves (RN) e José

---

<sup>34</sup> Os folcloristas nesse contexto são pesquisadores não-acadêmicos da cultura popular que fazem um contraponto à “elite cultural”, marcadamente eurocêntrica, registrando e pesquisando aquelas manifestações que acreditavam estar em vias de desaparecimento. Sobre o assunto ver o artigo de Luiz Rodolfo Vilhena (1996).

<sup>35</sup> Alguns dos folcloristas precursores foram Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, que possuem uma extensa contribuição para o estudo da cultura e arte brasileiras. Entre os acadêmicos destacamos Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda, que respectivamente publicaram *Evolução Política do Brasil* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936). Também é fundamental a contribuição de Gilberto Freyre, com sua obra *Casa Grande e Senzala*, publicada em 1933.

<sup>36</sup> Sobre a questão da “reaparição” da capoeira em São Luís, ver o artigo de Roberto Augusto Pereira (2010).

<sup>37</sup> O Jornal Pequeno e o Jornal do Dia noticiaram este evento, o que demonstra como a Capoeira estava em evidência, inclusive no cinema nacional da época. Ambos se referem, por exemplo, à participação de Mestre Canjiquinha no filme “O Pagador de Promessas”.

Sarney (MA); e aos presidentes Juscelino Kubitscheck, Castelo Branco, Garrastazu Médici”.

Uma maior abertura também foi sentida no Maranhão em relação às demais manifestações culturais, que passaram a atuar pela ótica da folclorização. Assim, o *bumba-meu-boi*, o *tambor de crioula*, *baralho*, *blocos tradicionais* e mesmo a religião desenvolvida pelos antigos escravos jeje, oriundos da costa ocidental, na região do Daomé, denominada *tambor de mina*, passaram a contar com uma maior aceitação, especialmente no período do carnaval, mas também durante os festejos juninos, quando vários grupos de *bumba-meu-boi* começaram a se apresentar pelos arraiais espalhados pela cidade, como forma de pagamento de promessa e devoção a São João Batista.

Um dos principais vetores da chamada “reaparição da capoeira” é Anselmo Barnabé Rodrigues, o Sapo (1948-1982), que com 18 anos era o integrante mais novo do grupo de Canjiquinha. Naquele mesmo ano (1966) Sapo voltou a São Luís para morar e, após alguns anos vivendo na cidade, consegue reunir um grupo significativo de praticantes de capoeira, tornando-se conhecido como Mestre Sapo. Dentre eles, destacamos Antônio José da Conceição Ramos, conhecido como Mestre Patinho, que atualmente é um dos mestres mais antigos em atividade em São Luís.

Foi na década de 60, justamente neste contexto de reaparição, que Mestre Patinho iniciou-se na capoeira, antes mesmo de completar 10 anos de idade. Foi inicialmente aluno de Jessé Lobão, que havia sido aluno de Djalma Bandeira. Posteriormente treinou com Roberval Serejo. Ressaltamos que tanto Djalma Bandeira quanto Roberval Serejo moraram no Rio de Janeiro e foram alunos de Mestre Arthur Emídio.<sup>38</sup> Patinho também treinou com Firmino Diniz (1929-2014), que por sua vez foi aluno de seus tios Zé Baianinho e Mané.<sup>39</sup> Mestre Diniz também morou no Rio de Janeiro, onde foi aluno do alagoano Catumbi. Por fim, Patinho se tornou um dos mais proeminentes alunos de Mestre Sapo, quando o mesmo veio morar no Maranhão.

No entanto, a iniciativa de nomear Patinho como mestre de capoeira foi do

<sup>38</sup> Mestre Artur Emídio (1930-2011) era um baiano de Itabuna que foi viver no Rio de Janeiro. O relatório do IPHAN (2014, p.56) afirma que “trouxo uma capoeira que não tinha ligação com a Capoeira Angola de Pastinha nem com a Regional de Bimba Tinha uma movimentação veloz e eficaz marcialmente, tanto que chegou a competir nos ringues com lutadores de outras artes marciais.

<sup>39</sup> Ressaltamos que Mestre Diniz foi o mais antigo capoeira com o qual tivemos contato. Diniz menciona que na sua infância além dos seus tios Zé Baianinho e Mané, tinha lembrança de um sujeito identificado como “Caranguejo” (por ser vendedor desses crustáceos), que era capoeira, tocava berimbau e algumas vezes entrou em brigas com a polícia.

próprio Mestre Canjiquinha, quando esteve em São Luís para participar de um evento de capoeira na UFMA em 1990, ao perceber o reconhecimento de Patinho pela própria comunidade e no meio das diversas manifestações da cultura popular. Esse gesto serviu para simbolizar que Patinho seria da sua mesma linhagem, por ter sido aluno de Sapo, apesar de suas raízes terem tanto influências cariocas quanto baianas.

Em sua trajetória de estudos do corpo, Patinho também treinou ginástica olímpica (chegou a ser técnico da seleção maranhense feminina e masculina), judô, balé clássico e dança popular, compondo novas possibilidades para sua capoeira. Atualmente, ele coordena a *Escola de Capoeira Angola do Laborarte*,<sup>40</sup> onde é sócio-fundador, e também dá aulas no *Centro Cultural Mestre Patinho*, localizado na Rua São Pantaleão, 513 – Centro. Além disso, realiza constantemente viagens para a realização de palestras e *workshops*. Percebemos pela biografia de Mestre Patinho o caráter rizomático do aprendizado, com mestres de variadas linhagens e práticas de corpo de várias vertentes.

Ressaltamos que não somente ele, mas muitos outros mestres também eventualmente aprenderam com mais de um mestre e/ou mesclaram conhecimentos corporais de outras práticas, compondo suas próprias subjetividades a partir de diversas camadas de referências. Basta lembrarmos que o próprio Mestre Bimba já havia selecionado alguns golpes de jiu-jitsu e da manifestação cultural denominada *batuque*, que como a capoeira também mescla música e golpes desequilibrantes, para criar sua *luta regional baiana*.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p.21) o rizoma é aquele sistema no qual é possível subtrair “o único da multiplicidade a ser construída”. Isso significa que para a constituição de um rizoma é preciso não se conduzir pela unicidade, assumindo formas diversas. De maneira geral, a capoeira permite um pensamento rizomático, ainda que algumas escolas busquem primordialmente o sistema arbóreo cartesiano, forçando a unificação do que é multilinear e gerando paradoxos.

A disputa/complementaridade entre o arbóreo e o rizomático, esse antagonismo/contraponto sobre a produção de significados, é a base da biopolítica e das relações de poder que se estabelecem em diversos níveis, e que aqui visualizamos aqueles que são atravessados pelas produções de subjetividade a partir da capoeira. Os

---

<sup>40</sup> As aulas de Capoeira no Laborarte (Rua Jansen Müller, nº 42 – Beira Mar) acontecem desde 1985.

dois aspectos atuam de maneira conjunta, pois do mesmo modo que seus sujeitos possuem uma produção extremamente heterogênea, também frequentemente pautam ações a partir de narrativas que evocam linhagens, que *linearmente* os ligam a determinados mestres do passado, a um estilo ou grupo específico, entre outras possibilidades.

O pesquisador Alberto Greciano Merino, que pesquisou a capoeira no Maranhão durante a pós-graduação, cursada na *Universidad Autónoma de Barcelona*, através do *Programa de Doctorado em Comunicación Audiovisual y Publicidad*, e que foi um importante interlocutor no decorrer da presente pesquisa,<sup>41</sup> também percebe como fundamental essas complementaridades entre elementos aparentemente antagônicos. Ele ressalta ainda que os praticantes de capoeira

têm dificuldade para delimitar sua prática de uma maneira categórica, por isso habitualmente costumam defini-la como uma luta que se disfarça de dança ou vice-versa, ou seja, empregam uma expressão paradoxal que encerra uma conexão entre dois termos antitéticos. (MERINO, 2015, p.429)<sup>42</sup>

Ele também enfatiza o movimento realizado por meio de relações entre aspectos diversificados, que constituem suas potências de ação ao aglutinarem determinados conjuntos, que uma vez reunidas apresentam novas formas de entendimento de cada uma das partes integrante desse conjunto de caráter multilinear.

Na roda se libera uma forma de relação flutuante que se situa num espaço intersticial, fragmentário e centrífugo, cuja encenação subverte as oposições normativas (realidade/imaginação, autenticidade/jogo, verdade/simulação) que repercutem na capacidade natural, a sensibilidade e a linguagem corporal do ser humano. (id., ib., p.432)<sup>43</sup>

Sobre este aspecto, Antonio Negri enfatiza que a biopolítica é “um contexto contraditório na/da vida; por sua definição mesma, mostra a extensão da contradição econômica e política sobre todo o tecido social; mas representa também a emergência da singularização das resistências pela qual está permanentemente atravessada”

---

<sup>41</sup> A tese, intitulada *Imagem-capoeira: una fenomenología hermenéutica de la interfaz en las rodas de capoeira de la “maranhensidade”*, foi apresentada em dezembro de 2015. Na ocasião, estava cursando o doutorado-sanduíche na Espanha e realizamos alguns encontros nas cidades de Madrid e Barcelona para tratar da capoeiragem.

<sup>42</sup> Tradução livre de: “*Los practicantes de capoeira tienen dificultad para delimitar su práctica de una manera categórica, por ello habitualmente suelen definirla como una lucha que se disfraza en danza o viceversa, es decir, emplean una expresión paradójica que encierra una conexión entre dos términos antitéticos*”.

<sup>43</sup> Tradução livre de: “*En la roda se libera una forma de relación fluctuante que se sitúa en un espacio intersticial, fragmentario y centrífugo, cuya escenificación subvierte las oposiciones normativas (realidad/imaginación, autenticidad/juego, verdad/simulación) que repercuten en la capacidad natural, la sensibilidad y el lenguaje corporal del ser humano*”.

(NEGRI, 2008, p.47).<sup>44</sup> Assim, a própria contradição entre unidade e diversidade fundamenta as disputas de poder que se estabelecem.

Algumas características de um sistema rizomático apresentadas por Deleuze e Guattari nos servem para refletirmos sobre os processos de aprendizados da capoeira. Não é nossa intenção esgotar o conceito de rizoma em todas as suas possibilidades, mas antes traçar questões pontuais utilizando a biografia de Patinho para exemplificar situações recorrentes entre os praticantes dessa arte.

Na organização das características fundamentais do rizoma, os autores se referem aos *princípios de conexão e de heterogeneidade* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.22), que propõem que “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (id., ib., p.22).

Podemos pensar no aprendizado que inicia com um mestre e simultaneamente acontece com a interação com outros praticantes, de diversas vertentes da capoeira, e também com mestres que possuem cada um deles uma metodologia de ensino própria, assim como visões de mundo as mais variadas, que em alguns casos nos fazem pensar como dois mestres tão diferentes possam estabelecer um diálogo na capoeira, o que frequentemente acontece.

Na capoeira existem mestres para todos os gostos: loucos, artistas, caretas, malucos, marginais regenerados, vadios, disciplinados, tradicionalistas e ortodoxos em relação aos seus grupos, iconoclastas, etc. Têm mestres religiosos, espiritualizados, agnósticos e também ateus. Existem mestres adictos de toda espécie de substâncias lícitas e ilícitas e mestres veganos que rejeitam qualquer produto industrializado, entre inumeráveis possibilidades de exemplificar as variedades de modos de vida e estéticas da existência na capoeira. Porém, nada disso se coloca simplesmente como uma dicotomia. Pelo contrário, formam-se “agenciamentos coletivos de enunciação” (id., ib., p.22), que são sistemas de signos que conectam modos de codificação muito diversos. Deleuze e Guattari falam em “cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc”, que colocam em jogo “não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos e estados de coisas” (id., ib., p.22).

---

<sup>44</sup> Tradução livre de: “*La biopolítica es, pues, un contexto contradictorio en/de la vida; por su definición misma, muestra la extensión de la contradicción económica y política sobre todo el tejido social; pero representa también la emergencia de la singularización de las resistencias por la cual está permanentemente atravesada*”.

E no fim das contas, a roda de capoeira é o espaço para o entendimento ou o confronto em torno desses sujeitos tão variados. Sempre que acontece o encontro de mestres tão distintos ou tão semelhantes numa roda abre-se um espaço de visualização pelos demais participantes das potências criativas que são engendradas através de suas estéticas da existência.



Imagem 16 – Mestre Patinho jogando com o Sensei de Karatê Eraldo Cardoso (aprox. 1985)

Aqui também podemos mencionar mais um princípio do rizoma que é facilmente visualizado na capoeira: o da *multiplicidade* (id., ib., p.23). Os autores exaltam as possibilidades multilineares do rizoma, pelas quais não há chance alguma de se voltar a um pivô, seja o sujeito ou a unidade de um discurso. “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (id., ib., p.24), que criam conexões, que planificam ao invés de hierarquizar.

Através da capoeira Mestre Patinho exercitou intuitivamente esses princípios do rizoma, de conexão, de heterogeneidade e de multiplicidade, seja remodelando sua metodologia de aula no decorrer dos anos, seja atualizando sua visão da capoeira a cada momento em que se deparava com novas informações, seja na participação em inúmeros espetáculos, viagens e pesquisas entre as muitas manifestações da cultura popular maranhense e também com os índios Kaiapó, como aquela que fora realizada no ano de 1986 através do Projeto Kaiapó, coordenado pelo renomado antropólogo Darrell Addison Posey (1947-2001), que na época estava à frente do Laboratório de Etnobiologia da UFMA. A equipe multidisciplinar formada por Posey, composta por 18 pessoas oriundas de vários países, é um exemplo importante dos trânsitos pelos quais Mestre Patinho teve acesso a sistemas de pensamento diferentes e pode compartilhar o

saber da capoeira com os mais diversos interlocutores.

Com o projeto de Darrell Posey em especial, Patinho pôde perceber a contribuição indígena à capoeira, como as danças para a guerra, feitas ombro a ombro e em círculo, e que têm sido tão pouco enfatizadas nas academias, mas que representam uma importante contribuição pedagógica na transmissão de conhecimentos. Ressaltamos que de acordo com depoimento do próprio Patinho, sua avó materna era índia e fora capturada na região de Viana, na Baixada Maranhense, local ocupado pelos índios Gamela.

Nesse contexto, Mestre Patinho, como especialista do corpo, fora convidado para estudar justamente o movimento corporal dos índios na área indígena Gorotire, localizada no Pará, às margens do Rio Fresco, que é afluente do Rio Xingu. Seu estudo deu-se especialmente em relação aos jogos, danças e cerimoniais, durando um período de três meses. A influência indígena na capoeira em suas origens é, de acordo com o dossiê do IPHAN (2014, p.20), uma hipótese de difícil sustentação, mas é uma das bases da proposta ousada de Mestre Patinho, a partir dessa vivência. Também ajuda a evidenciar no presente contexto, uma desvalorização histórica da cultura indígena no Brasil, o que de certo modo a organização presente no movimento negro vem conseguindo combater com mais eficácia.

Sob este aspecto da influência indígena tão pouco aceita ou estudada, ressaltamos o *princípio de ruptura assignificante*. Com ele, os autores quiseram enfatizar que por mais que sejam cortados, rompidos ou quebrados alguns pontos do rizoma, ele retoma suas linhas e territorializações a partir de alguma de suas linhas que se manteve. “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.25).

As linhas de fuga do rizoma se remetem umas às outras e ocorre a reestratificação do conjunto, “formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que ele quiser” (id., ib., p.26). De certo modo, Mestre Patinho retomou o discurso indígena pelo entendimento corporal das práticas que vivenciou na aldeia Gorotire e também por relacioná-las com as demais práticas que havia estudado.

### 2.1.2 A *Consciência pelo movimento*: o novo no velho sem molestar raízes

“Se você não prestigiar, não entender a essência do velho, nunca vai entender a criação do novo, a fusão do novo” (Mestre Patinho, 2013)

Nesta parte vamos discorrer sobre o uso das tecnologias digitais para a constituição da memória através da análise do CD intitulado *Capoeira Laborarte*, de Mestre Patinho, que foi lançado em 2008 e também do seu DVD *Mestre Patinho: o novo no velho sem molestar raízes*, lançado em 2013.

Nosso interesse nessas obras consiste na reunião a um só tempo de conhecimentos corporais da capoeira, que mesclam elementos de dança, música, luta e jogo, com a metodologia de ensino de Mestre Patinho, da *Consciência pelo movimento*, registrada pelo meio audiovisual que apresenta os elementos de corpo, mas também aqueles da ordem musical, cultural e coletiva.

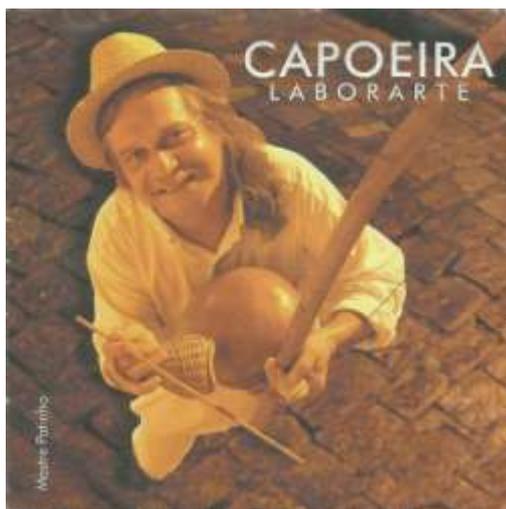


Imagem 17 – Capa do CD de Mestre Patinho, lançado em 2008

Sua metodologia busca reforçar nos participantes a coordenação e a confiança, utilizando para isto, os sentidos do corpo, dentro de um trabalho de lateralidade e movimentos psicomotores variados (diretos, inversos, de cabeça para baixo, métricos, circulares, etc.), em dinâmicas de ensino lúdicas, respeitando as *três alturas, três distâncias e três andamentos* da capoeira tradicional.

Segundo Mestre Patinho, a capoeira não se delimita no jogo somente em cima e rápido, como a capoeira *regional* têm feito, ou no jogo lento e baixo, que é geralmente

priorizado nas aulas de capoeira *angola*.<sup>45</sup> As três alturas a que se refere são compostas pelo jogo baixo, rente ao chão, o jogo a meia altura e o jogo alto, com possibilidade de realização de movimentos acrobáticos. As três distâncias são o jogo perto, a meia distância e longe. Os três andamentos são denominado por ele de *angola* (lento), *são bento pequeno* (médio) e *são bento grande* (rápido). Em sua concepção, para cada um dos andamentos há um tipo de jogo específico, com estratégias peculiares. Nesse ponto, seu discurso está em consonância com o de Mestre Canjiquinha, que dizia que “só existe um tipo de capoeira”, minimizando com isso as diferenças entre os dois estilos e propondo que os capoeiras devem saber jogar no ritmo que o berimbau determinar.

Durante as vivências na capoeira, sejam os treinos regulares ou *workshops*, Mestre Patinho afirma que não busca preparar atletas para competição, mas cidadãos para a vida, possibilitando também o desenvolvimento de um jogo de capoeira equilibrado, com domínio dos fundamentos básicos e do centro de conexão do jogo. Uma importância especial também é dada ao estudo da musicalidade, através do canto, toque e construção de instrumentos da bateria tradicional de capoeira. Patinho afirma ainda que a parte marcial da capoeira, a “finalização”, não é uma coisa bonita, e que por isso não deve ser um conteúdo que deva acontecer na roda, mas somente fora da roda e apenas como o último recurso possível para a defesa pessoal.

De modo geral, suas aulas estão estruturadas em três dias durante a semana (segundas, terças e quintas-feiras), nas quais desenvolve o despertar corporal, trabalho respiração e alongamentos interligados à consciência do movimento, através dos fundamentos básicos, reforçando a lateralidade e psicomotricidade, assim como a força interior e confiança, facilitando o aprendizado.

Comumente, a aula de segunda-feira é por ele denominada “despertar o que está dormindo”. Nessa aula, Patinho dá ênfase nos alongamentos, consciência sobre a respiração, exercícios psicomotores e os movimentos de capoeira realizados individualmente. A aula de terça-feira é dedicada mais especificamente à prática da capoeira, com exercícios que são realizados em dupla, para desenvolver as esquivas, ataques e movimentação estratégica do jogo.

Patinho também dedica uma atenção especial à musicalidade, com um dia específico para o treino dos cânticos, toques de berimbau e demais instrumentos

---

<sup>45</sup> Sempre há exceções, tudo é relativo. A ideia dessa afirmação não é totalizar a experiência.

musicais (quinta-feira), que antecedem sua roda de capoeira semanal. Ele enfatiza a importância de *treinar para jogar e não só jogar para treinar*, pois assim é possível manter as raízes de tradição dentro da modernidade, ou nas suas próprias palavras: *o novo no velho sem molestar as raízes*.

Podemos dizer que seu método pedagógico culmina justamente com esse estudo da musicalidade e a roda de capoeira propriamente dita, quando então serão aplicados os conhecimentos adquiridos durante a semana e no decorrer dos dias, em diálogo com diferentes capoeiras presentes na cidade, que costumam interagir enquanto movimento cultural e de identidade. Quando está realizando oficinas de curta duração (workshops), procura estruturá-las em três momentos, respeitando essa forma utilizada nas aulas.<sup>46</sup>

Em relação aos produtos que elaborou – o CD e o DVD – podemos dizer que são traduções desse método em forma de mídia digital. Primeiramente trataremos do CD intitulado *Capoeira Laborarte*, lançado em 2008 e contendo 13 faixas. A proposta do disco foi a de apresentar o trabalho que realiza junto a *Escola de Capoeira do Laborarte* e *Centro Cultural Mestre Patinho* e a de trazer seus alunos formados apresentando suas contribuições. Além disso, ao longo das faixas apresenta os toques tradicionais, que costuma ensaiar durante os treinos de musicalidade, e que sempre antecedem as rodas de capoeira que rege. O coro e os instrumentos foram gravados pelos alunos formados, com participação dos demais alunos presentes naquele contexto.<sup>47</sup>

A primeira faixa do disco é cantada pelo próprio Mestre Patinho. Nela, apresenta as músicas que costuma cantar durante as rodas. Na faixa seguinte apresenta versos de caráter autobiográfico, com a resposta do coro entre parênteses. Além da bateria tradicional da capoeira, também há um violão, que é tocado pelo músico Chico Nô:

Sou Antônio de Santo Antônio  
 José de São José  
 Conceição de Nossa Senhora da Conceição  
 Ramos de Domingo de Ramos  
 Na roda da capoeira, ai meu Deus,  
 Grande, pequeno sou eu  
 Ô Divino, ô Divino Espírito Santo (ô Divino, ô Divino Espírito Santo)  
 Iluminai a capoeira, os ancestrais do Brasil

<sup>46</sup> Parte do entendimento sobre as obras de Mestre Patinho também decorre da participação direta nas suas aulas.

<sup>47</sup> Participei do disco no coro, tocando agogô e pandeiro na segunda faixa.

Ô Divino, ô Divino Espírito Santo (ô Divino, ô Divino Espírito Santo)  
 Iluminai a capoeira, os imortais do Brasil  
 Vou louvar a Deus do céu (iê, a Deus do céu, camará)  
 Aiaiai, grande arquiteto (iê, grande arquiteto, camará)  
 Aiaiai, o criador (iê, o criador, camará)  
 Vou louvar ao meu mestre (iê, ao meu mestre, camará)  
 Mestre Sapo de Canjiquinha (iê, de Canjiquinha, camará)  
 Aiaiai, quem me ensinou (iê, quem me ensinou, camará)  
 Aiaiai, a caminhar (iê, a caminhar, camará)  
 Na malícia, nos segredos (iê, é nos segredos, camará)  
 Aiaiai, vamos jogar (iê, vamos jogar, camará)  
 Aiaiai, a capoeira (iê, a capoeira, camará)

Esses versos trazem em forma de musicalidade o seu nome – Antônio José da Conceição Ramos – e dados autobiográficos, como o fato de ter aprendido com Mestre Sapo, que foi aluno de Mestre Canjiquinha, as malícias e os segredos da capoeira. Em seguida, convida os demais participantes a jogar.

Nas próximas faixas (da terceira até a sétima) são seus alunos formados que gravaram o canto principal, trazendo suas peculiaridades, uma vez que Patinho reforça a necessidade de que os discípulos aprendam sua própria forma de capoeira, ao invés de se tornarem cópias do mestre. Para ele, tal aspecto é fundamental, para que seja priorizada a diversidade e não a homogeneização.

Da oitava à décima faixa, Mestre Patinho apresenta os três andamentos ao qual se refere como fundamentais. A décima primeira faixa é cantada e tocada pelo grupo das “mulheres capoeiras”, formado pelas alunas de Mestre Patinho, que eventualmente se reúnem para realizar atividades que enfatizam a presença feminina/feminista na cultura popular maranhense. A décima segunda faixa contém um apanhado de toques de berimbau que compõem a musicalidade ensinada por Patinho juntamente com os toques tradicionais de angola, são bento pequeno, são bento grande, samango, santa maria, panha laranja no chão tico-tico e cavalaria. Finalmente, a décima terceira faixa é um experimento musical no qual Mestre Patinho toca berimbau e Gustavo Pacheco<sup>48</sup> toca a rabeça.

Por sua vez, a ideia do DVD lançado em 2013 foi apresentar de maneira

---

<sup>48</sup> Posteriormente, Gustavo Pacheco coordenou a Diretoria de Assuntos Internacionais do MinC de março de 2015 a maio de 2016.

audiovisual o método da *Consciência pelo movimento*, como um complemento ao registro da musicalidade e toques presente no CD. As principais locações para as filmagens foram o pátio do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), onde foram realizadas as oficinas, e a Igreja do Desterro, onde foi gravada a parte relacionada à musicalidade. Na descrição do DVD, que tem duração de 70 minutos, podemos ter uma ideia do que é apresentado:

O presente trabalho se estrutura em seis blocos, intercalados pela intervenção do sexteto monocórdio de berimbau. **1. Introdução:** **2. Despertando o que está dormindo** – série de alongamentos com vistas à preparação tanto do organismo quanto no engajamento do grupo. **3. Musicalidade:** Cânticos, ritmos e andamentos – fundamentos musicais sintetizados nos toques de angola, são bento pequeno e são bento grande. **4. Movimentos e musicalidade**, onde o mestre ensina treinar para jogar. **5. Fundamentos e rituais**, em que se joga para treinar, através da simulação de rodas nos três ritmos, fundamentos e chamadas e **6. Roda de capoeira** – a expressão dos saberes adquiridos durante as oficinas. (2013, grifos originais)

O DVD foi lançado através de uma reunião de esforços de Patinho juntamente com seus alunos, parentes e amigos e colaboradores, que mobilizaram patrocínios e apoios de diversas instituições e empresas. A produção, edição e finalização foi realizada por Alberto Greciano Merino.



Imagem 18 – Capa e contracapa do DVD de Mestre Patinho, lançado em 2013

Na capa do DVD há um círculo com desenhos feitos por Patinho para

representar a bateria de capoeira (parte superior), os movimentos fundamentais do jogo (nas laterais) e instrumentos musicais presentes na cultura maranhense (parte inferior), como (da esquerda pra direita) a cabaça, caixa do divino, gã, tambor grande, meio e crivador, um par de matracas e o pandeirão. Tais instrumentos estão presentes no tambor de mina (cabaça e gã), tambor de crioula (tambor grande, meio e crivador) e bumba-meu-boi (matracas e pandeirão).

Ao centro do círculo está o desenho de uma imagem que representa a entidade *Vovô Niquito*. Em torno dele está escrito “que na minha frente ninguém nos persiga”. O complemento está na contracapa, na qual está a imagem do orixá *Xapanã*, senhor da saúde e da doença, que tem o poder de produzi-las ou curá-las, em torno da qual está escrito “que nas minhas costas, ninguém nos faça o mal”. Ambas imagens foram produzidas a partir de estátuas originais que se encontram no Centro Cultural Mestre Patinho e as duas frases são partes de uma oração que Patinho aprendeu com sua avó paterna e que sempre é realizada ao final das aulas.<sup>49</sup>

## 2.2 Nestor Capoeira: a biografia ficcional multimídia

Vamos analisar agora três obras produzidas por Nestor Sezefredo dos Passos Neto, mais conhecido como Nestor Capoeira. Nascido em 1946, Mestre Nestor aprendera capoeira no Rio de Janeiro, “inicialmente com Leopoldina, depois, em 1968, com o Grupo Senzala. Em 1992 saí da Senzala e abri a ‘Escola Nestor Capoeira’”.<sup>50</sup> Ressaltamos que Mestre Leopoldina (1933-2007), foi um grande malandro e notório capoeira da cidade do Rio de Janeiro. Durante o período em que treinou com Leopoldina, Nestor também concluiu a graduação em Engenharia Elétrica, na UFRJ.

O Mestre Nestor Capoeira tem uma peculiaridade, pois foi um dos pioneiros no ensino da capoeira no exterior, indo no início da década de 1970 para a Europa. Em Londres, deu aulas de capoeira no *London School of Contemporary Dance*. Ao voltar a morar no Brasil, traz a proposta de escrever um material sobre a capoeira voltado para os estudantes desta arte, a partir da percepção de que os praticantes estrangeiros apresentavam algumas dificuldades em relação a certos temas da cultura brasileira, que fundamentam a própria construção do corpo na capoeira, multilinear e híbrida.

<sup>49</sup> Ver em anexos.

<sup>50</sup> Entrevista realizada por email em 02 de setembro de 2015.

No decorrer de alguns anos Mestre Nestor escreve a “trilogia do jogador de capoeira”,<sup>51</sup> composta por *Pequeno manual do jogador* (1981), *Fundamentos da malícia* (1996) e, *Galo já cantou* (1999). Também escreve um livro de ficção intitulado *Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada* (1997). Nossa análise se concentra nas produções de 1996, 1997 e 1999, mas ressaltamos que realizamos uma análise do conjunto de sua obra em trabalho anterior, em nível de mestrado, (FERREIRA, 2013a), que proporcionou a continuidade e aprofundamento que agora buscamos empreender com a tese.

Mestre Nestor é uma reconhecida referência internacional em termos de bibliografia da capoeira e já publicou nos Estados Unidos, França, Alemanha, Dinamarca, Finlândia, Holanda, Portugal e Polônia, constituindo-se como um dos primeiros mestres de capoeira a ter uma produção literária com esse alcance mundial. Além dos livros, publicou dois DVD's: *Jogo de ideia: um papo federal com Nestor Capoeira* (2010) e *A Escola Nestor Capoeira: treinos, jogos, filosofia* (2006) e participou do DVD *Masters of capoeira volume 1: Mestre Acordeon hosts Nestor Capoeira* (2004).

Outra característica marcante em sua produção literária é o contato com o meio acadêmico. Após o período no qual viveu no exterior, decidiu aprofundar os conhecimentos adquiridos na prática cursando o mestrado e, em seguida, o doutorado. Ambos foram realizados na Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ), sob orientação do professor Muniz Sodré.

Atualmente, Mestre Nestor dá aulas no Galpão das Artes Urbanas Helio G. Pellegrino da Comlurb, localizado numa área restaurada sob o Viaduto Lagoa-Barra, na Avenida Padre Leonel França, s/nº, Gávea, no Rio de Janeiro e já possui três livros eletrônicos lançados: *Capoeira, a construção da malícia e a filosofia da malandragem, 1800-2010*; *Capoeira, o período da escravidão e marginalidade, 1800-1930*; *Capoeira, a era das academias, 1930-2010*, que podem ser encontrados no site da Amazon,<sup>52</sup> para o formato *kindle*, o que demonstra sua atenção para o uso de novos suportes para transmissão dos conhecimentos da capoeira.

---

<sup>51</sup> Analisamos mais pormenorizadamente a trilogia do jogador na dissertação de mestrado (FERREIRA, 2013).

<sup>52</sup> Podem ser encontrados no seguinte link: [http://www.amazon.com.br/Livros-Nestor-Capoeira/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A6740748011%2Cp\\_27%3ANestor%20Capoeira](http://www.amazon.com.br/Livros-Nestor-Capoeira/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A6740748011%2Cp_27%3ANestor%20Capoeira)

Em 2016 Nestor Capoeira iniciou o pós-doutorado na PUC-SP, na Área de Concentração “Signo e Significação nos Processos Comunicacionais”, na Linha de Pesquisa “Processos de Criação na Comunicação e na Cultura”. Entre os aspectos centrais de seu projeto está o fortalecimento da ligação capoeira/universidade, a interface do mundo acadêmico com o mundo das ruas e também propõe criar a base para um curso teórico *online* voltado especialmente para a formação de professores e mestres de capoeira, mas também disponível a outros interessados, como pesquisadores do tema, artistas etc.

### 2.2.1 Galo já cantou<sup>53</sup>

Após sua estreia literária com *Pequeno manual do jogador*, lançado em 1981, Nestor lança em 1985 seu segundo livro, *Galo já cantou*, com uma perspectiva mais filosófica que corporal. Este novo livro vinha originalmente acompanhado de um LP com cânticos da umbanda (lado A) e da capoeira (lado B), realizando a valorização da cultura afro-brasileira.<sup>54</sup> É uma proposta política a partir de sua própria ética desenvolvida com a prática da capoeira. Logo na primeira faixa, podemos ouvir um preâmbulo de 40 segundos, no qual soa o berimbau e a voz de Nestor afirma:

Meu camarada, o capoeira é muito mais que um lutador que dá pernada. Ele é um artista. Sua força é a alegria de viver. Ele conhece a palavra-chave amor, amor e, no entanto, o capoeirista sabe, a maldade existe. Será que tu não ouviu o que anda cantando nas rodas por aí? Galo já cantou, já raiou o dia.

Nesse pequeno trecho que abre o disco, Mestre Nestor esclarece que o capoeira é um artista, e que um lutador que somente dá pernadas, por mais técnico que seja, representa ser apenas uma embalagem vazia se não tiver dentro de si a força para cultivar o amor em meio a toda injustiça. O dia raiando é uma nova consciência para o capoeira, para ele “se ligar” nos novos tempos e entender também como a ancestralidade se atualiza no seu cotidiano, para saber navegar em suas ondas sem cometer o erro de tentar “dar murro em ponta de faca”, ainda mais frente às forças mais intensas e primais da natureza que atuam de forma sutil na essência das coisas, e que os orixás representam.

---

<sup>53</sup> Este subtópico tem por base o trabalho desenvolvido durante o mestrado (FERREIRA, 2013a).

<sup>54</sup> Tivemos acesso ao disco através do próprio Mestre Nestor Capoeira, uma vez que o mesmo ainda não foi transformado em CD.

As três faixas seguintes do lado A, são a Homenagem à Pomba Gira e ao povo da rua; Homenagem à Iemanjá e ao povo do mar, Homenagem aos caboclos e ao povo da mata. De maneira sucinta, a primeira dessas faixas refere-se às entidades que atuam como intermediários, os mensageiros entre o mundo espiritual e a terra, levando os pedidos da humanidade e trazendo desígnios divinos. A segunda, à força do mar, que é geradora da vida. A terceira é dedicada ao povo da mata, que representa o encontro com a população indígena que dominava toda a América e que vivia em completa comunhão com a natureza, antes da invasão colonizadora. Também alude ao caboclo, que é o indivíduo mestiço, e que representa a essência do povo brasileiro, detentor de conhecimentos de diversas linhagens.

Enquanto a primeira faixa é toda cantada em ioruba, que é a herança dos povos africanos violentamente trazidos para o Brasil, a segunda é cantada uma parte em ioruba e outra parte em português, indicando a travessia intercontinental e a chegada ao Brasil. Já a terceira é cantada toda em português, no ritmo de maculelê, indicando justamente o encontro das culturas atuando como foco de resistência frente à dominação.

O lado B inicia com um de seus maiores sucessos musicais, “Vagabundo confesso”, que foi regravação por vários grupos, com versões em diversos ritmos musicais, que transitam entre o rock, forró, reggae, balada e samba. Existe até mesmo uma versão em rock com orquestra, feita pelo grupo Dazaranha.<sup>55</sup>

Ê maior é Deus  
 Ê maior é Deus, pequeno sou eu  
 O que eu tenho, foi Deus quem me deu  
 O que eu tenho, foi Deus quem me deu  
 Na roda da capoeira, grande e pequeno sou eu

Sou vagabundo confesso  
 Da turma de 71  
 Já rodei o mundo  
 Nunca pude encontrar  
 Lugar melhor pr'um vagabundo  
 Que o Rio à beira-mar  
 Odoiá, Odofiaba  
 Salve minha mãe Iemanjá

<sup>55</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uo84eVmLB58>

Café na cama eu gosto  
Com suco de laranja  
Mamão  
E um finório em cima da mesa

Amanhã  
Quando você for trabalhar  
Tome cuidado para não me acordar  
Eu durmo tarde  
A noite é minha companheira  
Salve o amor, salve a amizade  
A madrugada e a capoeira

Em seguida, há uma faixa instrumental intitulada “Trio de berimbaus”, na qual apresenta diversos toques da capoeira angola realizados com os berimbaus gunga, médio e viola, que expressam respectivamente os sons grave, médio e agudo, e que ajudam o ouvinte a perceber as variações e possibilidades rítmicas de cada toque e de cada tipo de berimbau. Logo após, apresenta a faixa “Capoeira Regional”, onde apresenta o estilo de musicalidade desenvolvida por Mestre Bimba, que é composta por apenas um berimbau e dois pandeiros. Nessa faixa, Mestre Nestor canta algumas quadras e corridos no estilo da regional. Em seguida, apresenta o toque de Iúna, utilizado de forma solene e que é considerado o “hino da capoeira”. Finalmente, a faixa que encerra o disco, é uma vinheta tal qual a primeira faixa do lado A, reforçando os ensinamentos que devem ser valorizados pelo capoeira. “O capoeira é um artista, conhece o amor e sua força é alegria de viver. Galo já cantou, já raiou o dia”.

Com esta obra, Mestre Nestor está gerando uma consonância entre pensamento, palavra e ações, o que se constitui a base para a constituição de uma estética da existência. Foucault afirma que “a chave da atitude política pessoal de um filósofo não deve ser buscada em suas ideias, como se pudesse delas ser deduzida, mas sim em sua filosofia como vida, em sua vida filosófica, em seu *êthos*” (FOUCAULT, 2010a, p.219 – grifo original).

Nesse sentido, “é preciso a cada instante, passo a passo, confrontar o que se pensa e o que se diz com o que se faz e o que se é” (FOUCAULT, 2010a, p.219). Foi o que fez Nestor em *Galo já cantou*, especialmente em relação ao universo imaterial, após ter abordado um aspecto mais prático para o ensino da capoeira no livro anterior. Podemos dizer que Nestor levou sua experiência prática para o campo das ideias e que

lá pode visualizar algumas perspectivas de um pensamento abstrato que em realidade podem ser expressos com a capoeira.

Sob este aspecto, é possível imaginar que a vinheta apresentada ao começo e fim do LP também reforça esse movimento avaliativo que deve ser constantemente realizado por aqueles que adentram cultivam as estéticas da existência por meio da capoeira. O livro enfatiza a proposição de que a roda da capoeira é um microcosmo da roda da vida e de rodas muito maiores que existem, como a própria Via Láctea, assim como indica que uma roda de capoeira possui diversos níveis, acessados de acordo com o entendimento de cada um, tanto corporal, quanto mental e espiritual.

A expressão “galo já cantou”, bastante presente no cancionário da capoeira, indica o “ponto de mutação”, no qual deixamos uma parte de nossa existência para trás, para abrir espaço para a chegada do novo. É uma partida sem volta, num caminho que é sempre de ida, mesmo que reencontremos alguns locais e pessoas de voltas anteriores. É um movimento de desapego do ego e de incerteza quanto ao que há de vir, mas que é fundamental para a transformação e a entrada em novos ciclos, em novas rodas. Movimentos de lembrar e esquecer, de esvaziar a mente para pensar novos pensamentos, por uma nova imaginação que, no entanto, não perca sua ligação com o que veio antes e com o que virá. Esta é a chave da ancestralidade.

Nesse livro, Nestor afirma categoricamente que “no Oriente, existe o Zen, a Europa desenvolveu a psicanálise, no Brasil temos o jogo da capoeira” (CAPOEIRA, 1999, p.11). Esta citação aparece atualmente na contracapa, junto à ilustração que foi a capa da primeira edição de Galo já cantou. Nela, Mestre Nestor aparece junto a duas mulheres que dançam ao som de berimbau e atabaques num cenário exuberante, localizado no Rio de Janeiro, com o Pão de Açúcar ao fundo. Ele joga uma navalha no ar e para além dos limites da imagem. De certa maneira é a proposta de ir além do corporal na capoeira, alcançando o transcendental. (FERREIRA, 2013a, p.135).

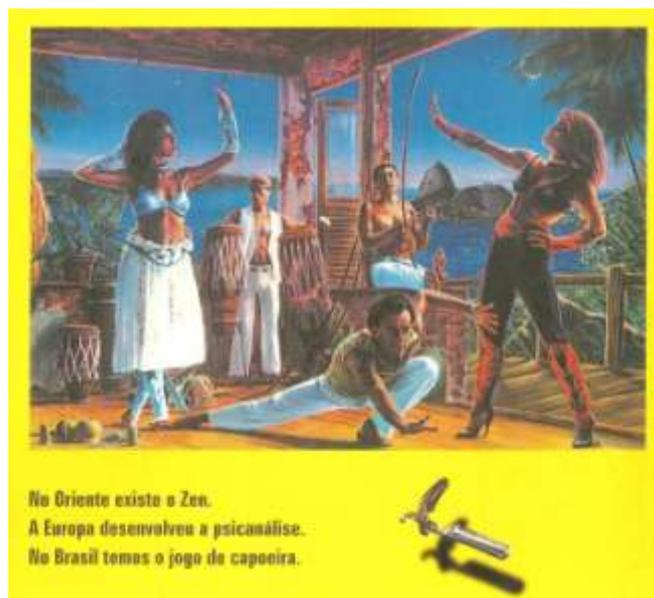


Imagem 19 – Contracapa do álbum *Galo já cantou*

Percebemos uma perspectiva menos esportiva e mais filosófica sendo articulada, que vem alinhando os ensinamentos dos antigos mestres da humanidade – seja do oriente como do ocidente – com as novas realidades pelas quais os sujeitos (e a própria capoeira) passaram nas últimas décadas, especialmente a partir da segunda metade do século XX. (id., ib., p.135).

Três pontos centrais de suas pesquisas e práticas na capoeira são evidenciadas em Galo já cantou: (1) a importância dada à musicalidade, expressa por “um tipo de jogo para cada toque” (CAPOEIRA, 1999, p.89) em consonância com os antigos mestres e seus discos (Bimba, Pastinha e outros), (2) as hibridizações do aprendizado intuitivo e do ensino estruturado da atualidade, advindo especialmente da capoeira regional e (3) a importância do controle do tempo para a estratégia no jogo, que ressalta o ritmo de corpo em sintonia com os toques de berimbau. Todo o processo que Nestor articula dá um grande valor à criatividade do leitor e estimula seu aprendizado livre e em conexão com o ritual da roda. (id., ib., p.136).

Para ele o essencial é conhecer os fundamentos da capoeira e vivenciá-los no cotidiano. Esses conhecimentos não devem ser praticados somente durante as aulas, mas em todo momento devem estar preparados para o uso, para serem colocados à prova, em caso de necessidade. E Mestre Nestor ressalta que é preciso cultivar o “bom humor”, considerado por ele um aspecto fundamental do jeito de ser do capoeira, que é especialmente evidente entre os mestres mais experientes, que enfrentam as adversidades com sabedoria e uma fina ironia. Também ressalta a importância de um aspecto que denomina *conhecimento-da-natureza-dos-homens* (CAPOEIRA, 1999, p.125), consequência da prática cotidiana. Esse conhecimento possibilita superar as dificuldades e limitações de si e dos outros praticantes, gerando autoconhecimento.

A ética dos mestres é aquilo que Nestor identifica com a malícia, que é “uma espécie de manha, de astúcia que pode ser usada no jogo e também na vida real”

(CAPOEIRA, 1999, p.130). A ocorrência desse tema na parte final do Galo já cantou é um prenúncio de seus anseios filosóficos, que será expresso com o livro seguinte, que completa sua trilogia do jogador.

Podemos identificar uma “estética da existência” peculiar da capoeira por meio da malícia, traduzida como uma prática do cotidiano que acontece dentro e fora das rodas, mas é resultado da capoeira. Ela vem fortalecendo e incentivando o bom humor apesar do (às vezes amargo) *conhecimento-da-natureza-dos-homens*, que por vezes revela o lado mais predatório da espécie humana em meio a situações aparentemente banais.

Vemos que Nestor está constituindo uma objetividade para sua prática, com o intuito de repassar esses conhecimentos para as novas gerações de praticantes. Está realizando uma atitude política, um governo de si, pois está elaborando uma ética e uma prática de si, o que ressalta o aspecto filosófico que a capoeira possui, como escola da vida, levando ao encontro de diferentes personalidades dentro da roda, tal qual acontece fora dela. (FERREIRA, 2013a, p.137)

Nestor Capoeira vivencia a filosofia através da prática da capoeira. A partir da perspectiva de Foucault (2010a, p. 231) encontramos os “três elementos fundamentais de toda experiência”, que são os jogos de verdade, as relações de poder e as formas de relação consigo mesmo e com os outros, que se inter-relacionam.

Esses aspectos foram identificados por Foucault a partir dos dispositivos da loucura (verdade), da delinquência (poder) e da sexualidade (conduta individual), mas no caso de Mestre Nestor, identificamos esses elementos com o dispositivo da capoeiragem, pela *malícia*, pelos contatos com mestres e alunos e pelo treino da capoeira que proporciona um conhecimento de si e do outro. Variam as relações de poder, inclusive pelo modo como o saber é distribuído entre iniciantes e veteranos, que acessam diferentes camadas. Por sua vez, o treino constante e com determinação traz resultados corporais e cognitivos evidentes, possibilitando um conhecimento de si e dos outros. (FERREIRA, 2013a, p.137-138).

Destacamos que as informações presentes nesse livro servem para contribuir com os aprendizes, no sentido de que indica um modo de ser que permite captar lições para além dos exercícios físicos praticados durante as aulas, e que revelam a amplitude que a roda de capoeira pode alcançar para aqueles que estão atentos aos seus sinais e símbolos.

### 2.2.2 Fundamentos da malícia

*Fundamentos da malícia*, o livro que completa a “trilogia do jogador”, enfatiza um dos aspectos mais marcantes no aprendizado da capoeira, que é a malícia, abordada na obra anterior num dos capítulos, mas que aqui ganha um aprofundamento e amplitude maiores, revelando que além dos conhecimentos do corpo e da filosofia existe ainda uma percepção de mundo que é ativa e focada na transformação estratégica.

Mestre Nestor a descreve como uma astúcia atenta e flexível, ou seja, a malícia é sutil. É uma forma de ver o mundo que possui uma filosofia peculiar de adaptação às circunstâncias, através da qual um jogador de capoeira pode desenvolver suas estratégias no jogo e também usar esse conhecimento em diversas situações da vida, seja para se livrar de um perigo como para evitar um enfrentamento desnecessário pelo bom estado de espírito que um jogador de capoeira deve cultivar dentro e fora das rodas.

Tal livro em sua primeira edição veio acompanhada de uma fita cassete, produzida em parceria com o Mestre Tony Vargas.<sup>56</sup> Nessa mídia sonora, os mestres apresentam os diferentes berimbaus da capoeira angola, denominados gunga, médio e viola, que como dissemos anteriormente, expressam o grave, médio e agudo, e ainda apresentam os diferentes toques de berimbau e seus andamentos, comentando a importância dessa variedade para a constituição de jogos diferenciados.<sup>57</sup>

De certo modo, há uma conceituação em registro sonoro do que é a malícia com exemplos práticos, pois nessa obra Mestre Nestor apresenta situações experienciadas, ainda que romanceadas, nas quais a malícia serviu para resolver determinadas situações. Ela também é apresentada na forma de conto ou fábula, que conduzem a entendimentos específicos sobre a atuação do capoeira.

Certamente essa produção híbrida (livro e cassete) tem alguma influência do trabalho pioneiro de Bimba. Mestre Nestor afirma: “conheci Mestre Bimba em 1969. Eu com 23 e ele com 70, mas nunca treinei em sua academia”. Outro dado importante é que essa produção enfatiza a variedade de expressões dentro do rótulo de capoeira angola, na qual cada mestre expressa suas peculiaridades, ressaltando dessa maneira a

---

<sup>56</sup> Posteriormente essa fita foi digitalizada e transformada em CD.

<sup>57</sup> Nesse sentido, Mestre Nestor está em consonância com Mestre Patinho, no empenho em preservar os fundamentos da capoeira de jogo em sintonia com a musicalidade, para que a capoeira não se torne uma prática robotizada e uniformizada.

multiplicidade de expressões desse estilo, em detrimento de alguma tentativa de cristalizar ou formatar sua expressão em moldes rígidos. Desse modo, Nestor e Tony reforçam com a fita cassete a busca por uma visão relativista e rizomática da tradição, sem tentar com essa produção estabelecer cânones rígidos da musicalidade na capoeira angola.

Em relação ao livro é interessante o modo como foi organizado, em três partes. Na primeira parte, Nestor aborda o histórico da capoeira, suas origens, a escravidão, o período da marginalidade, as academias e a capoeira em Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia. Para esta parte histórica e para a segunda parte, Mestre Nestor entrevistou historiadores, sociólogos, antropólogos e estudiosos da cultura negra como Jair Moura, Julio César de Souza Tavares, Muniz Sodré e mestres da velha e da jovem guarda. Sua ideia foi “integrar fases da história da capoeira a eventos da história do Brasil” (CAPOEIRA, 1996, p.11-12). Na segunda parte, aborda mais propriamente “os fundamentos da malícia”, relacionados aos aprendizados que são realizados através dos toques de berimbau, os golpes e mais especificamente a negaça, que é o uso do engano, do “jogo de corpo”, como estratégia de luta. Também escreve sobre o exercício da malícia, que permite “dançar dentro da briga” (id., ib., p.125), ou seja, resistir às dificuldades com ironia e técnica.

Mestre Nestor ressalta esse aspecto malandro para o entendimento dos fundamentos da malícia, pois o praticante de capoeira por melhor que seja tecnicamente, por causa da violência e das “traíragens” na roda da capoeira e na roda da vida, torna-se carrancudo, desconfiado e vingativo, e desse modo terá aprendido apenas uma parte, sem ter desenvolvido a alma da prática da capoeira em sua totalidade. Sob este aspecto ele afirma que “a malícia vem para todos, como consequência do jogo; já o bom humor tem que ser cultivado pelo próprio aprendiz” (id., ib. p.128). Aqui também apresenta depoimentos dos especialistas para embasar os conhecimentos apresentados.

Finalmente, a terceira parte é dedicada ao aprendizado da capoeira. Logo no início do capítulo Mestre Nestor coloca a pergunta: “É possível aprender a jogar capoeira em livro?” (CAPOEIRA, 1996, p.145). Afirma em seguida que tal pergunta é constantemente feita a ele, inclusive por este tipo de produção que ele desenvolve baseado na escrita e no audiovisual. Sua resposta também é elucidativa a respeito das possibilidades de aprendizado:

A resposta não é um óbvio “sim” ou “não”. O que acontece na realidade é que há, literalmente, milhares de pequenos grupos que treinam por conta própria, ou com um precário mestre, sem conhecer o elementar, o feijão-com-arroz. Existe também um outro grupo, bastante grande, de jovens professores que têm o conhecimento mínimo, mas não têm acesso a treinamentos e métodos um pouco mais avançados. Para toda essa gente, o livro é um grande auxílio.

Se, por outro lado, a pessoa tem uma vaga noção – apesar de não saber repetir aqueles movimentos –, ou se tomou aulas durante um mês que seja, ou se tem um amigo que sabe apenas gingar, o livro também funciona.

*Para a pessoa que nunca viu capoeira, o livro só funcionaria em conjunto com um videoteipe. (CAPOEIRA, 1996, p.145 – grifo nosso).*

Interessante perceber que nessa citação o Mestre Nestor apresenta uma questão com a qual nos deparamos nesta pesquisa, que é justamente saber qual seria o papel das produções audiovisuais e das escritas sobre a capoeira para o aprendizado das técnicas corporais. Ele apresenta os dois lados da moeda, ou seja, tanto o uso que pode ser feito por iniciantes que já tiveram contato com a capoeira (pequenos grupos sem mestre e os jovens professores que buscam incrementar sua metodologia de ensino) como a possibilidade de aprendizado das escritas condicionada ao uso do audiovisual, que por sua vez é que guiaria o aprendizado e ensinaria o estudante a ler as informações corporais presentes em um livro.

Em seguida, apresenta uma série de exercícios que compõem uma aula básica de capoeira, com um programa de treinamento que vai do mais elementar até um nível mais complexo, permitindo ao estudante desenvolver a base a partir da qual poderá interagir num jogo de capoeira, e avançar no aprendizado. Por outro lado, Nestor ressalta que a essência da malícia e muita coisa relacionada à mandinga da capoeira só é aprendida no contato pessoal, na troca que ocorre nos treinos e jogos com praticantes mais experientes.

### 2.2.3 Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada

A outra obra de Nestor Capoeira que tratamos aqui nessa pesquisa é o livro *Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*, sua primeira obra de ficção, através da qual narra as aventuras de dois capoeiras fictícios, mas que traz ecos de suas experiências de vida e viagens. A Balada se desdobra para outros suportes, o que quer dizer que consegue expandir a narrativa para outras mídias sonoras e visuais. No início do livro está escrito que “qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais não é mera coincidência” (CAPOEIRA, 1997, p.07), pois muitas situações possuem um fundo de realidade e, em certa medida, aconteceram realmente.

Com esta obra de ficção, Nestor Capoeira ficou à vontade para contar experiências mais subjetivas e aventuras que viveu no contexto europeu e também no mundo da malandragem carioca. A narração dessas experiências traduz de maneira simples e prosaica o que é a malícia, uma vez que o conceito enfatiza um modo de vida, uma filosofia a ser constantemente apreendida e praticada.

Além disso, a Balada apresenta as letras das músicas de diversos personagens, que expressam algumas de suas características psicológicas e papel desempenhado na ficção. Em 2014, Mestre Nestor consegue realizar uma nova etapa do seu projeto em relação ao livro: produz um CD duplo e uma História em Quadrinhos (HQ) homônimos, que compõem uma nova camada de informação de sua obra de ficção.

No CD, logo na primeira faixa também é ressaltado que “qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais não é mera coincidência”. Na HQ também esta afirmação inicia a narrativa, como forma de contextualizar as situações e também funcionando como elo entre as mídias utilizadas para contar a história, permitindo um reconhecimento de cenas presentes na narrativa em sua essência.



Imagem 20 – Início da Balada na HQ. *Qualquer semelhança não é mera coincidência*

Esta obra se desdobra em diferentes meios, que por sua vez convergem entre si. Pela perspectiva teórica desenvolvida por Henry Jenkins acerca de uma cultura da convergência (JENKINS, 2008, p.27), há três conceitos que se relacionam: a convergência dos meios, a cultura participativa e a inteligência coletiva. Primeiramente, é preciso mencionar que por convergência Jenkins se refere às “transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (id., ib., p.27).

Com esta abordagem, ele afirma que a circulação de conteúdos na sociedade contemporânea acontece devido a uma transformação cultural na qual os próprios consumidores são “incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (id., ib., p.28).

Podemos perceber a obra de Nestor Capoeira especialmente pela ótica de uma escrita de si, conforme mencionado anteriormente, no item 1.3.1 do primeiro capítulo, ou seja, um material selecionado entre coisas pensadas, lidas e escritas, que em seu conjunto apresenta uma forma de estética da existência, que traduz a constituição do sujeito por si mesmo. Nesse caso, é o material que engloba as vivências de aprendizagem, ensino e trânsitos culturais através da capoeira de Mestre Nestor.

Outro ponto sobre a convergência que permite pensar o conjunto da obra aqui apresentada, e de certo modo, dá ênfase à *Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-*

*Madrugada*, é sua multilinearidade: é livro, HQ e CD. Pode ser lido, recitado e também cantado. Pode ser pensado na forma de filme ou de teatro, etc. E para além desses aspectos acerca das mídias, a convergência reúne de maneira ativa a experiência. Essa multilinearidade pode ser percebida por uma perspectiva que Jenkins denomina de “narrativa transmidiática”. Segundo o autor, “uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2008, p.135).



Imagem 21 – Convergência de linguagens: quadrinhos e uma música que está no CD

Jenkins ressalta que a convergência “não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser” (JENKINS, 2008, p.28). Para além de dispositivos eletrônicos, que facilmente levariam a pensar na convergência quando um aparato realiza mais de uma função (como um canivete suíço, no exemplo de Jenkins, ou um telefone que fotografa e acessa a internet, por exemplo), ele enfatiza que o processo é da ordem da subjetividade: “Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana” (id., ib., p.28).

Sob esta perspectiva, a obra ficcional de Nestor é bem representativa dessa construção tanto de uma mitologia pessoal que é mencionada pelo autor como também da escrita de si, em consonância com a perspectiva de Foucault. É o caso da imagem 21, na qual vemos, na página esquerda a narrativa tradicional de uma HQ, e na página direita está a letra da música intitulada “A canção do marinheiro de 1ª viagem”, que está

presente na terceira faixa do CD 01.

Retomando aqui o conceito de rizoma, destacamos que para além de representar uma unidade ou “o mesmo diferente”, a música que Mestre Nestor apresenta no livro, no CD e na HQ contém variações transmidiáticas, que enriquecem a experiência de conhecer a história a partir de cada mídia e relacionando-as entre si.

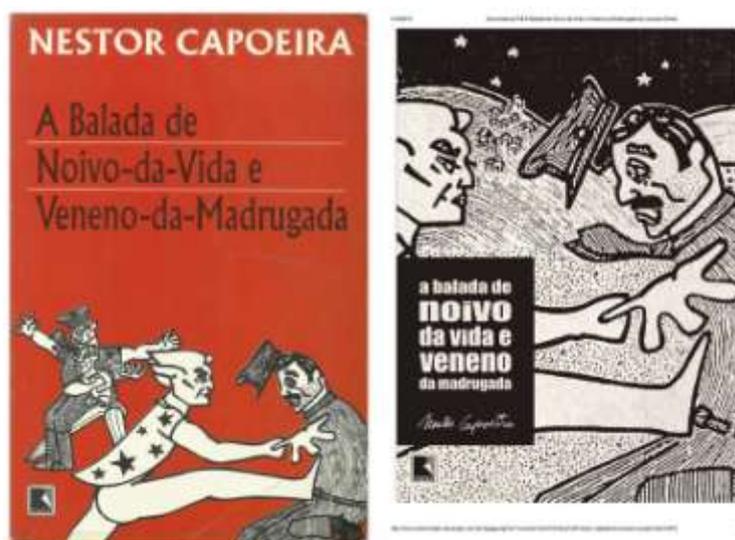


Imagem 22 – Capa do livro e da versão HQ

Em termos descritivos, o CD apresenta as canções referentes aos personagens do livro, com alguns acréscimos/novidades nas letras, além de pequenos enxertos da estória, experimentos musicais e fusões que transitam entre a capoeira, o samba, o chorinho, o blues, o jazz e a música eletrônica.

Contudo, o conteúdo está para além de uma simples mescla das narrativas do livro, ou entre os diferentes estilos musicais, pois consegue compor um cenário que representa possibilidades na capoeira que dão a volta ao mundo no tempo e espaço, criando em suas andanças uma espécie de *ambiência mítica contemporânea*, ou seja, encontrando novas formas de experiência e de tradições em meio a outras culturas, sejam elas ancestrais ou modernas, das quais consegue aproveitar alguns conteúdos que servem para gerar novas perspectivas em relação ao próprio aprendizado da capoeiragem.

O CD duplo de Mestre Nestor é um disco bastante inovador, especialmente se for pensado como destinado inicialmente ao “público capoeira”, que está mais acostumado com discos nos quais se reproduz em maior ou menor grau a dinâmica de

uma roda de capoeira e acrescido dos toques tradicionais de berimbau, no estilo idealizado por Mestre Bimba, ou então no estilo de disco de capoeira com depoimentos, tal qual foi elaborado por Mestre Pastinha.

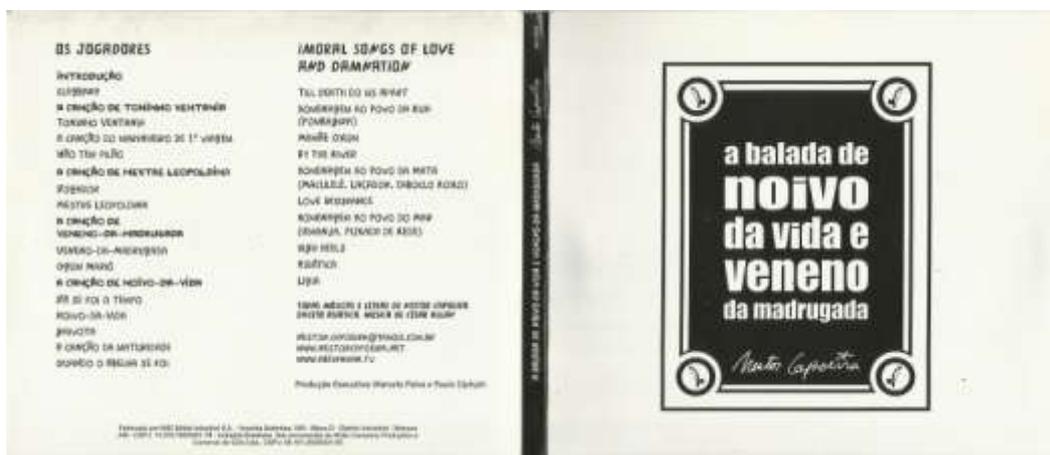


Imagem 23 – Capa e contracapa do disco *A balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*

A convergência de mídias é interessante aqui para pensarmos o alcance que a capoeira pode acessar através desses meios de escrita com sons e imagens. Além disso, contribui para visualizarmos uma expressão da cultura popular que dialoga com a inteligência coletiva, entendida na perspectiva de Pierre Lévy, de que cada pessoa possui uma especificidade de informações, que funciona como uma peça que pode se juntar às peças que outras pessoas possuem, formando uma fonte coletiva de conhecimentos. “Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades” (JENKINS, 2008, p.28).

Nessa perspectiva, a obra de Mestre Nestor agrega seus conhecimentos da musicalidade da capoeira com a dos demais músicos participantes e também revela suas habilidades no desenho, pois a HQ foi toda desenhada por ele, entre os anos de 1986 e 1988. Além disso, a história em quadrinhos revela um diálogo com a cultura visual urbana formulada a partir da imprensa que foi pioneira na utilização de charges, cartuns e caricaturas, a partir da segunda metade do século XIX.

Sob este aspecto, podemos perceber como os capoeiras dialogam com aspectos culturais de seu tempo na atualização da prática, sem com isso descaracterizá-la, mas pelo contrário, colocando-a dentro da experiência cotidiana sem anacronismos que poderiam vir com a tentativa de manter um tradicionalismo estéril no sentido de manter

e mimetizar práticas do passado de outras experiências, outros sujeitos, em meio ao mundo contemporâneo.

*O segundo capítulo apresenta algumas formas contemporâneas para o processo que fora iniciado com os mestres Bimba e Pastinha, precursores do uso do meio audiovisual como forma de escrita prescritiva e registro dos conhecimentos acerca da prática e sua musicalidade.*

*Podemos dizer que tanto Mestre Nestor Capoeira quanto Mestre Patinho constroem suas mitologias pessoais a partir da capoeira e de todo arcabouço histórico, mitológico, corporal e pedagógico acumulado pelas gerações anteriores, porém a sensibilidade artística e estética que desenvolvem dá todo sentido ao significado proposto por Patinho de criar “o novo no velho sem molestar raízes” e à louvação de Mestre Nestor na segunda faixa do CD 01: “salve todos os capoeiristas: passado, presente e futuro”.*

*Ambos reconhecem a importância da memória que se forma em torno da prática. E assim realizam o registro da capoeira por meio de um feixe de relações possíveis, que aglutina de modo rizomático vários tempos nas experiências vividas.*

### 3. Memória, ficção e história

*Este capítulo analisa alguns arquivos que trazem enunciados formulados no contato entre a história e a memória com a cultura contemporânea. Trazemos as seguintes possibilidades para se pensar o tema: logomarcas de grupos de capoeira que foram encontradas através do Google Imagens; a musicalidade e os uniformes; games compartilhados pela internet e o filme *Besouro*, anunciado como a superprodução brasileira do ano de 2009. Este conjunto de distintos grupos de enunciados serve para apresentar algumas regularidades, que podem ser percebidas justamente através da permanência em meio à diversidade.*

Em meio a este imenso trânsito e intercâmbios de informações e no conjunto daquilo que é lembrado pela totalidade dos capoeiras da atualidade – mestres e demais praticantes – muitas coisas divergem entre tantas convergências, e vice-versa, dada a diversidade de informações e arquivos. A socióloga Elizabeth Jelin enfatiza que abordar a memória implica “referir-se a lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Há saberes em jogo, mas também emoções. Também há vazios e fraturas” (JELIN, 2002, p.17).

Isto mostra que cada vez que determinados elementos são escolhidos, significa que outra parte representativa é deixada de fora, na medida em que também fazem parte do seu conjunto de conhecimentos. Os silêncios e esquecimentos na capoeira podem ser considerados formas de ruptura assim como a mudança nos enunciados que se estabelecem com as novas formações discursivas.

*A reinvenção dos arquivos da capoeira têm seus enunciados atualizados de acordo com o momento histórico. Isto significa que em cada momento existem determinados grupos de enunciados em torno dos quais a prática se estabelece, bem como lacunas que promovem novas perspectivas para seus discursos e documentos, assim como estratégias de atualização e reflexão sobre a prática.*

Alguns exemplos de *enunciados recorrentes no passado são*: o uso da navalha, a informalidade geral em relação ao aprendizado, vestimenta e uso de calçados, e mesmo a própria violência que costumava ocorrer nos encontros de capoeiras entre si, ou com

soldados e a polícia. Atualmente, tais elementos ainda estão presentes na forma de narrativas e saberes da oralidade, como é o caso dos cânticos, mas também presentes em certos tipos de indumentárias eventualmente usadas na roda, entre outras possibilidades performativas.

Destacamos também a existência de *enunciados próprios da capoeira da atualidade* como: roupas e calçados esportivos, grupos, workshops, treinos, rodas, bateria musical, produtos audiovisuais (discos, filmes, fotos, etc), simpósios, formaturas e batizados, pesquisa acadêmica, produções artísticas, entre outras possibilidades.

No decorrer do processo de aprendizado, os diferentes tempos dos arquivos se encontram, ajudando a moldar estes elementos mantidos pela tradição oral e pela história estabelecida por meio dos documentos. Tal processo permite um movimento de reflexão constante sobre o que é a capoeira, que incide diretamente sobre suas estéticas.

Para pensar esta questão de maneira mais aprofundada, utilizamos aqui os dois eixos centrais da memória propostos por Jelin (2002, p.18) que nos servem para articular a questão da capoeira através das suas memórias e arquivos: o primeiro gira em torno de saber quem é esse sujeito que rememora e se esquece; o segundo se refere aos conteúdos daquilo que se lembra e que se esquece. Além disso, ela ressalta que “o passado que se rememora e se esquece é ativado num presente em função de expectativas futuras”.

Sob este aspecto que determinados elementos de uma ordem mais mítica e alegórica, tanto quanto os arquivos, podem ser pensados como parte desse passado atualizado. Podemos dizer que na capoeira tais eixos estão interligados, o que permite, por exemplo, que praticantes estrangeiros possam fazer menção ao passado da capoeira para explicar determinados acontecimentos vivenciados nos treinos e nas rodas que acontecem no exterior, ou que praticantes em diferentes contextos socioculturais possam se identificar como parte de uma mesma herança e de uma mesma narrativa – inclusive audiovisual – que está ligada a mitos de origem compartilhados.

Em relação à reconstrução da memória pelos praticantes – que se coloca como contraponto a um discurso oficial que em grande parte se baseia nos arquivos e documentos – podemos perceber que muitas vezes são adotadas estratégias mais informais para atualizar o presente, seja através da oralidade, junto aos mestres mais

experientes, como também por meio de diversas formas de escritas e produções audiovisuais.

A socióloga Beatriz Sarlo afirma que “as modalidades não acadêmicas de texto encaram a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas” (SARLO, 2007, p.14). Isto significa que a maneira como os arquivos do passado são atualizados visam mais a garantir um sentido de suas práticas atuais do que buscar o contexto, as contradições e características peculiares que estão sendo enunciadas.

### **3.1 Acerca da memória e de alguns símbolos da capoeira**

Podemos exemplificar a reelaboração do passado da capoeira por meio do discurso sobre a escravidão e alguns de seus símbolos. Inúmeros grupos de capoeira na atualidade utilizam o tema para embasar suas atividades nas academias e fazem menções recorrentes a este aspecto, como por exemplo, enfatizando as correntes que são quebradas, representando a libertação que a prática da capoeira proporciona.

Para melhor visualizarmos tal questão, a seguir apresentamos respectivamente as logomarcas da *Associação Cultural Capoeira Liberdade*, *Grupo Liberdade de Capoeira*, *Associação de Capoeira Corrente Libertadora* e do *Grupo Abolição Capoeira*, todas encontradas através do Google Imagens.

Os termos “Capoeira Liberdade”, “Grupo Liberdade”, “Corrente Libertadora” e “Abolição Capoeira”, que estão expressos nas logomarcas fazem menção ao passado de lutas contra a escravidão que permeia fortemente a memória oral.

No entanto, se formos nos ater somente ao contexto dos documentos sobre a capoeira no período da escravidão é bem mais evidente que as lutas dos capoeiras eram predominantemente territoriais ao invés de uma luta dos capoeiras contra o regime escravocrata/monarquista, o qual possuía muitas sob seu controle e formara a Guarda Negra para defender seus interesses.



Imagem 24 – Logomarcas com referências às correntes da escravidão

A seguir, podemos visualizar as logomarcas de dois grupos que fazem referência ao negro escravizado. O primeiro é o *Grupo de Capoeira “Negro Fugão”*, o que nos remete à própria palavra capoeira, no sentido do escravo que fugiu para as matas pela capoeira. A segunda logomarca, da *Associação de Capoeira Esportiva Negro Escravo*, mostra dois braços negros acorrentados que seguram um berimbau.



Imagem 25 – Logomarcas com referência ao negro escravizado

Ressaltamos que em ambos os casos existem referências ao Brasil, seja pelas cores verde e amarela no primeiro caso, como pela bandeira nacional e a do estado de Minas Gerais no segundo caso. Em relação ao Grupo de Capoeira “Negro Fugão”, também podemos deduzir que o mapa mundi que aparece no centro da logomarca indica a mundialização da prática.

Estas duas logomarcas indicam um nacionalismo que permeia de maneira mais evidente a capoeira regional, a qual se desvinculou de alguns elementos da cultura negra para adentrar as classes médias, ressaltando com isso muito mais a “cultura brasileira” que a “cultura negra”, o que seguiu as diretrizes do DIP durante o Estado Novo, e que também aconteceu com o mesmo sentido em outras práticas de origem afro-brasileira, como foi com o samba. O contraponto desse discurso na capoeira foi a utilização do termo “angola” pela capoeira tradicional, para enfatizar a ligação com a África como elemento fundamental e estruturante de suas atividades.

São dois polos que podem ser evidenciados aqui, e que se mesclam em determinados aspectos: a capoeira regional *esportiva* e a capoeira angola *cultural*. É sobre estes polos – muito mais complementares que dicotômicos – que algumas políticas de governo foram articuladas, como veremos no quinto capítulo. De um lado está o Ministério dos Esportes em sua tentativa de restringir o ensino ao curso de educação física e, de outro lado está o MinC, em sua acepção mais abrangente de uma capoeira que expressa diversos tipos de saberes e conhecimentos para além do corpo tomado em seu aspecto mais esportivo, mas também ressaltando os aspectos imateriais que envolvem a prática.

As logomarcas a seguir também seguem o discurso da escravidão como marco fundador dos enunciados da capoeira, tanto da regional quanto da angola. A primeira logomarca é da *Associação de Capoeira Senzala Negra*, na qual vemos também o planeta indicando a mundialização. A segunda logomarca da *Associação Cultural de Capoeira Escravos Brancos*, para além da dupla jogando e do berimbau, é mais inusitada, por fazer uma menção a um “escravo branco”, uma vez que no Brasil Colonial as populações indígenas e africanas foram escravizadas pelo “homem branco” e não o contrário. Curiosamente, o nome do mestre que coordena esta associação é Albino. A terceira é do *Grupo de Capoeira Angola Liberdade Casa Grande*, que traz as correntes quebrando dos braços de um homem, uma pomba (como símbolo da paz), berimbaus e uma dupla de jogadores ao centro.



Imagem 26 – Logomarcas com referência à senzala, a escravidão e a casa grande

De modo geral, todas estas logomarcas são exemplos de como os enunciados referentes à história da capoeira e a escravidão são atualizados pelos praticantes tanto de regional quanto de angola para contextualizar determinados significados dentro das academias, sejam eles simbólicos ou corporais.

### 3.2 Musicalidade e uniformes

Outro aspecto emblemático em relação às narrativas que compõem o universo simbólico e estético da capoeira advém da musicalidade, especialmente com a presença marcante do berimbau. O instrumento que fora no passado utilizado não por capoeiras, mas por pregoeiros para vender seus produtos atualmente é indissociável da prática nas academias, e mesmo seu uso em diversos contextos da música brasileira e mundial frequentemente acontece com nuances típicas dos toques tradicionais da capoeira angola ou regional. Até mesmo os nomes de seus toques remetem ao passado de lutas, como é o caso do toque denominado *cavalaria*, utilizado para avisar da chegada da polícia nas proximidades da roda de capoeira.

Os nomes dos toques de berimbau em grande parte são semelhantes (angola, são bento pequeno, são bento, grande, cavalaria, amazonas, samango, iúna, santa maria, panha laranja no chão tico-tico, samba de roda etc), mas podem ocorrer inúmeras pequenas variações de acordo com o grupo, o que demonstra a diversidade de formas pedagógicas. Tal fator também funciona como forma de controlar os enunciados entre os praticantes. Por exemplo: uma pequena variação num determinado toque pode servir de brecha para um mestre “corrigir” a forma de um aluno tocar, que em outra academia seria a variação “certa”.

Atabaques, pandeiros e agogô também são “monitorados” como acontece com o berimbau. Mesmo recebendo os mesmos cuidados e importância, o reco-reco é o que permite maior variação e flexibilidade, sendo o instrumento mais acessível aos iniciantes. No caso de grupos que focam nas “linhagens”, é comum uma ênfase na repetição de um modelo fundamental, que se reflete tanto na música quanto no jogo.

No caso da capoeira angola, o repertório musical em diferentes cidades e grupos possui algumas variações, mas segue um padrão bastante parecido, calcado naquelas cantigas mais tradicionais e folclóricas, as quais não identificam seus autores. Por sua vez, na capoeira regional é bastante comum a composição de novas músicas e identificação dos autores.

O uso de uniforme também fornece um exemplo pertinente para pensarmos a criação de modelos e estéticas para organizar a prática, uma vez que tanto a regional quanto a angola adotaram seus próprios modelos, que são utilizados durante os treinos

físicos e a roda. Mestre Bimba inicialmente utilizou calça branca e camisa listrada azul e branca, mas devido à dificuldade de comprar camisas listradas<sup>58</sup> ele passou a usar camisa de algodão branca com um escudo. A ideia surgiu de seu aluno, Mestre Decânio, que comenta o fato:

Em torno de 1945 Mestre Bimba, atendendo a sugestão que lhe fiz, decidiu adotar a camisa de malha de algodão branca para os formados, *conservando a antiga camisa listrada azul e branca como distintivo para o mestre.*

Para completar o uniforme e quebrar a monotonia da camisa branca, desenhei então um escudo com o signo de São Salomão consoante a tradição dos capoeiristas, que me acostumei a ver gravado pelos carroceiros na estrutura dos seus veículos de carga, com a troca da estrela de cinco pontas pela de seis pontas, para melhorar o efeito estético, acrescentando na área central, um pequeno círculo contendo a letra **R**, abreviação de *Regional*. (FILHO, 1997, p.45 – grifos originais).

A capoeira angola também elaborou seu próprio formato de uniforme: uso de tênis, calça e camisa do grupo (em alguns casos sendo obrigatório que esteja por dentro da calça), com alguns mestres eventualmente rechaçando/criticando em suas rodas aqueles praticantes da regional habituados a jogar sem camisa, descalços ou de camiseta, com a justificativa baseada na preservação dos “fundamentos da tradição”.

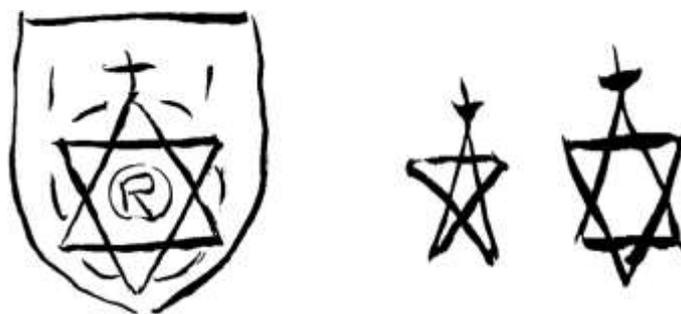


Imagem 27 – Escudo da academia de Mestre Bimba desenhado por seu aluno Decânio

Apesar do modelo “abadá” adotado pela regional (posteriormente à morte de Mestre Bimba) e o modelo “tênis-calça-camisa-por-dentro” que é adotado pela maior parte dos grupos de capoeira angola, é importante mencionar que os uniformes foram acrescentados à capoeira para lhe dar a mesma credibilidade que outros esportes.

Entre os angoleiros a questão do uniforme com a “camiseta por dentro da calça”, também costuma ser justificada com menções aos trajes dos antigos capoeiras malandros, que iam bastante alinhados para a roda, saindo impecavelmente limpos dos

<sup>58</sup> Naquela época as camisas eram vendidas como equipagem completa, contendo 11 camisas de igual tamanho.

jogos, indicando suas habilidades, ainda que também coexistissem entre os próprios angoleiros jogadores que se apresentavam descalços e sem camisa. Isto indica que a justificativa para os impedimentos por causa de roupa que atualmente existem em muitos grupos de capoeira angola são em grande parte arbitrários, ou seja, muito mais servem para controlar seus alunos e restringir capoeiras de outras vertentes.

Uma adaptação/atualização verificada nesse contexto da uniformização é que hoje em dia ao invés de sapatos de couro, comumente são utilizados tênis de solado baixo, sendo o modelo “Rainha Volei”, que é produzido no Brasil, um dos mais populares entre os angoleiros, e por isso mesmo bastante procurados por praticantes estrangeiros, como símbolo da capoeira tradicional.

Na foto a seguir, tirada durante as filmagens do filme “Dança de Guerra”, de Jair Moura, produzido em 1968, e encontrada através do Google Imagens, vemos exemplos dos dois tipos de praticantes coexistindo. Um deles, totalmente de branco, quase não aparece, se não fosse o pandeiro em suas mãos. Paradoxalmente, os capoeiras que jogam sem camisa são: João Grande (João Oliveira dos Santos, 1933) e João Pequeno (João Pereira dos Santos, 1917-2011), dois dos mais renomados alunos de Mestre Pastinha, o maior ícone da capoeira angola, e que é sempre citado como exemplo da tradição, e que serve para embasar o discurso tradicionalista de muitos mestres na atualidade.



Imagem 28 – João Grande e João Pequeno jogando em 1968

Uma reportagem do jornal O Globo Esportivo, edição de 7 de julho de 1951, que foi transcrita por André Lacé em seu livro (2002, p.141), propõe outro modelo. A maior

referência da prática no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, Agenor Sampaio (1891-1962), conhecido como Sinhozinho, que foi entrevistado com alguns de seus melhores alunos, indica como deveria ser a indumentária do praticante. “A capoeira reclama, como uniforme, apenas um tênis e um short. Os shorts dos nossos amigos [...] são todos eles de lastex (como progrediu a capoeira!...)”.

### 3.3 Produções digitais: *games*

Possivelmente a presença da capoeira e suas estéticas no universo cultural e tecnológico dos games ocorre como um reflexo de sua mundialização e também como diálogo simbólico com outras práticas corporais, como é o caso das artes marciais orientais, que também possuem diversos games mundialmente conhecidos, como as séries *Street Fighter*, *Mortal Kombat* e *King of Fight*, que tiveram grande êxito na década de 1990.

Apresentamos a seguir dois exemplos de games de capoeira baseados nesse tipo de narrativa digital, que foram elaborados em formato flash<sup>59</sup> e disponibilizados pela internet na primeira década do século XXI. Não é nossa intenção aqui esgotar o tema e nem ser enciclopédico. Nosso interesse consiste muito mais em apresentar alguns sistemas de enunciados presentes nestas produções e abrir algumas possibilidades que podem ser trilhadas por pesquisas complementares nessa área.

Começamos com a série *Capoeira Fighter*, criada por Scott Stoddart, e que teve três edições, lançadas respectivamente em 2002, 2003 e 2008.<sup>60</sup> A versão de 2002 foi um experimento “*work in progress*” para ser jogado por apenas dois jogadores (um contra o outro), mas não permite ser jogado por apenas um jogador contra o computador. Nessa versão existem dois avatares<sup>61</sup> idênticos que combatem entre si. Ambos são negros e usam abadá, porém não possuem nome próprio ou outra forma de identificação. O único cenário do jogo é uma praia ensolarada e deserta, apresentando vegetação e ilhas. Esta versão foi um experimento que serviu de base para as edições posteriores.

---

<sup>59</sup> Produzido através do software Adobe Flash, utilizado para produção de desenho vetorial.

<sup>60</sup> Analisamos a série *Capoeira Fighter* no artigo *Representações do corpo e da cidade na série de games Capoeira Fighter*, publicado na revista Contemporânea da UERJ (FERREIRA, 2012).

<sup>61</sup> Avatar é o nome dado ao personagem que é controlado pelo jogador no game.



Imagem 29 – *Capoeira Fighter* (2002)

De maneira resumida, o jogo pode ser descrito da seguinte maneira: cada jogador controla um avatar que possui duas barras de cor laranja, localizadas na parte superior da tela. A maior representa a vitalidade, enquanto a menor indica o “axé”, que nesse contexto indica a potência dos golpes. O objetivo é lutar com o adversário, desferindo chutes e golpes de mão até esvaziar sua barra de vitalidade. Cada vez que um golpe é dado a barra do “axé” diminui um pouco, como se o jogador ficasse “cansado”, o que diminui o impacto e a velocidade dos golpes. Golpes mais complexos gastam mais axé.

Importante destacarmos que *axé* é uma palavra ioruba que significa força vital. Sua tradução para o game acontece da seguinte maneira: enquanto a barra de vitalidade diminui quando se recebe os golpes e não se recupera no decorrer da luta, o axé pode se recuperar se o jogador “descansa” um pouco. “A posse do axé implica algo que se pode chamar de ‘poderoso’ ou ‘potente’, uma vez que se trata de uma força de realização ou de engendramento” (SODRÉ, 1988, p. 87). Os controles direcionais juntamente com os golpes (são dois botões para chutes e dois botões para golpes de mãos) permitem realizar uma diversidade de movimentos da capoeira. Podemos dizer que o que faz este jogo ser um jogo de capoeira é basicamente a ginga, a estética dos jogadores e os golpes característicos da capoeira, uma vez que a trilha sonora consiste numa música eletrônica e sons de ondas da praia.

Por sua vez, a versão do game lançada em 2003, intitulada *Capoeira Fighter 2: brazilian batizado*, permite jogar com mais personagens: são 8 avatares homens e 3 mulheres. O game possui 9 cenários disponíveis, que em muitos casos nos remete ao imaginário das cidades coloniais brasileiras. “Um dos personagens é o próprio Scott

Stoddard, que desde a primeira versão do game indica ter contato direto com a capoeira e o grupo *Capuraginga*, sediano na *Brigham Young University*, onde tem o apelido de Maionese” (FERREIRA, 2012, p.138).

Este game traz inovações importantes ao ser comparado com a versão de 2002: possui trilha sonora de músicas de capoeira, o que juntamente com a ginga de cada personagem e os cenários, ajuda a compor um imaginário da prática da capoeira. Outro elemento peculiar que o game apresenta é a roda de capoeira, formada pelo conjunto de avatares. Além disso, é possível jogar contra o computador.

Podemos pensar que nessa segunda versão os personagens buscaram expressar algumas figuras que comumente podem ser vistas numa roda de capoeira na atualidade. O fato de contemplar tanto o gênero feminino quanto o masculino com os avatares, assim como apresentar personagens de diferentes fenótipos indica uma atenção maior em termos de representatividade se comparado com a primeira versão do jogo.



Imagem 30 – *Capoeira Fighter 2: Brazilian Batizado* (2003)

Finalmente, a versão lançada em 2008, intitulada *Capoeira Fighter 3: ultimate world fight tournament*, é a mais elaborada, tanto em termos de cenário quanto de personagens. É possível jogar com 29 diferentes avatares, sendo 18 homens, 8 mulheres. Agora existem dois avatares alienígenas (um de cada gênero) e ainda um zumbi, bem como cenários que poderiam ser outro planeta ou mesmo outra dimensão.



Imagem 31 – *Capoeira Fighter 3: ultimate world fight tournament* (2008)

De modo geral, esta série também mostra um pouco de história da capoeira, assim como de sua atualidade, seguindo o esquema da segunda versão, inclusive na parte musical, além de entrar ainda mais no mundo próprio dos games e de suas narrativas fantásticas, com cenários e personagens surreais.

Além da série de Scott Stoddard, também comentaremos aqui uma produção nacional. É o caso do game *Capoeira Legends: path to freedom*, que foi lançado em 2009 pela empresa brasileira Donsoft.<sup>62</sup> O game é ambientado no Rio de Janeiro dentro de um recorte histórico mais específico, de junho de 1828.



Imagem 32 – Cenas de *Capoeira Legends: path to freedom* (2009)

“De acordo com o site oficial,<sup>63</sup> o objetivo é guiar o protagonista Gunga Za, guerreiro do Mocambo das Estrelas, para libertar seus companheiros aprisionados e combater os homens liderados pelo chefe da guarda imperial Paschoal dos Reis” (FERREIRA, 2011, p.105).

<sup>62</sup> Analisamos *Capoeira Legends* no artigo *Corpo, capoeira e games: traduções de materialidades e tecnologia*, publicado na revista Contemporânea da UERJ (FERREIRA, 2011).

<sup>63</sup> <http://www.capoeiralegends.com.br/Site/CL/>

Para atingir seu objetivo, Paschoal dos Reis precisará destituir o Major Nunes Vidigal, que é um personagem real da história brasileira relacionada à capoeiragem. O Major Nunes Vidigal (1745-1843), foi o primeiro brasileiro nato a ser comandante de forças militares no recém-formado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, quando da chegada da família real portuguesa no ano de 1808 à cidade do Rio de Janeiro. Vidigal foi um notório perseguidor de capoeiras no período do império, tendo sido ele mesmo um exímio capoeira.

O enredo de *Capoeira Legends* possui diversos elos com a realidade e sobreposição de tempos e espaços. Há uma mescla entre personagens fictícios (Gunga Za, Paschoal dos Reis, Tião dos Anjos, etc) com personagens reais, como o caso do Major Nunes Vidigal e também do Mestre Vuê, (Lavoisier Moreira de Freitas), que fundou em 2008 a *Escola de Capoeira Água de Beber*,<sup>64</sup> sediada em Petrópolis – RJ e que está presente no jogo como mestre do protagonista Gunga Za. Importante frisar que o Mestre Vuê foi o consultor sobre a capoeira da Donsoft, empresa criadora do game. (id., ib., p.105-106).

Interessante notar que nesse caso, a representação da capoeira é aquela que antecede o período das academias, focada no tempo da escravidão, o que nos remete a outros grupos de enunciados se comparados com a série *Capoeira Fighter*.

O que é importante em relação a tais games é o potencial que a capoeira apresenta para a criação em diversos níveis, mostrando que para muitos sua prática não representa apenas uma manifestação corporal do universo cultural brasileiro, mas um produto comercial a ser desenvolvido, inclusive pela amplitude mundial de seus praticantes e consumidores. Esse tipo de perspectiva difere diametralmente das produções dos mestres de capoeira, que possuem um caráter mais prescritivo e baseado numa filosofia de vida muito mais do que voltadas para produzir lucro de um ponto de vista econômico.

---

<sup>64</sup> [www.aguadebeber.com.br](http://www.aguadebeber.com.br)

### 3.4 Besouro – o filme

Discursos sobre a capoeira do passado são eventualmente retomados nas academias, especialmente em termos de imaginário. Eles exercem diversas funções, seja para contextualizar o nome e a logomarca dos grupos como também para explicar e fundamentar determinados movimentos de ataque, defesa e esquivas. É o caso de determinados golpes acrobáticos com o uso dos pés, que teriam sido desenvolvidos por capoeiras desarmados para derrubar pessoas montadas a cavalo, como a polícia e os capitães do mato, ou para enfrentar oponentes armados com porretes e sabres.

Além disso, existem os personagens históricos ilustres da capoeira antiga em cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís, que ainda hoje engendram formações discursivas, reunindo em torno de si um conjunto de enunciados e de práticas entre os capoeiras da atualidade.

Manoel Henrique Pereira, mais conhecido como “Besouro Mangangá”, é um deles. Ele foi um personagem lendário da capoeiragem antiga na Bahia e sobre o qual existe todo um cancionário na capoeira que narra suas façanhas. Sobre ele o pesquisador Antônio Liberac Nunes (2009) afirma que tinha o costume de desafiar os policiais, tendo inclusive encontrado evidências de alguns confrontos de Besouro no período em que esteve servindo no 31º Batalhão de Infantaria da Bahia.

Frisamos que Besouro foi expulso da corporação por causa de uma confusão envolvendo um berimbau que pertencia a alguns militares desse batalhão, que foi apreendido pela polícia de São Caetano durante uma *vadiação*, ou seja, uma reunião entre capoeiras para tocar e jogar capoeira.<sup>65</sup> Besouro invadiu a delegacia para recuperá-lo e o caso foi para na delegacia de Salvador, com a denúncia de um policial agredido (NUNES, 2009, p.47).

Em termos históricos, os documentos existentes enunciam que ele teria nascido em 1895 (de acordo com o documento de expulsão do exército) ou 1900 (pelo atestado de óbito), na região do Recôncavo Baiano. É importante frisar que apesar das confusões e da vida marginalizada, Besouro sempre trabalhou e nunca foi preso por banditismo, somente por causa de brigas, especialmente com a polícia. Após ser expulso ele trabalhou como vaqueiro no Engenho Santo Antônio.

---

<sup>65</sup> Tal fato nos remete ao depoimento de Mestre Pastinha que está no subtópico 1.3.2, na página 67.

Segundo Liberac (NUNES, 2009, p.48), existem documentos sobre uma ocasião em que esfaqueou um homem e surrou o outro que estava com ele por terem deixado uma porteira aberta. Naqueles tempos Besouro era um sujeito bastante temido e acreditava-se que teria o “corpo fechado”, sendo considerado invencível na batalha corpo a corpo. Acabou sendo emboscado e morreu esfaqueado em 08 de julho de 1924.

Em algumas versões de sua morte, consta que ele foi contratado para levar uma carta até o dono da Usina Maracangalha na qual estava escrita para matar o portador. Como não sabia ler, não desconfiou da emboscada, na qual participaram 40 homens armados. A estória diz que Besouro escapou dos vários tiros que foram dados contra ele e só morreu porque conseguiram apunhalá-lo pelas costas com uma faca de tucum, que teria propriedades mágicas para quebrar o feitiço do corpo fechado que possuía e que frequentemente permitia que escapasse ileso dos combates.

Ao que nos parece, seu apelido possuía duas funções: (1) fazer referência à sua periculosidade, uma vez que essa espécie de besouro, que também é conhecida como mata-cavalo, é venenosa; (2) e exaltar um aspecto mítico que lhe é atribuído, de que tinha o poder de se transformar em besouro para escapar das perseguições.

Este lendário capoeira também se tornou conhecido como Besouro “cordão de ouro”. A menção a um cordão serve para afirmar que era tão bom que não teria cor para seu cordão, aqui pensado no sentido de graduação da capoeira regional, o que nos leva a pensar que tal denominação é relativamente recente, tendo sido acrescida posteriormente.

Outro aspecto que denota como há uma mescla entre elementos históricos, míticos e contemporâneos da capoeira é, por exemplo, a informação de que “a escola de Capoeira de Besouro ficava em Santo Amaro, Salvador, Bahia”,<sup>66</sup> uma vez que o personagem histórico Manoel Henrique Pereira, do qual existem alguns documentos, está situado no contexto anterior às academias.

As lendas em torno desse personagem levaram o diretor João Daniel Tikhomiroff a produzir o filme *Besouro*, que foi lançado em 2009 e seguiu o estilo de filmes de artes marciais orientais e repleto de efeitos especiais. O coreógrafo chinês Huen Chiu Ku, que trabalhou nos filmes *O Tigre E O Dragão* (2000), de Ang Lee e

---

<sup>66</sup> Fonte: <http://cianacionalcapoeira.blogspot.com.br/2013/02/lendario-mestre-de-capoeira-besouro.html>

também em *Kill Bill* (2003) e *Kill Bill 2* (2004), do diretor Quentin Tarantino, foi o responsável pelas cenas de luta do filme. O filme teve ampla divulgação, sendo anunciado como a superprodução brasileira do ano.



Imagem 33 – Cartazes do filme *Besouro* (2009)

Besouro Mangangá, assim como Mestre Pastinha e Mestre Bimba, entre outros mestres de capoeira e demais elementos constitutivos da capoeira (como é o caso dos instrumentos musicais, dos golpes e dos estilos de capoeira, das vestimentas, entre outras possibilidades), formam discursos em torno dos quais se aglutinam determinadas características com as quais os praticantes retomam enunciados que servem para compor suas estratégias de atuação com essa arte, tanto frente a outros praticantes quanto em relação ao estado, entre outras possibilidades.

*Os conjuntos de enunciados apresentados neste capítulo – logomarcas, musicalidade, uniformes, games e o filme – servem para identificar algumas breves formas pelas quais a capoeira é reapropriada pela cultura contemporânea, em diversos caminhos. Tal processo agrega novos níveis de informação sobre a memória e também sobre os arquivos, que passam a receber releituras e reelaborações de diferentes atores: mestres, pesquisadores, artistas e também o estado e suas instituições, entre outras possibilidades.*

**SEGUNDA PARTE**

## 4. Relações estratégicas entre o estado e os capoeiras

As relações dos praticantes de capoeira com o estado brasileiro passaram por inúmeras transformações desde suas primeiras expressões que estão documentadas, do final do século XVIII, até a segunda década do século XXI. A proposta desse capítulo é apresentar algumas formas como se estabeleceram os diálogos entre esses dois atores, e visualizar as estratégias utilizadas tanto pelos praticantes quanto pelo estado para estabelecer o controle sobre seu saber-poder.

Em meio a esta disputa, vemos como a prática foi se atualizando, ajustando elementos já estabelecidos aos novos desafios que apareceram, ora eliminando algum enunciado ora retomando algo que havia sido deixado de lado em alguma estratégia anterior, para reforçar uma continuidade.

A capoeira tal qual a conhecemos hoje – além dos seus aspectos corporais – pode ser considerada o resultado de um *jogo estratégico* que ocorre entre praticantes e instituições coordenadas pelo estado, onde em alguns momentos vemos uma aproximação e, em outros momentos, vemos um distanciamento. Ressaltamos que este tipo de movimentação também ocorre entre os próprios capoeiras (para além do jogo propriamente durante a roda), seja por causa do estilo – regional ou angola – como por causa de linhagens (especialmente no caso da capoeira angola) ou mesmo por disputas econômicas e de poder, que se refletem no prestígio dos mestres e grupos.<sup>67</sup>

Arquivos da história, como é o caso de crônicas, documentos, pinturas, literatura e ainda a história oral, fornecem pistas importantes para entender essas relações e podem ser considerados portadores de características essenciais dessa prática ao longo do tempo. As transformações que ocorrem geram novos enunciados, que se adaptam às necessidades de seus praticantes e as ações do estado, mas também indicam perspectivas que se abrem para a sua permanência, aproveitando oportunidades que eventualmente aparecem.

Tratamos de modo especial das mudanças de regras nesse jogo dialógico, que permitem apreender evidências do poder e suas formas de atuação, bem como as relações com os sujeitos que são atravessados pelo poder constituído como um conjunto

---

<sup>67</sup> Tais questões foram analisadas por Paulo Magalhães (2012) em seu livro *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Porém, aqui enfatizamos prioritariamente as relações dos capoeiras com o estado.

de conhecimentos e técnicas empregadas para o controle de agrupamentos humanos e seus saberes. Faremos aqui uma arqueologia dessa relação de poder e saber tendo como base o trabalho desenvolvido por Michel Foucault em relação àquele poder que é exercido sobre a vida humana e seus diferentes modos de regulamentação.

De acordo com Foucault (1999), *biopolíticas* são aquelas técnicas adotadas como política de estado que atualizam e superam o modelo tradicional no ocidente do *poder soberano*, representado pelo poder do rei ou monarca que decide sobre a vida e morte individual – no caso brasileiro a coroa portuguesa – e também atualizam alguns elementos do *poder disciplinar*, exercido por meio de instituições que são criadas para regular o tempo e espaço das pessoas em substituição ao modelo centralizado na figura do soberano.

Algumas das instituições fundamentais desenvolvidas com base nesse tipo de poder são: a escola, a prisão, o hospital, o hospício e o exército. Esse controle disciplinar se estabelece tanto pelo viés de um corpo individual como também na forma de um corpo coletivo, de modo a controlar, padronizar, racionalizar e otimizar suas forças e potencialidades coletivas.

Por sua vez, o *biopoder* estaria no desenvolvimento de técnicas e tecnologias de controle do humano e sua produção de subjetividades pelo prisma da espécie, constituindo uma influência em escala global dos indivíduos com um mecanismo que fornece o disciplinamento “de dentro pra fora”. Ou seja, ao invés de necessitar de uma instituição, o biopoder interioriza-se no sujeito, que age dentro de uma programação prévia, que o impele a agir “naturalmente” de determinados modos previstos e planejados previamente pelo estado.

Em termos temporais o poder disciplinar surge e se configura a partir do século XVII e XVIII, enquanto o biopoder começa a ser delineado a partir do final do século XVIII. Ambos se complementam, ou seja, não há uma mudança de uma forma de poder “mais antiga” a outra “atualizada”, que supere a primeira. O que existe são diversas possibilidades de combinações entre as técnicas individualizantes de um corpo coletivo e as tecnologias centradas no humano que se desenvolvem de maneiras estratégicas sobre a espécie.

A prática da capoeira fornece indícios dessas mesclas entre os dois modelos de

poder, que também ajudam a evidenciar momentos em que os indivíduos superam a engrenagem da máquina, ou que entendem bem seu funcionamento, e processam determinadas transformações estratégicas. Esses movimentos dos sujeitos que remodelam a ação do poder podem ser denominadas *linhas de subjetivação*.

Antonio Negri (2008, p.33) ressalta que as produções de subjetividade são uma forma de biopolítica ativa, que é capaz de transformar os sujeitos em suas relações com o poder. Essas linhas que partem do sujeito geram embates entre forças antagônicas de poder e resistência, entre o capital e a liberdade.

Através da capoeira podemos visualizar alguns momentos em que os indivíduos transformam e subvertem esta força que o estado incide sobre eles a partir da sua própria organização estética, política e cultural de matrizes africanas e indígenas, com influências portuguesas, funcionando como um dispositivo através do qual a população cria mecanismos para resistir e sobreviver ao estado brasileiro, constituído por meio de um modelo elitista notadamente eurocêntrico e racista.

Para iniciar este percurso e narrar algumas situações onde existem indícios dessas relações estratégicas, vamos comentar o poder soberano e suas características e, em seguida, apresentar os elementos constituintes do poder disciplinar, contextualizando tais elementos conceituais com a história da capoeira no Brasil e pensando o surgimento do biopoder a partir de alguns desdobramentos que podem ser percebidos em sua trajetória até a atualidade.

Tratamos de analisar essa história a partir do que apreendemos dos rastros produzidos por praticantes, cronistas, intelectuais e pesquisadores e os enunciados que o estado produziu no decorrer de pouco mais de três séculos. Buscamos compreender a relação do enunciado com a instituição que o produziu e as diversas camadas de entendimento que podem ser visualizadas a partir de uma arqueologia dos enunciados, com suas continuidades, rupturas e outras tantas transformações estratégicas possíveis que são utilizadas para manter ou para escapar do poder.

É importante manter esta relação entre os arquivos produzidos pelo estado brasileiro e a memória preservada pelas redes dos capoeiras na sociedade, como forma de encarar as duas maneiras de narrar os acontecimentos, captados a partir de pontos diferenciados nessa rede de relações e com forças distintas, e que são formulados na

coletividade. De acordo com o historiador Jacques Le Goff (2013, p.435), “a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”. Tal ponto ajuda a perceber como esse trabalho sobre a memória que é empreendido pelos capoeiras permite enfrentar a “história oficial”, sob novas perspectivas. De todo modo, as fontes e documentos oficiais são analisados naquilo que inicialmente revelam e nas possibilidades de suas entrelinhas.

Entre as fontes acadêmicas fundamentais da presente narrativa, destacamos a pesquisa do historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (1994 e 2004), sobre a capoeira no Rio de Janeiro no século XIX, que fornece vasto material sobre os primeiros arquivos do discurso do estado em nossa narrativa, que estão distribuídos nas seguintes instituições: Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo Judiciário do Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro, Diário Oficial e Anais da Câmara dos Deputados. Também destacamos a pesquisa do sociólogo e antropólogo Renato Ortiz (2003) sobre a formação de uma cultura brasileira e a formação de uma identidade nacional, que abrange o século XIX e XX.

Em complemento às fontes bibliográficas, a nossa base documental e narrativa sobre os séculos XX e XXI parte do contato com os mestres que vivenciaram essas transformações desde pelo menos 1960, suas escritas e pesquisas relacionadas. Nessa categoria, destacamos os livros produzidos pelo Mestre Nestor Capoeira a partir da década de 1980 a partir de suas experiências de vida e pesquisas acadêmicas.

Também ressaltamos as pesquisas acadêmicas (reportagens, artigos, dissertações, monografias, teses) escritas nas últimas três décadas – muitas vezes por praticantes de capoeira – em diversos campos do conhecimento e ainda a informação obtida através das mídias eletrônicas. E finalmente, uma fonte importante foi o próprio trânsito empírico na capoeira, ou seja, o que captamos através da oralidade e em meio a treinos e conversas sobre o tema, destacando os encontros com mestres e praticantes nas cidades de São Luís, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Madrid.

Aqui é importante mencionar que, em termos metodológicos, ao invés de realizar entrevistas estruturadas, busquei um tipo de interação que ocorre informalmente durante os treinos, rodas e também eventos culturais que estão para além do espaço onde tais atividades ocorrem. Com isto, procurei evitar um discurso pronto e oficial, que

muitas vezes pode ser percebido entre os capoeiras, que “recitam seus *releases* pessoais” sempre que se colocam na posição de entrevistados, enfatizando aquilo que julgam ser mais importante de afirmar, muitas vezes desviando mandingueiramente das perguntas, enquanto em conversas informais muito mais temas são abordados sem a barreira que uma entrevista representa.

Tal metodologia também foi mais pertinente por participar nesses espaços especificamente como mais um capoeira, mais um aluno presente nos treinos e rodas, ao invés de assumir um papel de pesquisador, que eventualmente gera outras formas de relação e até mesmo um distanciamento. Visualizei tal situação no decorrer dos anos acompanhando/observando entrevistas e o trânsito de outros pesquisadores, praticantes ou não, no mundo da capoeira.

Uma vez que grande parte dos conhecimentos da capoeira é da ordem corporal e sua transmissão acontece prioritariamente por meio dos saberes perpassados pela memória, dos mestres aos discípulos, entendemos que essas informações orais também trazem importantes contribuições aos documentos propriamente, funcionando muitas vezes como contraponto à “história oficial” ou a “história dos vencedores”.

Podemos dizer que o estado produz os primeiros enunciados sobre a capoeira no final do século XVIII, pela ótica da contravenção e do crime. Tal situação persiste com algumas variações até as primeiras décadas do XX. Na década de 1930 começam a surgir experiências pioneiras de ensino da capoeira esportiva, como é o caso de Mestre Bimba, em 1931, e Sinhozinho em 1932, culminando com Getúlio Vargas liberando definitivamente sua prática como esporte, o que proporcionou naquele contexto uma disseminação da prática por todo o Brasil, que foi posteriormente seguida pela mundialização a partir da década de 1970.

Um segundo momento importante em termos de transformação nos enunciados que são produzidos pelo estado sobre esta prática acontece a partir do século XXI, durante o governo de Luis Inácio Lula da Silva (2003-2011), quando é proposta sua mundialização como instrumento para a promoção da paz. Nesse governo a capoeira é registrada como Patrimônio Cultural Brasileiro, no ano de 2008, e o reconhecimento mundial da capoeira chega durante o governo de Dilma Rousseff (2011-2016), quando a

capoeira recebe o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade.<sup>68</sup>

O período de cerca de 70 anos entre esses dois momentos transcorre sem uma mudança significativa na relação entre estado e praticantes, onde vemos apenas o fortalecimento do aspecto esportivo e competitivo, uma cristalização das hierarquias e a folclorização da prática que atua transformando a cultura em mercadoria e esvaziando uma parte da sua expressão ritual. Tudo isso acontece por iniciativa dos próprios capoeiras, com influência indireta de um governo militar ditatorial, que atua entre 1964 e 1985.

Os enunciados mais atualizados do estado em relação à capoeira e que de certo modo reafirmam a trajetória narrativa que vamos acompanhar estão registrados no relatório do IPHAN juntamente com os documentos complementares que foram utilizados para o registro da roda de capoeira e ofício dos mestres como Patrimônio Cultural Brasileiro, no ano de 2008 e também podem ser visualizados nos discursos de Gilberto Gil<sup>69</sup> (2004 e 2006) e de Juca Ferreira<sup>70</sup> (2007 e 2015) quando atuaram pelo MinC. Este material foi publicado pelo IPHAN e apresenta a pesquisa realizada por sua equipe técnica nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, reunindo documentos históricos, pesquisas sobre as academias, rodas de capoeira e o patrimônio vivo dos mestres nessas cidades.

A partir do século XXI também temos uma coletânea de material legislativo que foi produzido pela câmara dos deputados e pelo senado na tentativa de regulamentar sua prática pela ótica da Educação Física (ver anexos), que geralmente é considerada pelos praticantes um reducionismo nas suas possibilidades multidisciplinares e culturais, gerando uma grande polêmica e protestos por todo o Brasil.<sup>71</sup> De certa maneira, esta tentativa de regulamentação revela uma disputa sobre o controle da capoeira acontecendo dentro do próprio estado, entre o Ministério da Cultura e o Ministério do Esporte.

Aqui é importante ressaltar o material audiovisual produzido no contexto do registro da roda de capoeira como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO

---

<sup>68</sup> Acompanharemos pormenorizadamente esse momento entre 2003 e 2016 no próximo capítulo.

<sup>69</sup> Foi ministro da cultura do governo de Lula de 2003 a 2008.

<sup>70</sup> Foi ministro da cultura de 2008 a 2010 e, posteriormente, durante o governo de Dilma Rousseff, de janeiro de 2015 a maio de 2016.

<sup>71</sup> É importante mencionar que também existem uma parcela significativa de praticantes interessados que a capoeira esteja sob o controle da Educação Física.

em 2014, que aqui representa a atuação de uma instituição internacional junto aos praticantes e o estado brasileiro.

Destacamos ainda o livro elaborado por Almeida, Cypriano e Pimenta (2009). Eles reúnem uma pesquisa histórica e um ensaio fotográfico com mestres de capoeira contemporâneos, que foi publicado em versão trilingue (português, espanhol e inglês). Ressaltamos ainda que uma exposição e um catálogo foram elaborados para a Caixa Cultural a partir desse trabalho, percorrendo as cidades do Rio de Janeiro (2010) e Brasília (2011).

Esse *corpus* irá dar base teórica desse capítulo e do próximo. A partir deles e da nossa experiência prática formularemos alguns exemplos que nos servem à análise de nosso objeto de estudo pelo prisma dos conceitos foucaultianos, e que partem das questões envolvendo a história da capoeira e suas atuações frente aos poderes soberano, disciplinar e o biopoder.

#### **4.1 Arqueologia: alguns pontos de partida da análise**

Os rastros do estado são produzidos através de um sistema institucionalizado de preservação documental com finalidade administrativa. Discursos, ações, histórias e monumentos são perpetuados para legitimar sua inscrição no tempo e espaço. Suas engrenagens propiciam a produção e o arquivamento de um vasto material, que serve para a construção de uma narrativa de cunho histórico e social que atua em temporalidades longas, abrangendo várias gerações e sendo escrito eminentemente pelas classes dominantes, que por sua vez silenciam ou distorcem os discursos e ações daqueles que estão às suas margens.

Por sua vez, os sujeitos que praticaram a capoeira ou que possuíram alguma conexão com a prática no passado geralmente produziram rastros de outras naturezas e temporalidades, predominantemente imersos na experiência pessoal e da subjetividade coletiva. Surgida no período da escravidão, foi fortemente combatida, por representar o perigo de uma revolta escrava.

Nesse contexto inicial, o que temos são rastros do que se falou sobre eles e nada propriamente que foi produzido ou enunciado por eles. A mudança ocorre no final do

século XIX para o XX, quando intelectuais e militares começam a enunciá-la como prática genuinamente brasileira, numa perspectiva distinta daquela que era então praticada pelo estado. No início do século XX surgem os primeiros manuais, que podem ser considerados pioneiros na escrita dos capoeiras para si mesmos, pois possuem finalidades prescritivas.<sup>72</sup>

A partir de meados do século passado teremos uma ampliação da produção de pesquisas e de escritas de si elaboradas pelos capoeiras, que na virada para o século XXI forma um arquivo abrangente, sendo que boa parte dele é compartilhado em escala global. Esse material se constitui como formas peculiares de ferramentas para a constituição de estéticas da existência desses sujeitos, pois servem para a pensar a prática e também se referem ao exercício e treino de si e sobre si mesmo. São registros do conhecimento do corpo e um rastro de suas narrativas gestuais individuais e coletivas.

Destacamos que pela perspectiva de Foucault (2010a) as formas de escritas de si fundamentais para identificar uma produção de subjetividade são os *hupomnêmata*, que eram coletâneas de pensamentos registrados, ou seja, “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (id., ib., p.147), que serviam para o autoaprimoramento, e a *correspondência*, que ao invés de ser uma forma de escrita para si, é oferecida a um destinatário e que “é uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (id., ib., p.156), constituindo assim, uma forma de pensar sobre si, a partir do que é expresso na relação de alteridade, e como contraponto ao discurso e disciplinamento do estado.

Feitas essas colocações, podemos afirmar que as primeiras evidências da relação entre esses dois atores – estado e capoeiras – e que antecede as pesquisas e as escritas de si, partem necessariamente do que o estado preservou após séculos, pontuado por narrativas de cronistas que visualizaram à sua maneira essa relação, como foi o caso dos pintores e escritores que produziram obras com a presença da prática da capoeira. A resposta dos praticantes se dá ainda pela memória preservada com a oralidade, dentro de um contexto em que era necessário manter o segredo mais que registrar e revelar, como forma de fugir das perseguições.

---

<sup>72</sup> Frisamos que em trabalho anterior (FERREIRA, 2013a) pesquisamos a emergência e desenvolvimento dos manuais práticos elaborados pelos capoeiras com finalidades prescritivas.

Somente a partir do século XX temos as primeiras narrativas consistentes que foram elaboradas a partir de um local de enunciação que se origina entre os próprios praticantes, ainda que anteriormente houvessem narrativas semelhantes, porém mimetizadas pela ficção, pelos artistas, a imprensa etc.

A capoeira desenvolve-se em resposta a um sistema colonial e escravista, como ferramenta de resistência na cidade e inicialmente funcionando de maneira territorial, ou seja, aglutinando escravos de origem africana e a população pobre e mestiça em torno de determinados pontos da cidade, como praças, largos, freguesias etc.

A sensação de pertencimento a determinados locais e de certos grupos fortaleceu as trocas simbólicas, proporcionando um intercâmbio bastante criativo. Também existiram enfrentamentos violentos entre indivíduos de diferentes grupos o que atemorizou bastante a classe dominante, que temia uma revolta na colônia sendo deflagrada pelos povos dominados. Nesse contexto, era mais evidente as disputas entre os grupos do que deles contra as autoridades da colônia. A atuação do poder colonial também visara reduzir os prejuízos dos senhores de escravos, com mortes e ferimentos que causavam a incapacitação para o trabalho.

Para narrar esses acontecimentos e desenvolver nossa perspectiva sobre as relações de poder, iniciaremos com uma evidência antiga, na qual visualizamos o modelo primordial de relação entre as duas partes. A partir dela, acompanharemos as variações e situações nas quais houve uma mudança ou transformação significativa, que permitam visualizar os modos como o gerenciamento do poder administrou essa população.

Dito isto, o documento com o qual iniciamos nossa narrativa e que apresenta uma primeira evidência da prática durante o período colonial vem do Tribunal da Relação do Rio de Janeiro. É o código 24 do livro 10, datado de 1789, e que foi encontrado pelo arquiteto e historiador Nireu Cavalcanti (2004) após pesquisas no Brasil, no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional e em Portugal, no Arquivo Histórico Ultramarino e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.<sup>73</sup>

Este é o rastro da *prática da capoeira* mais antigo que visualizamos até o

---

<sup>73</sup> Antes de ser prática, a palavra capoeira já existia, significando em língua tupi um local descampado. Tratamos dessa questão durante a pesquisa de mestrado (FERREIRA, 2013).

momento, o que não significa uma importância maior somente pela antiguidade,<sup>74</sup> ou que a capoeira tenha iniciado nesse período, mas sim que os registros do estado confirmam que sua prática nesse contexto já é conhecida pelas autoridades locais e que suas características já haviam impellido o poder soberano, que atuava na então colônia, a controlar e reprimir sua existência.

Como exemplo possível de outros inícios para esta narrativa, teríamos o livro de Almeida, Cypriano e Pimenta (2009, p.21), no qual há referências à pesquisa de doutorado de Sérgio Luiz de Souza Vieira, realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), que resgata o nome do cronista Hermeto Lima, o qual aponta o ano de 1770 como um marco inicial da capoeiragem, durante a passagem do vice-rei Marquês do Lavradio. Hermeto retrata a figura do tenente João Moreira, apelidado pela população de “o amotinado”, que sozinho conseguia se defender de quatro ou cinco homens numa briga. De acordo com ele, os escravos teriam visto o amotinado se defender e aprenderam e aperfeiçoaram seus movimentos. Não é mencionado nada a respeito de que sua luta era capoeira, mas esse registro representa uma das possíveis gêneses da prática.

Interessante perceber que tal descrição indica uma origem da capoeira distinta da africana, vinda de um tenente que possivelmente não era descendente de africano, pois ocorrera num momento tais sujeitos ainda não participavam dessa instituição. Contudo, já indica uma origem antropofágica, de assimilação e remodelamento dos conhecimentos do “amotinado” sob uma forma ritualizada e musicalizada.

Para além disto, é importante ressaltar justamente que o principal aqui é o tipo de interação, entre estado e os sujeitos que praticam a capoeira. Podemos dizer que de maneira geral os arquivos antigos aqui analisados refletem o conflito com as autoridades do poder instituído e sujeitos originários da população de origem africana que está sendo escravizada naquele momento. Esta é a interação primordial entre esses atores. De um lado, os praticantes são considerados criminosos perigosos, e do outro lado o estado atua no sentido de reprimir sua manifestação.

Dito isto, o documento mais apropriado para descrever essa relação aqui em

---

<sup>74</sup> A antiguidade não é importante nesse caso específico pelo fato de que em diferentes tipos de discursos ela assume importância diferenciada, ou seja, ora ela é valorizada ora é a novidade que ganha destaque. Assim, o que nos interessa aqui é o tipo de relação que se estabelece entre o estado e a prática da capoeira dentro do caráter emergente.

questão é datado de 1789 e se refere ao que passou com o “mulato Adão”, que foi escravo de Manoel Cardoso Fontes. É informado que Adão “comprado ainda moleque, tornou-se um tipo robusto, trabalhador e muito obediente ao seu senhor, servindo-lhe nas tarefas da casa” (CAVALCANTI, 2004, p.201). Manoel o alugava a terceiros para serviços braçais, trabalhando como escravo de ganho.

De maneira geral, a vida de um escravo na cidade permitia um pouco mais de mobilidade que na zona rural, e nesse contexto se realizavam trocas de informações, alianças e igualmente disputas territoriais de toda espécie entre grupos de escravos e homens livres pobres. Havia duas decisões políticas importantes a serem tomadas pela população escravizada para buscar a liberdade: fugir para os quilombos localizados longe da cidade ou permanecer nela, atuando como capoeira e resistindo aos grupos rivais e os aparatos repressivos do estado.

De acordo com o documento, com o passar do tempo Adão, que até então era tímido, tornou-se mais desenvolvido e independente, e começou a chegar tarde em casa, muito tempo depois do término dos serviços que realizava, dando desculpas inconsistentes a Manoel para seus atrasos. Um dia saiu e não mais voltou, o que levou seu senhor a pensar que havia fugido para algum quilombo nos subúrbios da cidade. No entanto, estava enganado, pois Adão foi encontrado na cadeia da Relação. Ele havia sido preso com outros indivíduos que praticavam capoeira. Após uma confusão entre eles, surgiu uma briga na qual um matou o outro. Segundo Nireu Cavalcanti, a prática da capoeiragem era um crime gravíssimo na colônia, ainda mais quando culminava em morte.

No decorrer do processo, verificou-se que Adão era inocente em relação ao assassinado, mas foi confirmada sua condição de capoeira. O poder soberano estabelecia que o crime por ser capoeira eram 500 açoites e dois anos trabalhando compulsoriamente em obras públicas. Punições com açoite eram comuns aos escravos nesse contexto. Adão foi açoitado e após trabalhar por alguns meses, seu senhor solicitou ao rei o perdão do resto da pena, pois alegara que era pobre e dependia da renda que Adão lhe fornecia. Comprometeu-se de cuidar para que ele não voltasse a conviver com capoeiras. Teve o pedido homologado em 25 de abril de 1789. Nireu Cavalcanti informa ainda que nesse ano a páscoa caiu no dia 12 de abril, o que contextualiza a forma como foi feito o pedido ao rei, “em nome da Paixão de Cristo”.

Desse pequeno relato que está presente no documento do Arquivo Nacional referente ao Tribunal da Relação, podemos visualizar algumas informações pertinentes para nossa análise. A primeira é que Adão é mestiço, mas de origem africana e foi comprado ainda jovem, o que nos leva a deduzir que talvez não conhecesse a capoeira quando chegara à casa de Manoel.

A segunda pista que temos é que após se tornar adulto, processa-se uma mudança gradual, na qual vai paulatinamente deixando de ser tímido e passando a ser mais independente e desenvolto, inclusive chegando tarde em casa e dando explicações esdrúxulas para os atrasos.

Possivelmente foi nesse momento que se deu o processo de aprendizado da capoeira, levando Adão a ter mais autoconfiança e aprendendo a transitar com mais familiaridade pela cidade, guarnecido pelo aspecto grupal da prática. De escravo trabalhador e obediente passa a ser insolente e vadio. Tal comportamento vai de encontro ao que Manoel esperava de seu escravo, pois paulatinamente deixa de ser tão produtivo como era antes.

Ligando os pontos da narrativa, o que encontramos é uma imagem de que a capoeira é uma prática irremediavelmente ligada à população de origem africana que atua na cidade. Ela também desequilibra o sistema produtivo escravista e se configura num perigo e num prejuízo para a sociedade colonial. Por isso vemos o castigo cruel como forma de barrar o avanço da capoeira.

Desse modo, um terceiro ponto fundamental é que o poder soberano da colônia portuguesa já tinha desenvolvido um protocolo para os casos de pessoas presas por capoeiragem, que consistia numa pena de açoitamento e trabalhos forçados em obras públicas.<sup>75</sup> Apesar de não ser mencionado, podemos imaginar que o escravo que fora responsável pelo assassinato foi sumariamente eliminado.

Nestas circunstâncias, podemos perceber de maneira objetiva que o soberano tinha a livre decisão para matar ou deixar viver. No entanto, a escolha de deixar viver passava por um castigo cruel seguido de trabalhos forçados, que não raro causavam

---

<sup>75</sup> Luís Carlos Soares informa que a partir de 1822 a pressão dos senhores de escravos sobre as autoridades coloniais padronizou a pena para a prática da capoeiragem para 100 açoites, após os quais os escravos eram imediatamente retornados a seus senhores (SOARES, apud SOARES, 2004, p.65), como forma de não perder sua força de trabalho. Segundo ele, antes disso a pena podia variar entre 50 e 300 açoites.

outra forma de morte. Provavelmente foram muitos os que morreram antes de cumprir toda a pena. Ainda que o trabalho possa ser concebido como uma forma de aproveitar a força do escravo que é penalizado, muito mais possível é que essa era uma forma de pena de morte em prestações visando atemorizar a população escravizada e tentando aproveitar até o fim aqueles que resistiam ao castigo, em detrimento de uma execução sumária.

Sobre o poder de vida e morte, Foucault afirma que há um paradoxo, dentro do qual “o direito de vida e morte só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte” (1999, p.286). Este aspecto é visível pelo fato de que deixar viver e fazer morrer significa que a vida permanece pela insignificância ou invisibilidade, e que a morte acontece como sinônimo de pura vontade da ação soberana. As ações do soberano podem ser visualizadas bem mais naquilo que manda fazer, que é matar, do que na vida, que persiste graças à sua omissão. Sob esta ótica o poder soberano se difere do poder disciplinar, que atua no sentido de otimizar a força do sujeito e evitar que suas possibilidades de ação sejam desperdiçadas pela máquina que movimenta o estado jurídico-burocrático.

Nos documentos referentes ao século XIX, Carlos Eugênio (2004) identifica um primeiro caso de pessoa presa por capoeiragem em 1810. Está no código 403 que contém fontes policiais do período joanino. Ele afirma que este código “é a maior fonte de dados sobre a capoeira da primeira metade do século” (id., ib, p.74), o que nos leva a imaginar que a prática tenha provavelmente surgido na segunda metade do século XVIII, consolidando-se a partir do início do século XIX, especialmente com a chegada da família real ao Brasil, que desencadeou a criação da Guarda Real de Polícia, em 1909 (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009, p.22).

Segundo Carlos Eugênio Soares (1994, p.249), “a Guarda Real de Polícia, que seria a ancestral da Polícia Militar do estado do Rio de Janeiro, em seu termo de fundação já colocava o controle da circulação da massa escrava como prioridade máxima”. Nesse contexto, os capoeiras foram perseguidos por representarem um foco urbano de rebelião de origem escrava, uma vez que esses indivíduos exerciam o controle territorial de pontos estratégicos na cidade, nos quais costumavam transitar grande parte da população escrava, o que gerava medo na sociedade colonial.

## 4.2 A capoeira na iconografia

Os documentos sobre os capoeiras vindos de um mundo escravista e controlado pelo poder soberano são inicialmente produzidos por aqueles detentores desse poder que puniu ou exterminou. Provavelmente aqueles que dele escaparam mantiveram-se no silêncio como forma de sobrevivência, apesar de que muitos confrontaram diretamente o estado. Carlos Eugênio Soares comenta tal situação.

O capoeira era figura *sui generis* do universo da criminalidade urbana da Corte. Enquanto quase todos os personagens da marginalidade se preocupavam em permanecer ocultos na massa anônima, os capoeiras primavam pela notoriedade e pela fama. Esse comportamento possivelmente tem relação com o código hierárquico que atravessa de alto a baixo essa “instituição”. (SOARES, 1994, p.74 – grifo original).

De acordo com este autor, o começo do século XIX foi bastante movimentado pelos embates entre o estado e os praticantes de capoeira. “Entre os marcos da chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, e a Abdicação do primeiro imperador, em 1831, a capoeira era o ‘flagelo’ das autoridades responsáveis pela ordem social do incipiente Império” (SOARES, 1994, p.07).

Sob este aspecto, a capoeira vai se constituindo no decorrer do tempo numa *estética da existência*, que se dissemina inicialmente junto a população pobre, pois consegue criar meios de resistir ao próprio ambiente hostil da colônia, como válvula de escape e ponto de resistência.

A estética da existência na perspectiva foucaultiana (2010a) é uma forma de ética do cuidado de si, a partir do trabalho sobre si mesmo. Na capoeira ela agrega aos sujeitos um conjunto de técnicas de defesa e ataque que servem para sobreviver à violência da escravidão; é um trabalho sobre si mesmo, pois é preciso que a pessoa aprenda um determinado conjunto de conhecimentos, ou seja, não é um objeto de defesa, como seria uma faca ou um porrete.

Assim, a capoeira como uma estética da existência estabelece uma forma perceptível de ser e estar na sociedade. Aqueles que são percebidos como capoeiras reúnem as técnicas de luta, picardia e ritmo de corpo que pode ser verificados num primeiro momento em meio à população escrava mais revoltosa e que enuncia para a colônia e toda sua população que há um contrapoder em ação vindo da massa pobre e escrava, que subverte e desafia a ordem estabelecida pelos governantes.

Podemos também afirmar a partir dessas características que as estéticas da existência formulam uma produção de subjetividade que no contexto das relações de poder geram formas e efeitos múltiplos, que emergem a partir das correlações entre saberes, práticas e instituições.

As imagens que começam a aparecer na iminência desse contexto podem ser consideradas pioneiras em dar visibilidade àquela manifestação que se apresentava no contexto do Brasil colonial. São linhas de visibilidade da capoeira sendo enunciadas por artistas, que retratam os modos como seus sujeitos apresentam-se, como antagonizam com a ordem vigente.

Essas linhas funcionam “distribuindo o visível” (DELEUZE, 1996, p.84) da capoeira, e permitindo que os artistas possam articular um conjunto de características às quais podem expressar enquanto algo que seja definido como capoeira, ou seja, aquilo que é possível ser enunciável sobre o tema.

Uma dessas imagens pioneiras foi produzida entre 1821 e 1823 pelo pintor e desenhista inglês Augustus Earle, durante o período que morou no Rio de Janeiro, justamente quando sua prática começa a ser oficialmente combatida. É uma aquarela sobre papel intitulada *Negroes fighting. Brasils*. Nela vemos representado justamente esse enfrentamento entre o estado e os praticantes naquele momento. No segundo plano do lado esquerdo há um soldado que se aproxima, e no primeiro plano dois negros escravos lutam. A imagem também traz outras quatro figuras do lado direito, de negros no segundo plano, sendo três adultos e uma criança.

Earle buscou com suas aquarelas representar a escravidão, as paisagens e os costumes mais pitorescos do Brasil, e entre eles a “luta dos negros”. Nesse momento a perseguição começa a ganhar um caráter oficial, especialmente através de uma carta datada de 31 de outubro de 1821, que se fez portaria ao ser assinada pelo então Ministro da Guerra, o general Carlos Frederico de Paula, e que determinava sobre a execução de castigos corporais em praças públicas a todos os negros chamados capoeiras. Em seguida, a decisão de 06 de janeiro de 1822 mandava castigar com açoites os escravos capoeiras presos em flagrante delito.

A gravura de Earle representa bem esse momento. Vemos um soldado chegando ao local onde os negros capoeiras estão lutando, enfatizando essas perseguições que sua prática acarretava. Não há a presença de qualquer instrumento musical e notamos três gestos bem peculiares na cena: (1) o homem sentado parece fazer um gesto com a mão para a mulher com bebê, talvez indicando para que não se aproxime deles – algo como “espera aí, a polícia chegou”, ou então “deixa eu ver o que vai acontecer, não entra no meio deles”; (2) uma pessoa olha absorta a ação de uma janela, e (3) o capoeira que está à direita segura o que parece ser um chapéu, usado para ofuscar/ludibriar o golpe aplicado no adversário.

Curiosamente, segundo Carlos Eugênio Líbano Soares,<sup>76</sup> ele estaria segurando uma

<sup>76</sup> Carlos Eugênio fala sobre alguns detalhes dessa gravura no programa Capoeira luta e os castigos do

bacia, o que seria a indicação que é um escravo barbeiro, um escravo de ganho, que costumava andar pelas ruas vendendo os seus serviços a outros africanos, inclusive realizando cortes de cabelo étnicos, para depois entregar o dinheiro arrecadado ao senhor. (FERREIRA, 2013a, p.31-32)

De maneira geral, vemos que todos os presentes na imagem estão por um instante alheios às suas atividades por causa da capoeira, o que representa também uma prática antieconômica, pois os capoeiras se machucam ou se matam e os demais deixam de trabalhar para observar o acontecimento.



Imagem 34 – Augustus Earle, *Negroes fighting. Brasils* (aprox. 1821)

Carlos Eugênio (SOARES, 1994, p.29) informa que em 1824, ou seja, um ano após a aquarela de Earle, a punição aos escravos presos como capoeiras era simplesmente brutal. Eles recebiam as chibatadas e depois eram enviados ao dique da Ilha das Cobras, onde trabalhavam por até três meses, isolados da vida na cidade. Os reincidentes iam trabalhar na estrada da Tijuca, localizada na periferia. Aqui a capoeira constitui-se numa arma de guerra, proporcionando resistência ao estado, mas também é a constituição de poder dentro da cidade por grupos organizados, a partir de disputas territoriais.

O pintor alemão Johann Moritz Rugendas, que chegou em 1821 como membro da expedição do Barão de Langsdorff, cientista e diplomata russo, também retratou a capoeira nesse contexto. Ele produziu duas imagens emblemáticas da capoeira no Brasil colonial.

A primeira delas é de 1834. Intitulada *San-Salvador*, foi produzida na Bahia e retrata a prática furtiva nos arredores da cidade. É retratado um grupo de nove pessoas envolvidas com a prática. Duas ao centro jogam, enquanto outros dois participantes parecem estar realizando movimentos corporais semelhantes, porém não estão em diálogo corporal, mas mais como expectadores, talvez se revezando com a dupla que joga. Há três mulheres. Uma delas está sentada no chão ao lado de um homem também sentado. Outra está com um grande cesto na cabeça e ao lado dela há um casal onde a mulher sendo agarrada por trás pelo homem. Seria a imagem uma metáfora para o misto de selvageria, agressividade, lascívia que a capoeira evocava em olhares europeus?

Importante mencionar que nessa imagem a capoeira está sendo praticada em consonância com seu significado a partir da língua tupi. Na etimologia tupi, capoeira é um termo relacionado à vegetação, sendo descrito da seguinte forma: *kaá* (mato ou vegetação rasteira) + *puêra* (expressão de pretérito nominal).



Imagem 35 – Rugendas, *San-Salvador* (1834)

A outra imagem de Rugendas, intitulada, “*Jogar capoeira - Danse de la guerre*” foi produzida em 1835. Nela, há a primeira evidência de que a prática se constitui com música. Do lado esquerdo, o primeiro personagem que aparece está batendo palmas, enquanto do outro lado há um homem tocando um tambor. A imagem possui um texto descritivo:

Os negros tem ainda um outro folguedo guerreiro muito mais violento, a capoeira: dois campeões se precipitam um sobre 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 degenera em briga e que as facas entrem em jogo ensanguentando-a.

O texto menciona que há uma meta: derrubar o adversário. Este seria seu objetivo naquele contexto. Podemos perceber que a capoeira se apresenta como uma forma de demonstrar habilidade, força e coragem pelos seus praticantes, uma vez que o perigo de morte é recorrente.

É importante mencionar a comparação dos golpes com movimentos de animais – nesse caso, as cabeçadas dos bodes – revelando como suas técnicas em certa maneira se aproximam das técnicas de lutas dos animais. A tríade folguedo-jogo-dança também revela o aspecto multilinear da capoeira, que pode expressar diferentes formas de conhecimentos unidos de modo que cada linha em separado atribua um valor específico para o conjunto, como um tecido que é constituído de inúmeros fios de cores diferenciadas.

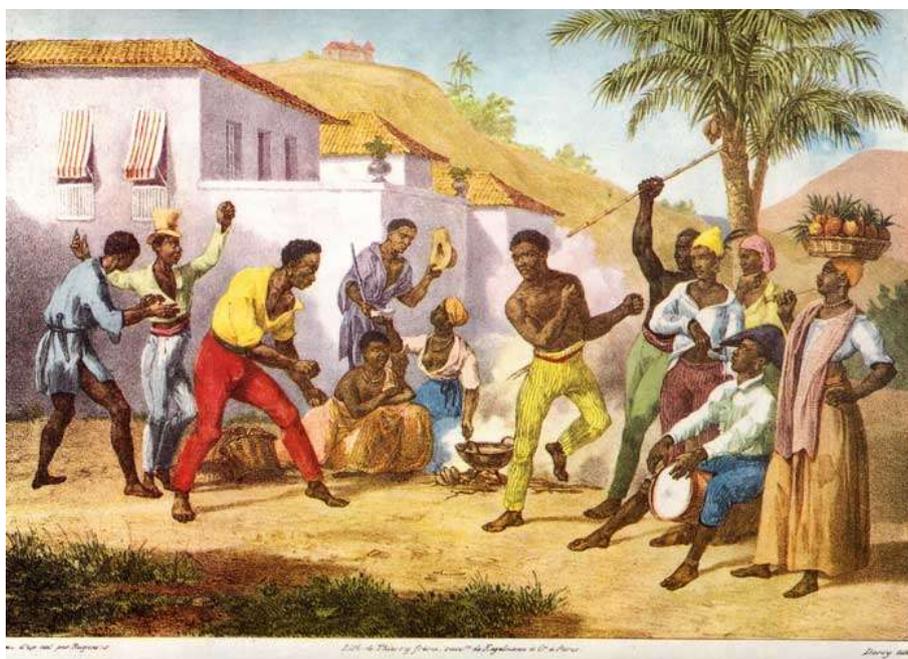


Imagem 36 – Rugendas, *Jogar capoeira - Danse de la guerre* (1835)

Vemos que alguns personagens são semelhantes àqueles que são representados na *San-Salvador*. É o caso do segundo personagem da esquerda para a direita. Imaginamos a possibilidade de Rugendas ter tido algum cicerone que o levasse aos

locais onde a capoeira estava sendo praticada. Não sendo português pode ter sido um fator positivo para Rugendas, que não seria associado às perseguições coloniais, mas bem mais poderia ter sido percebido como um curioso desenhista e entusiasta.

Nossa arqueologia da iconografia da capoeira mostra uma série finita de imagens que, no entanto, nos remetem à questão da irrepetibilidade de um enunciado, como proposto por Foucault (2010b) e conforme já mencionado no capítulo 1. Um exemplo é a aquarela de Earle, na qual a ênfase ocorre sobre o aspecto marginal e a ligação com os escravos no Brasil Colonial. Na atualidade, a imagem é retomada, mas seu enunciado é distinto daquele no momento de sua produção.



Imagem 37 – Divulgação de capoeira em Buenos Aires

Esta imagem compartilhada através do perfil de Facebook do contramestre Neguinho, baiano que vive em Buenos Aires e coordena o Grupo de Capoeira Angola Mestre Caboré, mostra outra forma de percepção desse arquivo na contemporaneidade, servindo para divulgar suas aulas. Por mais que os signos sejam praticamente os mesmos – afora os textos informativos sobre a imagem, a mudança nas cores e um efeito na definição da imagem – percebemos que o enunciado em cada imagem é distinto.

### 4.3 A capoeira em meio aos conflitos políticos coloniais

Um primeiro momento no qual o praticante de capoeira vai agir em consonância com as autoridades é visualizado em 1828. De acordo com Carlos Eugênio, nesse ano em especial os capoeiras agiram como “braço armado clandestino na repressão de soldados mercenários irlandeses e alemães, em rebelião aberta contra os maus-tratos e os desmandos da oficialidade nativa” (1994, p.186).

Essa rebelião marcou um momento delicado na monarquia, de fortalecimento do poder das classes populares e de origem escrava. A rebelião dos mercenários durou três dias e foi controlada graças ao apoio da população – cerca de 1000 pessoas, incluindo inclusive frades, padres e estudantes – que combateram os revoltosos. A história oficial não menciona propriamente o auxílio dos capoeiras, mas temos a informação de que os senhores enviaram seus escravos para combater, e entre eles certamente haviam capoeiras.

Esse fortalecimento da organização das camadas populares também se refletiu nas grandes revoltas que logo irromperam, e que indicavam arranjos estratégicos da população divergentes ao controle colonial. A Revolta dos Cabanos, ocorrida em Pernambuco entre 1832 e 1835 exigiu a volta de Dom Pedro I para Portugal. A Revolta da Cabanagem, ocorrida no Pará entre 1835 e 1840 foi organizada por índios e negros que reagiram contra o poder central. A Revolta da Sabinada (1837-1838), na Bahia, também foi marcada pelo antilusitanismo. Entre 1838 e 1841 foi a vez da Balaiada, no Maranhão. Houve ainda a Farroupilha (1835-1845) deflagrada no Rio Grande do Sul e a Revolta dos Malês, ocorrida em 1835 na cidade de Salvador, na Bahia. Num período de cerca de uma década diversas revoltas irrompem contra o poder soberano, sendo todas mortalmente reprimidas.

De maneira paralela, a partir de 1830 a cidade começa a apresentar um cenário favorável para os capoeiras dentro de determinadas instituições. Mestre Nestor Capoeira (2015, p.166) informa que neste ano surgem denúncias de capoeiras integrando o Corpo de Artífices, que era uma unidade do exército que não ficava aquartelada. Eles vinham tanto de escravos que se disfarçavam de forros e se alistavam quanto de forros propriamente. Carlos Eugênio complementa que sentar praça no Batalhão de Artífices era uma forma usada por capoeiras escravos ou livres escapar da repressão policial e também servia para conseguir novos companheiros de caserna. “Os escravos, quando

descobertos, eram entregues aos seus senhores, e os livres tinham maior chance de continuar” (SOARES, 1994, p.110).

Aqui vemos uma estratégia peculiar dos capoeiras, que subvertiam uma lógica do estado a seu favor, escapando de uma visibilidade marcada pela marginalidade – e que comumente resultava na punição – e conseguindo transitar pela cidade sob o amparo institucional. Se no primeiro evento os praticantes foram o braço armado clandestino do estado, agora eles se inseriam dentro do próprio estado, em muitos casos com a convivência de seus representantes.

Esta é uma mudança fundamental, pois abriu precedentes para uma maior aproximação das classes políticas, que podem ser percebidas a partir de alianças que foram sendo formadas posteriormente entre as maltas de capoeira e o Partido Conservador.

#### **4.4 A Guerra do Paraguai**

Em dezembro de 1864 o Brasil se aliou ao Uruguai e a Argentina contra o Paraguai. Naquele contexto, o estado brasileiro modificou consideravelmente sua relação com os praticantes de capoeira. Enquanto anteriormente a forma adotada era punição com açoites e trabalhos forçados, ali a ideia foi envia-los compulsoriamente. E aos escravos foi prometida a alforria. De todo modo, a maioria foi capturada nas ruas e nas prisões, sendo enviados à revelia para a guerra. Esta situação é diametralmente oposta a dos capoeiras do Corpo de Artífices.

Esses indivíduos “recrutados” à força no Rio de Janeiro (como o 31º Corpo de Voluntários da Pátria, formado também em grande parte por policiais da Corte,) e na Bahia (conhecidos como zuavos baianos<sup>77</sup>) foram decisivos em diversos momentos. “O 31º Corpo de Voluntários da Pátria teve atuação destacada em importantes combates, como a passagem de Estero Bellarco, Tuiuti, Humaitá, Curuzu, Assunção” (SOARES, p.190). No caso de Itororó, a munição havia acabado, e naquele contexto o que restou ao 31º Batalhão de Voluntários da Pátria, acompanhados pelos zuavos, foi enfrentar o inimigo com sabres e golpes de capoeiragem.

---

<sup>77</sup> Os soldados da infantaria da Argélia e de outros territórios árabes a serviço do governo francês eram chamados de *zuavos*, o que influenciou o uso do termo no caso brasileiro.

A guerra permitiu uma mudança significativa nos enunciados do estado sobre os praticantes de capoeira e a população escrava, uma vez que ao final do conflito, em março de 1870, muitos deles retornaram ao Brasil, mas agora sendo considerados heróis, o que proporcionou que uma parte fosse incorporada à força policial, ainda que muitos concomitantemente participassem de maltas. Mestre Nestor Capoeira (livro no prelo, p.125) informa que nesse momento criou-se um mito dentro do exército de que o capoeira era o “guerreiro brasileiro”. Nesse sentido, agora vemos que o estado passa a gerir os capoeiras não somente pela prisão, mas também utilizando suas qualidades no exército e polícia.

Percebemos que a decisão do poder soberano teve duas intenções interligadas. A primeira foi aumentar o efetivo de soldados enviados para a guerra e a segunda foi a de retirar os capoeiras das cidades e utilizar suas habilidades num confronto bélico com outra nação. O fato das narrativas apresentarem casos de capoeiras vencendo batalhas com armas brancas e golpes de capoeira pode indicar que esses sujeitos foram enviados à guerra sem apoio ou equipamentos apropriados, com a intenção de exterminá-los juntamente com o inimigo, mas que gerou um resultado inesperado, que é sua entrada nas forças armadas e policiais, gerando uma paradoxal rede de trocas com as maltas das quais muitos também participavam.

Além disso, neste período compreendido entre o final da Guerra do Paraguai e o início da República (1870 a 1890) muitas maltas serão contratadas por políticos, especialmente durante as eleições, para fraudar os resultados e atacar a sede de jornais de adversários. Talvez os capoeiras tenham se beneficiado da fama disseminada no pós-guerra. Uma das mais lembradas maltas é a Flor da Gente, que se formou nas eleições de 1872. Carlos Eugênio afirma que ela dominava a freguesia da Glória, onde morava uma parcela expressiva de políticos da época (SOARES, 1994, p.197). Naquela ocasião, a Flor da Gente foi decisiva para a vitória dos conservadores.

Tal prática de cooptação das maltas e dos capoeiras contribuiu com a criação da “Guarda Negra”, que foi uma milícia formada por negros com o objetivo de defender o regime monárquico. A presença da Guarda Negra “dominou a vida política da Corte por, pelo menos, vinte anos. Uma tradição que tem relação direta com a Flor da Gente, e com os capoeiras do Partido Conservador”. (SOARES, 1994, p.227). Este enunciado contradiz uma concepção simplista da capoeira como luta libertária contra o estado, mostrando a complexidade de suas relações.

#### 4.5 A capoeira na literatura

Após os feitos dos capoeiras na Guerra do Paraguai é consolidado o mito do capoeira como o herói nacional, primeiramente no exército e posteriormente alimentado também por parte da elite intelectual. Novos enunciados surgem a partir do momento em que a capoeira começou a alcançar novos segmentos sociais, referentes à sua subjetividade e redes sociais.

O livro “Os capoeiras” de Plácido de Abreu (1857-1894), lançado em 1886, ou seja, 16 anos após o fim da Guerra do Paraguai, é considerado o “primeiro livro de capoeira escrito”. Seu autor, que na época possuía 29 anos, foi um dos primeiros exemplos de intelectuais enunciando algumas das características mais marcantes desses personagens que habitavam o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Plácido nasceu em Portugal, mas foi bem jovem pro Brasil onde viveu no contexto em que se celebrizaram as maltas e seus feitos, tendo ele mesmo se tornado também um exímio praticante.

Na introdução há informações importantes sobre a organização da capoeiragem, para embasar as ações que ocorrem dentro da narrativa. Por exemplo: os grupos se denominavam *partidos*, uma palavra que passa a ideia de agrupamento com afinidades e finalidades em comum. Além disso, esses partidos possuíam *chefe*, *ajudante*, *cabos de esquadra* e *praças*. Tais palavras nos remetem à hierarquia militar. As aulas ou treinos eram denominadas *ensaios*, o que nos transmite a ideia de uma atividade artística e também corporal. Tal nomenclatura pode indicar o resultado do encontro entre capoeiras e militares durante a guerra e um espelhamento das relações hierárquicas na esfera da cultura popular.

Essa multiplicidade de origens para os termos também se desdobra em forma de gírias, das quais Plácido de Abreu apresenta uma imensa variedade que naquele contexto somente uma pessoa “de dentro” poderia reunir. O jogo de palavras indica ainda o gesto de mudar um significado, subvertê-lo, “sincretizá-lo” numa metáfora ou descrever algo através de uma maneira sugestiva a qual um capoeira vivencia na prática. É uma forma de criar um código que somente os participantes podem compreender. Também há muito de estratégia militar nesse processo. Há gírias para descrever determinados golpes, para denominar os partidos, para descrever uma situação corriqueira numa briga, para o aparato repressivo do estado etc. Também pode indicar o

jogo de palavras que ocorre quando pessoas com idiomas maternos distintos encontram-se e fazem uso de uma língua franca para se comunicar, utilizando palavras e gestos para se expressar.

De maneira geral, Plácido de Abreu diz que os ensaios eram realizados semanalmente num local específico da cidade, de acordo com a malta. Afirma ainda que os *Guaiamús* ensaiavam no Morro da Previdência, num lugar chamado Mangueira, enquanto os *Nagôas* utilizavam a praia do Russel.

A metodologia utilizada pelos partidos consistia simplesmente num praticante mais experiente ensinando aos mais novos “exercícios de cabeça, pé e golpes de navalha e faca” (ABREU, n.p.). O treino contra oponentes com faca e navalha seguia a evolução do praticante. Inicialmente acontecia com as mãos limpas, seguido pelos exercícios com um pedaço de madeira e posteriormente utilizando faca ou navalha de verdade, e muitas vezes manchando a calçada de sangue.

Para participar da malta ocorria ainda o *recrutamento* dos jovens mais destemidos, que deviam realizar um teste de coragem antes de serem definitivamente admitidos. É possível pensar na presença de capoeiras que participaram desses ensaios, mas não diretamente das maltas, gerando formas de apoio indireto. O vestígio desses personagens é mais difícil de encontrar, e poderia ser o caso de Manduca da Praia, que foi um conhecido capoeira no período de 1850 e não participava das maltas, mas sempre estava à serviço de políticos na função de capanga/guarda-costas.

De modo geral, as maltas eram formadas por “três, vinte e até mesmo cem indivíduos” (SOARES, 1994, p.40), tendo sido “a forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX” (id. ib., p.40). Foi esse universo que Plácido de Abreu vivenciou e descreveu. A resistência não acontece simplesmente por um embate direto com o estado, mas também através de uma forma alternativa de vida. Apesar de existirem maltas grandes, as maltas pequenas foram mais comuns. Eram mais discretas e fáceis de dispersar numa fuga.

No romance, vemos que além das maltas, também era comum um capoeira viver de trapaças, encontrando vítimas em casas de jogo, cabarés e locais onde havia maxixes e outras festas, além da atuação como mercenário em determinados casos. Nesse

ambiente boêmio vivido pelos capoeiras também transitavam políticos e muitas prostitutas vindas do leste da Europa através do comércio sexual dos *caftens*,<sup>78</sup> que movimentaram o tráfico de mulheres especialmente para as cidades do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideu na segunda metade do século XIX. No Brasil, muitas dessas mulheres aliavam-se aos capoeiras para aplicar golpes e terem proteção naquele ambiente violento, ou pra se valerem de algum político, seja pela associação seja pela extorsão, entre outras possibilidades.

A mudança visualizada aqui é que os capoeiras depois de adentrarem o mecanismo de poder soberano – oferecendo justamente aquilo que num primeiro momento foi reprimido, que é a violência física e controle territorial – começam a realizar atividades autônomas onde essas qualidades também são úteis. Isso reconfigura totalmente a prática nas cidades, pois os favores dos grupos políticos se traduzem em mais liberdade de atuação e impunidade em determinados contextos.

Além de Plácido de Abreu, outro exemplo bastante conhecido de intelectual em contato com a prática da capoeira nesse contexto histórico foi Aluísio de Azevedo, que escreveu o romance “O cortiço” (1890). Nele, Azevedo traz um personagem capoeira:

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e tantos anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos. Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. A respeito de barba, nada mais que um bigodinho crespo, petulante, onde reluzia cheirosa a brilhantina do barbeiro; grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida ao meio da cabeça, escondendo parte da testa e estufando em grande gaforina por debaixo da aba do chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda. (AZEVEDO, 1890, p.32)

O romance foi lançado no mesmo ano da publicação do Decreto Lei nº 847, ou seja, alguns meses antes de ser promulgada a Constituição da República, em 24 de fevereiro de 1891. Podemos dizer que o romance de Azevedo está diretamente ligado ao ambiente de capoeiragem que vivia o Rio de Janeiro.

De acordo com Renato Ortiz (2003), o livro de Aluísio de Azevedo revela os dilemas presentes na intelectualidade brasileira em relação à interpretação da sociedade.

---

<sup>78</sup> Assim eram chamados os exploradores de mulheres. Muitas vezes eram judeus russos, polacos, romenos ou alemães, que agiam disfarçados de donos de estabelecimentos comerciais como lojas de joias, tecidos e botequins, que apresentavam oferta de emprego ou de casamento. As mulheres donas de prostíbulos eram chamadas *caftinas*. Daí vêm os nomes aporuguesados cafetão e cafetina. Sobre o tema ver: <https://lerhistoria.revues.org/1717> e <http://www.henriquesamet.com/2016/10/28/prostitutas-e-caftens-judeus-os-albores/>

Tal constatação é evidenciada a partir do personagem Jerônimo. Imigrante português, ele “chega ao Brasil com todos os atributos conferidos à raça branca: força, persistência, previdência, gosto pelo trabalho e espírito de cálculo. Sua aspiração básica: subir na vida” (ORTIZ, 2003, p.39). Ao se envolver com a mulata Rita Baiana, porém, ele “se aclimata”, ou se “abrasileira”, e “torna-se dengoso, preguiçoso, amigo das extravagâncias, sem espírito de luta, de economia e de ordem” (id., ib., p.39).

Houveram outros intelectuais que se interessaram pela capoeira como é o caso do escritor Coelho Neto (1864-1934), que afirmava a importância da sua prática. Ele sugeria que devia ser ensinada nos colégios, quartéis e navios. O jornalista e escritor João do Rio (João Paulo Alberto Coelho Barreto, 1881-1921) ao escrever suas crônicas sobre a “alma encantadora das ruas” (2008), também mostrou interesse pela capoeira e o ambiente no qual se desenvolvia. Para ele, o capoeira é um dos tipos principais que estavam a flunar pelas ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX pro XX. De todo modo, em cada obra podemos perceber reflexos de que havia uma formatação coletiva da prática, que regulava as ações entre seus participantes e organizava as maltas.

Soares (1994, p.68) afirma que havia uma ritualização com objetivos bem definidos: “A consolidação do grupo, sua identidade sendo cristalizada pela ação conjunta, pela autodefesa grupal, por um “patriotismo” de freguesia, uma ligação forte e envolvente com a área de atuação da malta, mesmo sendo um local restrito e ermo”. Também enfatiza a ética que se formula ao se participar de uma malta e a “necessidade de solidariedade grupal, do reforço dos laços de amizade, da constante demonstração de unidade do grupo em relação aos seus membros, principalmente nos momentos de luta, seja contra outros capoeiras ou policiais” (id., ib., p.78).

De certo modo, os intelectuais ajudaram a expressar para a sociedade alguns elementos psicológicos do ambiente no qual a capoeira estava imersa, revelando dessa forma algumas de suas marcas distintivas, de suas estéticas fundamentais, calcadas na vadiagem, que permitia aos capoeiras sobreviverem à margem de um sistema produtivo colonial graças às habilidades corporais de luta e malandragem para enganar e confundir suas vítimas e escapar das garras mortais da polícia.

#### 4.6 Mudança na forma do poder

Com a mudança do poder soberano para o poder disciplinar, no final do século XIX, as instituições republicanas brasileiras assumem alguns papéis de governança que antes eram exercidos através da figura do monarca. Também modificam o tratamento dado aos capoeiras, pois agora ao invés de açoites e trabalhos forçados, a lei estipulará que eles devem ser exclusivamente enviados à prisão, que representa a instituição modelo do controle dos corpos divergentes dentro do regime disciplinar. A mudança deu-se também pelo aumento no número de imigrantes e trabalhadores livres miseráveis que passam a ser presos por capoeiragem. De acordo com Carlos Eugênio, a segunda metade do século XIX representou mudanças importantes na composição das maltas e, conseqüentemente, na forma de combatê-las:

A impossibilidade de usar os métodos tradicionais de castigo para escravos, como o calabouço e os açoites, em homens livres, espelha a necessidade de o aparato repressivo incluir novos setores das “classes perigosas” em seu combate às maltas de capoeira (SOARES, 1994, p.252).

Um representante do poder disciplinar presente na relação do estado com a capoeira nesse final de século pode ser visualizado na figura emblemática de João Batista Sampaio Ferraz, que no ano de 1889, aos 33 anos, assumiu o cargo de chefe de polícia do Distrito Federal da República. A meta principal de Sampaio Ferraz foi a de eliminar de uma vez por todas a capoeira do Rio de Janeiro. Sobre suas ações de combate à prática, Carlos Eugênio ressalta que “em poucos meses, os mais temíveis e temidos chefes da capoeiragem local eram jogados no porão de um vapor da Marinha e deportados para a distante ilha de Fernando de Noronha, sem prazo de voltar” (SOARES, 1994, p.248). A crônica literária o imortalizou com o apelido de “Cavanhaque de Aço”, conhecido como o homem que extirpou a capoeira do Rio de Janeiro. Logo no primeiro mês à frente da polícia ele preparou sua estratégia.

Com o auxílio de um pequeno mas ardiloso grupo de informantes, eles mesmos capoeiras e velhos conhecidos da polícia, organizou uma lista de nomes e endereços. Sampaio inovaria em relação ao que foi tentado antes. Não buscava os capoeiras nas margens da cidade, em emboscadas, como Ludgero, nem esperaria que agissem para colocar as mãos neles, como Tito de Matos. Sua estratégia primordial era pegar os capoeiras na porta de casa, literalmente falando. (SOARES, 1994, p.296)

Como parte de sua tática, começou prendendo os mais perigosos. “Ele sabia que os chefes de malta, os mais antigos [...] eram o núcleo fundamental em torno do qual as maltas existiam” (id., ib., p.296). Também começou detendo os capoeiras oriundos de classes mais abastadas, comumente protegidos politicamente, além de dissolver a

polícia secreta, considerada um reduto de capoeiras dentro da instituição policial, desmantelando a rede de informantes e aliados das maltas.

Sampaio Ferraz conseguiu ainda desarticular os capoeiras dentro das forças armadas, conhecido reduto de capoeiras, tendo resistido às pressões de ministros e outras figuras políticas poderosas, que insistiam em exonerá-lo, para proteger seus apadrinhados. Em seguida, Ferraz iniciou a busca pelos capoeiras menos perigosos, como forma de erradicar totalmente a capoeira do Rio de Janeiro.

Praticamente um ano depois, no dia 11 de outubro de 1890, o novo Código Penal da República trazia uma grande transformação na relação com os capoeiras. Ela “realizava o que a Monarquia não tinha conseguido em quase cinquenta anos de regime: transformar a capoeira de delito ou contravenção em crime” (id., ib., p.301). No dia 15 de dezembro de 1890, portanto dois meses após a o novo Código Penal e um ano e um mês depois de empossado, Sampaio Ferraz seria dispensado pelo Ministro da Justiça, o que não arrefeceu a perseguição aos capoeiras.

Após as perseguições de Sampaio Ferraz e da criminalização, a capoeira rapidamente entrou em declínio. Na virada do século XIX para o XX ainda veremos alguns casos isolados de atividades das maltas, como ocorrera durante a Revolta da Vacina, em 1904, mas de maneira geral a prática tal como se constituiu durante o século XIX, com formação de maltas e relações complexas com a classe política, se desfez de maneira vertiginosa e indicando a necessidade de novas estratégias de resistência.

#### **4.7 Ostracismo e retomada no século XX**

O início do século XX apresenta um novo cenário no qual os antigos capoeiras já estão totalmente desarticulados de uma formatação coletiva, restando poucos remanescentes que ainda a praticavam de maneira secreta, por causa da dura perseguição que ainda ecoava na sociedade.

Até então, os rastros representativos da prática que encontramos no conjunto do século XIX são eminentemente arquivos policiais e as obras dos intelectuais e pintores, que registraram e retrataram sua prática da maneira como havia se estabelecido durante aquele período. Apenas Plácido de Abreu pode ser considerado um escritor que também

foi capoeira naquele contexto, pois Aluísio de Azevedo, que também escrevera sobre a capoeiragem, não possui qualquer indício que a praticara.

A *raridade* desse autor é entendida aqui pela perspectiva apontada por Foucault (2010b, p.135), de que “nem tudo é sempre dito”. Sob este aspecto, podemos dizer que Abreu criara enunciados no “limite que os separa do que não está dito” (id., ib., p.135), o que permite distribuir as lacunas de silêncio em meio à aparição de seu discurso. Com Plácido de Abreu é exaltado o não-dito de todo um século, ou seja, o imenso silêncio de milhares de capoeiras, que desde pelo menos as últimas décadas do século XVIII foram brevemente registrados pelos registros policiais, mas que tiveram suas próprias vozes caladas e relegadas ao esquecimento.

Ressaltamos que este material composto de determinados e finitos rastros serve de base para muitas pesquisas folclóricas e acadêmicas que são realizadas a partir das primeiras décadas do século XX, também ajudando a organizar e compor as narrativas dos capoeiras na atualidade. Entre os materiais sobre capoeira que começam a aparecer nessa virada de século também estão artigos jornalísticos e ilustrações, que eram comuns nas revistas ilustradas e também publicações um pouco maiores, como livretos e/ou manuais.

Todavia, após Plácido de Abreu, no início do século XX conseguimos encontrar uma nova situação de autoria partindo de um sujeito capoeira. Essa nova aparição de um gesto de autoria por um sujeito capoeira se revestiu por um estratégico manto de invisibilidade. Aconteceu em 1907, quando foi lançado um livreto intitulado *Guia do capoeira ou gymnástica brasileira*. Esta obra se constitui no primeiro guia de ensino formal.

Uma hipótese bastante plausível para essa publicação é a de que seu autor optou pelo anonimato devido ao fato de o Código Penal que criminalizava a capoeira ainda estar em vigor naquele momento histórico. Em termos de relações de poder entre as pessoas que detinham os conhecimentos sobre a capoeira e o estado, podemos afirmar que esta é uma nova forma de estratégia frente à repressão que até então não havia sido visualizada antes. Ocultar a identidade, mas divulgar informações sobre sua prática que poderiam ser captadas por outros sujeitos através da escrita. Mais ainda: conseguir publicar um livro em si é uma nova estratégia que surge com um praticante.

A publicação realizada com tal estratégia pode ser entendida como uma linha de subjetivação que é ativada para que os enunciados sobre a capoeira possam circular na sociedade, para além da repressão. Deleuze (1996, p.83) afirma que para Foucault as linhas de um dispositivo – e aqui vemos o dispositivo da capoeira atuando e se constituindo numa rede que agrega sujeitos, conhecimentos, práticas e tecnologias – se apresenta através de três instâncias fundamentais: saber, poder e subjetividade. Assim, a linha da subjetividade realiza uma ação sobre seu saber que evidencia seu poder de se manter em atividade apesar da posição contrária do poder disciplinar.

Ainda de acordo com Deleuze, essas instâncias não possuem contornos bem definidos que os delimitem, ou seja, estão mais ou menos mescladas. E o importante seriam justamente as crises, que formam rupturas as quais realmente podemos visualizar, inclusive por causa de um efeito de contraste que a ruptura em si causa. Também afirma (id., ib., p.83) que qualquer linha pode ser quebrada, “mudar de direção” e pode ser bifurcada, “submetida a derivações”. Mudar a direção pode ser uma forma de entender o processo pelo qual aquela capoeira do século XIX se atualizado. Assim, a capoeira que tem seu poder e saber imerso no corpo de seus praticantes consegue se expressar por mais um tipo de suporte, o impresso.

O livro é uma estratégia de autoria enfrentando o poder disciplinar, assim como também é a esquiva, que visa escapar de um golpe do agressor. É informado que o autor teve o auxílio de um antigo capoeira, do tempo das maltas, para melhor descrever as técnicas. Isto pode ter servido para tirar o foco do autor, que estaria enunciando ser um compilador das informações ao invés de praticante.

Aqui a proposta é propagar as tecnologias corporais da capoeira como um eficiente meio de defesa pessoal. Também tem a intenção de reverter a má impressão sobre a prática, como algo próprio de marginais, idealizando um passado glorioso. Sob este aspecto, a obra busca se afastar de suas origens escravas e criar uma narrativa que a localiza mais próxima dos “heróis” da Guerra do Paraguai, mas sem afirmar que estes eram capoeiras, escravos e livres, que foram “recrutados” nas ruas e prisões. Além do título e da omissão do nome do autor, consta na obra a misteriosa sigla ODC, que gerou várias especulações.

A sigla ODC presente no livro não parece representar as iniciais do seu autor, mas significa “ofereço, dedico e consagro”. Esta forma de dedicatória era bastante comum em obras literárias no início do século, sendo por isso mesmo comumente

abreviada pelas iniciais. (FERREIRA, 2013a, p.77).

Somente esta oferta dedicada e consagrada e nada mais sobre seu autor. Quem a teria escrito? No guia está a seguinte informação: “esta obra foi composta por um distinto official do exército brasileiro, mestre em tôdas as armas, professor de militares e habilissimo na gymnastica deffensiva ou verdadeira arte do capoeira” (1907, p.01). Qual seria o motivo para trazer esta informação aos leitores que não fosse justamente legitimar o discurso que no livreto se encerra por meio da credibilidade da instituição militar? Segundo o jornalista e pesquisador André Luiz Lacé Lopes, *Guia do capoeira* é um “livro duplamente misterioso”:

Pelo seu autor que não quis aparecer e, sobretudo, pelo seu sumiço da Biblioteca Nacional. Annibal Burlamaqui [...] copiou todo o seu texto (“V – 267 – 1 – 4 – N.16” – não tinha, ainda, desaparecido da BN). Mas não teve, infelizmente, condição de reproduzir as figuras do livro o que seria, certamente, altamente revelador – estilo de jogo da época, movimentos, indumentárias etc. Zuma Burlamaqui, pessoalmente, entregou seu trabalho de cópia ao Dr. Lamartine Pereira da Costa que, por sua vez, repassou para mim. Enviei cópia para Mestre Bogado que teve por bem improvisar, com base no livro de Lamartine, as ilustrações dos escritos de “ODC”. Aliás, segundo Bogado, “ODC” não representa as iniciais do possível nome do misterioso autor; “ODC” significa, simplesmente, “Ofereço à Distinta Mocidade”. Corre, ainda, uma curiosa versão onde a autoria do livro é atribuída ao primeiro tenente da Marinha José Egydio Garcez Palha. Tendo esse ilustre oficial falecido em 1898, seu livro sobre capoeira foi publicado posteriormente sobre a sigla ODC. (LOPES, 2002, p.278).

Apesar de André Lacé mencionar que “ODC” significa “ofereço à distinta mocidade”, o que configuraria a sigla “ODM”, parece mais coerente crer que houve uma pequena incorreção na escrita e que a informação completa é que a sigla “ODC” significaria na sua totalidade “ofereço, dedico e consagro à distinta mocidade”.

A versão a que tivemos acesso foi produzida em meados da década de 1980 pelo Departamento Cultural da Associação de Capoeira Barravento (Niterói-RJ) a partir da cópia datilografada por Annibal Burlamaqui,<sup>79</sup> [...] Esta reedição visou suprir a demanda pela “obra original”, até o momento perdida, ou segundo contam alguns capoeiras, “surrupitada” por alguém que não quis que aquelas informações viessem à tona, evidenciando mais uma vez o papel do segredo na manutenção desse tipo de informação dentro da capoeiragem. (FERREIRA, 2013a, p.77-78)

Em termos de pensarmos o dispositivo que aqui está funcionando, também retomamos a ideia da ruptura, uma vez que havia uma versão original da qual atualmente – praticamente um século depois – não há quaisquer vestígios. Em seu lugar temos uma versão datilografada, que poderia ser considerada apócrifa, ou mesmo pensar na possibilidade de Aníbal Burlamaqui a ter “traduzido” de acordo com seus interesses. Uma evidência seria justamente ele não ter utilizado grafia antiga quando datilografou

<sup>79</sup> Adquirimos uma fotocópia do *Guia do capoeira* obtida através da Biblioteca Nacional de Portugal.

sua versão, que foi retomada pela versão da Associação Barravento, apenas para gerar um efeito de antiguidade.

Percebemos que este processo dá ao *Guia do Capoeira* um caráter aurático e mítico, de conhecimento transmitido de mão em mão, como inclusive foi a forma de transmissão dessa publicação dentro das academias, mesmo que em realidade não possuía uma ligação direta com a “obra original”, apócrifa e perdida/roubada. (FERREIRA, 2013a, p.78)

Esta versão do guia traz alguns rastros. Enuncia que apesar de apócrifa, chegou a ser lançada oficialmente pela Livraria Nacional. Apresenta inclusive o endereço da editora e o preço que custava. O texto dos editores ressalta a importância da prática, pois teria a proposta de ensinar a defesa pessoal a qualquer pessoa sem precisar de armas, uma vez que a característica essencial da capoeira seria defensiva, o que contradiz os arquivos existentes sobre o século XIX, que mencionam as “correrias”, que eram verdadeiros arrastões que ocorriam pelas ruas do Rio de Janeiro, promovidas pelas maltas, como é o caso do artigo 402 do Decreto Lei nº847:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em *correrias*, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão cellullar por dous a seis mezes. (BRASIL, 1890, p.54 – grifo nosso)

O *Guia do Capoeira* em sua versão datilografada também chama a atenção pelo fato de ser mencionado que já está na segunda edição, o que indicaria que foi bem recebida pela população em geral. É curioso ainda o fato de a editora ter participado de uma publicação sobre um tema que era considerado crime na época, mas isso pode ser apenas sinal dos novos tempos iniciados com a chegada do século XX e que estavam agindo na sociedade brasileira e, por consequência, na capoeira, com uma gradativa mudança de opinião que vinha se intensificando desde a guerra do Paraguai.

Entre os protagonistas do “resgate” desse guia, Annibal Burlamaqui, conhecido como Zuma, e Lamartine Pereira da Costa também são autores de obras sobre a capoeira com proposta prescritiva. O primeiro publicou em 1928 *Gymnástica nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*, focando mais especificamente na criação de regras para a luta, enquanto o segundo, que era professor de educação física e oficial da Marinha, publicou em 1961 seu livro *Capoeira sem mestre*.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> É intrigante o fato do *Guia do Capoeira* ter tido duas edições e não haver nenhum exemplar preservado, ao contrário das demais obras, disseminadas tanto em formato original quanto

Nesse sentido, todos eles partilham de uma escrita focada nas metodologias para o ensino prático da capoeira, realizado através de texto e imagens ilustrativas. Aqui saímos da excepcionalidade com a qual se apresentou Plácido de Abreu no século XIX, para uma crescente regularidade de produção de enunciados, que ocorre a partir do início do século XX, que está relacionada justamente ao formato de escritos prescritivos sobre a capoeira, que são uma ruptura nos enunciados que visam criminalizar a capoeira, enfatizar sua ligação com as camadas mais pobres da sociedade, especialmente aquela de origem afro-indígena e que havia sido por séculos escravizada.

Sinais dos tempos que se transformavam. De acordo com Renato Ortiz “a partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano”, e que “com a Revolução de 30 as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente” (ORTIZ, 2003, p.39-40). Também ocorreu uma grande reforma urbana no Rio de Janeiro, durante a administração do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906.

O historiador Rafael Cardoso complementa que “entre 1870 e 1920, a população do Rio de Janeiro aumentou cerca de quatro vezes, atingindo mais de um milhão e desafiando a capacidade das autoridades de prover condições mínimas de habitação, transporte e serviços públicos” (CARDOSO, 2004, p.58). Nesse contexto, podemos visualizar algumas dessas transformações refletindo na capoeira, uma vez que a sociedade além de aumentar vertiginosamente, também estava passando por uma mudança estrutural profunda, o que incidia sobre os costumes vigentes até aquele momento.

De certo modo, o *Guia do Capoeira* é uma evidência das mudanças na sociedade daquela época, pois com as transformações nas cidades orientadas pelos grupos políticos no poder, também ocorriam modificações na sociedade e, conseqüentemente, os sujeitos que detinham os conhecimentos da capoeira, ainda arraigada ao passado, também passaram a aproveitar as diversas oportunidades que cada vez mais emergiam.

#### 4.8 Década de 1930: um divisor de águas na capoeira

O Dossiê do IPHAN (2014, p.47) informa que “o período denominado ‘anos 30’ foi eleito pela literatura sobre a capoeira baiana como divisor na sua história”. O motivo é justamente a invenção da capoeira regional por Mestre Bimba, em 1928, que nos anos 30 se popularizou não somente entre as camadas populares, mas atraindo outras classes sociais, como os trabalhadores e estudantes, especialmente os universitários.

O ponto que é ressaltado para esta transformação é o processo de “renovação institucional das manifestações culturais negras em busca de legitimação, legalização jurídica, construção de autonomia territorial, visibilidade na imprensa, aceitação social, afirmação cultural e maior expansão da sua prática para outras camadas sociais” (id., ib., p.47). Ressaltamos que além da invenção da capoeira regional, no ano de 1928 também ocorrera o lançamento do livro de Annibal Burlamaqui.

Podemos imaginar que o processo de industrialização e urbanização ocorrido nas décadas anteriores proporcionou o surgimento de novas demandas em meio à sociedade. O antropólogo Vivaldo da Costa Lima, em seu trabalho sobre o candomblé na Bahia, menciona que “[...] os impulsos amortecidos e reprimidos do negro começaram a se reorganizar através de diversos mecanismos e estratégias de resistência cultural e afirmação política. Organizavam-se os movimentos sindicais e os candomblés”. (LIMA *apud* IPHAN, 2014, p.47).

Este processo deu visibilidade para a população negra e suas práticas culturais, o que proporcionou um maior interesse dos intelectuais brasileiros e estrangeiros em pesquisar esses aspectos que começavam a ser visualizados após um longo período imerso na estratégia da invisibilidade frente às perseguições. Nesse ponto, é importante frisar o papel de um material como o *Guia do Capoeira*, que havia sido lançado em meio a um clima de ilegalidade comum no início do século, mas que se configura num primeiro lampejo de escrita sobre a prática da capoeira e que antecedeu em décadas as escritas dos intelectuais e dos profissionais da educação física e que influenciou a escrita de pessoas que praticaram a capoeira, como Annibal Burlamaqui e Lamartine Pereira da Costa.

De acordo com Rodrigo de Almeida e Letícia Pimenta, que realizaram uma pesquisa com o fotógrafo André Cypriano, “a década de 1930 iniciaria sob os ventos

nacionalistas trazidos pela chegada de Getúlio Vargas ao poder. Tais ventos propiciaram à capoeira um período favorável de difusão não apenas entre os mais pobres, mas também na alta sociedade” (2009, p.30). Com o governo de Vargas, as práticas populares ganharam destaque, especialmente por ajudarem a consolidar a ideia de um povo brasileiro. Desse modo, o caráter folclórico, regional ou popular de uma série de práticas transformou-se em caráter nacional.

Além disso, esse encontro de classes que se deu na década de 1930 funcionou como um vetor para o desenvolvimento da capoeira. No caso de Mestre Bimba, que havia aberto sua academia em 1928 justamente sentindo as mudanças que estavam passando a sociedade, podemos perceber a contribuição desse encontro de classes sociais, uma vez que seu aluno José Sisnando Lima,<sup>81</sup> natural de Crato, no Ceará, e que foi estudar medicina em Salvador teve papel fundamental no desenvolvimento de sua *luta regional baiana*.

Sisnando ao chegar a Salvador já possuía alguns conhecimentos de judô e jiu-jitsu, e estava decidido a conhecer e praticar a capoeira, da qual já havia ouvido falar positivamente em termos de eficiência no aspecto da luta. Ele foi o primeiro aluno branco de Mestre Bimba, que a princípio relutou em ensiná-lo. Sisnando, juntamente com Mestre Bimba, foi uma peça-chave para a *luta regional baiana*, contribuindo com a sistematização do ensino e o acréscimo de alguns golpes de outras lutas.

É atribuído à influência de Sisnando a adoção por Mestre Bimba de um ritual de batismo, outro de formatura e também a utilizar o nome *luta regional baiana* ao invés de capoeira, para de certo modo evitar o estigma que a prática ainda possuía, e motivando pessoas de diversas classes sociais a praticá-la. Sisnando também foi peça fundamental ao propagá-la fervorosamente entre os estudantes de medicina e, posteriormente, quando trabalhava para Juracy Magalhães, que atuava como interventor no governo da Bahia, também conseguiu abrir as portas do palácio do governo a Mestre Bimba, contribuindo decisivamente para que ele recebesse o diploma de professor de educação física e a autorização oficial de funcionamento de sua academia, que a partir de então passa a se chamar Centro de Cultura Física e Capoeira Regional.

Vemos que Sisnando atuou a favor da capoeira a partir de dentro do mecanismo que naquele momento histórico exercia o poder disciplinar. Com ele vemos uma linha

---

<sup>81</sup> Em alguns textos, seu nome aparece como Cisnando.

de subjetivação do dispositivo da capoeira, que atua como transformador nas relações com o lado mais forte na relação de poder, que é nesse caso o estado brasileiro.

Deleuze (1996, p.87) menciona em relação à teoria do dispositivo que “uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível”. Sob este aspecto, a linha de subjetivação acontece a partir de um conjunto de circunstâncias que criam situações favoráveis para que o sujeito em determinados contextos consiga atuar para além da zona limítrofe sobre a qual estão sendo estabelecidas as relações de saber e poder, produzindo nesse contexto novas relações possíveis.

A linha de subjetivação é também uma linha de fuga, que se formula em meio às fraturas do dispositivo, ou seja, nos interstícios dos enunciados que podem ser visualizados, nos espaços onde ainda não há uma visibilidade definida, e que através dessas relações, que aqui no presente caso se dá entre o sujeito Sisnando e o poder estatal, representado pelo interventor Juracy Magalhães.

Sisnando atua ali como parte de grupo social específico, os capoeiras, e que nesse contexto está atraindo para seu segmento aspectos favoráveis do poder e saber disciplinar que é promovido pelo estado. Também promove uma linha de fuga pelo fato de escapar inclusive à acepção dos próprios capoeiras sobre si mesmos, que vinham se constituindo à margem do aparelho estatal, devido às perseguições e preconceito. De maneira geral, as linhas de subjetivação na capoeira parecem se constituir como os maiores vetores de transformações no dispositivo, juntamente com as reações do estado aos sujeitos que as promoveram.

Em relação ao papel dos intelectuais nesse momento, destacamos a organização das duas edições do Congresso Afro-Brasileiro, tendo a primeira edição acontecido em 1934 na cidade de Recife sob a direção de Gilberto Freyre, e a segunda edição ocorrendo em 1937, na cidade de Salvador, com participação ativa de Édison Carneiro. A atuação dos intelectuais foi fundamental nesse momento, por apresentar à sociedade os temas da cultura afro-brasileira para além da ótica policialesca que até o momento incidia de forma mais evidente sobre essas manifestações, que frequentemente necessitavam de autorização policial para acontecer, quando não eram simplesmente proibidas.

O caso do samba é bastante emblemático nesse momento histórico e ajuda a percebermos essa transformação na forma como o estado brasileiro e a sociedade o entendiam no conjunto de manifestações de origem negra e fortemente ligada às camadas mais pobres. A manifestação era comum em vários estados brasileiros, mas a confluência da população baiana no Rio de Janeiro e a influência de ritmos europeus criaram uma produção totalmente singular que se desenvolvia nas favelas e nas casas das tias baianas, e que na década de 1930 foi alçado à condição de símbolo da identidade brasileira, para além de seu regionalismo inicial.<sup>82</sup>

No entanto, para que tal fato ocorresse, o estado, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que era subordinado diretamente ao presidente da república, que naquele momento era Getúlio Vargas, empreendeu uma perseguição aos “sambas de malandro”, que eram sambas que reverenciavam a vida boêmia, a malandragem e a aversão ao trabalho. Ao mesmo tempo estimulou uma exaltação ao trabalho, que era uma das ferramentas ideológicas fundamentais do projeto do Estado Novo. Nesse momento o governo chegou a incentivar e patrocinar as escolas de samba para que exaltassem os temas relacionados ao culto ao trabalho e patriotismo.

A confluência entre a importância do rádio como meio de comunicação naquele momento, a popularidade do samba e a censura estabelecida pelo DIP proporcionou um grande desenvolvimento desse estilo musical, que passou a tratar de temas nacionalistas, exaltar o patriotismo e o trabalho. Sobre esta questão Renato Ortiz (2003, p.43) complementa que “ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra”. Dessa maneira, o samba, que era antes um símbolo da cultura negra, passa a cada vez mais ser assimilado por outras camadas da sociedade e se constituindo como um símbolo da “cultura brasileira”.

Outro ponto importante para a consolidação da capoeira na década de 1930 e que está diretamente relacionada à construção de uma identidade nacional foi a crescente popularização das lutas de ringue em diversas cidades brasileiras, que iniciou no Rio de Janeiro logo na primeira década do século XX, sendo seguida por Salvador, Belo Horizonte e São Paulo. Esses espetáculos atraíam cada vez mais pessoas interessadas em ver os embates entre lutadores de diversas modalidades.

---

<sup>82</sup> Sobre o tema ver a obra *Samba: o dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998, p.16).

Tal processo servia para fomentar o debate sobre qual seria a luta mais eficaz para defesa pessoal, quais golpes eram mais eficientes e outras comparações do tipo. Apesar do preconceito com a capoeira, os bons resultados ajudaram a consolidar sua eficiência em combates com outras modalidades e fomentar um espírito de nacionalidade acerca da prática, como foi o caso de Francisco da Silva Cyríaco, mais conhecido como Macaco Velho.

De acordo com André Lacé (2002, p.58), no dia 1º de maio de 1909 Cyríaco nocauteou no Pavilhão Internacional Paschoal Segreto, no Rio de Janeiro, o campeão de jiu-jitsu Sada Miyako com um único golpe, sendo ovacionado pelos estudantes de medicina e sendo notícia em quase todos jornais da então capital federal.

Foi justamente nesse contexto das lutas de ringue que Mestre Bimba começou a se popularizar. De acordo com Nestor Capoeira (2011, p.167), o ano de 1936 foi excepcionalmente importante para Bimba. Aos 36 anos ele conseguia ser consagrado o campeão invicto dos ringues, sendo conhecido pelo apelido “três pancadas”, que era o máximo que seus oponentes conseguiam aguentar de pé.

Após essa série de lutas que realizou, aumentou consideravelmente o número de alunos, interessados na efetividade da *luta regional* e nos aspectos esportivos proporcionados por uma atividade que acontecia no espaço domesticado da academia e não mais nas ruas e à mercê de qualquer violência, Mestre Bimba consegue finalmente em 9 de julho de 1937 o registro oficial expedido pela Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública. Foi a primeira instituição oficial de capoeira do Brasil, graças aos esforços de Mestre Bimba e de seu aluno Sisnando, que cada um a sua maneira, assumiu uma estratégia frente ao estado para beneficiar a capoeira. De um lado, Sisnando atuando junto a Juracy Magalhães e, de outro, Mestre Bimba obtendo sucesso nos ringues. A conjunção desses fatores foi decisiva.

Cinco anos depois, em 1942, Mestre Bimba consegue abrir sua segunda escola. No período de cerca de 30 anos, ou seja, entre 1940 e 1970, Mestre Bimba “comandou apresentações em diversos Estados, em locais como quartéis, universidades e palácios governamentais” (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009, p.32). O auge da convergência entre a capoeira e o governo dá-se em 23 de julho de 1953, quando Mestre Bimba se apresentou para o então presidente da república, Getúlio Vargas, que logo após afirmou “que a capoeira era o único esporte verdadeiramente nacional” (id., ib.,

p.32).

Este momento representa a consagração da capoeira frente ao estado brasileiro no século XX. Mestre Bimba realiza uma atualização no dispositivo da capoeiragem. Com isto, queremos dizer que ele traz para a prática com êxito o devir esporte que a capoeira já possuía em potencial e que outros também estavam buscando sistematizar. Ele une aspectos da história com a atualidade do momento social em que viveu, que são resignificados sob novos tempos.

Sob este aspecto ressaltamos que Mestre Bimba não criou algo novo na capoeira, apesar de ter desenvolvido a *luta regional baiana*, mas reformulou novas formas de enunciar com aquele dispositivo, ao propor uma metodologia sistematizada, no sentido que “pertencemos a dispositivos e neles agimos” (DELEUZE, 1996, p.92):

A novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos atualidade do dispositivo. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. (id., ib., p.92-93)

A partir dessa citação de Deleuze, vislumbramos alguns elementos sobre o dispositivo que servem para pensar a capoeira nessa virada da criminalidade para a esportização. Primeiro, ela atualiza por estabelecer um devir para a capoeira antiga, que de certo modo estava na encruzilhada da modernidade, a qual vinha renovando algumas práticas em meio a outras que aos poucos formavam parte de um passado recente. Além disso, ao empreender sua jornada para a criação de uma prática que mesmo sendo filha da capoeira antiga possuía novos elementos, como a metodologia de ensino, um código de ética, o ensino sistematizado e progressivo, uso de apostilas, aulas com horários definidos e outras características, Mestre Bimba identificou o que a capoeira estava se tornando, e o que estava deixando de ser, abrindo o caminho para que outros mestres pudessem também trilhar o caminho proporcionado pela metodologia voltada para academias.

Tal processo de identificação passa pelas premissas do Estado Novo, que estava incentivando massivamente os elementos populares, mas sob determinadas diretrizes de cunho nacionalista, patriótico e ordeiro. Assim como o samba de malandro dá lugar ao samba do trabalhador, a capoeira malandra perde o posto para a capoeira disciplinada, esportiva e voltada para o aprimoramento dos seus praticantes.

#### 4.9 Capoeira angola: o contraponto da capoeira regional

Deleuze afirma que a história é o arquivo (1996, p.93). Por meio dela, percebemos “o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando”. As modificações pelas quais passou a capoeira a partir de Mestre Bimba não incidiram somente sobre sua academia, mas sobre todos os capoeiras. Alguns reagiram pela recusa ao novo modelo, apegados ao modelo anterior, sob a chancela da tradição, que de certo modo mantinha a estabilidade na qual conheceram e praticaram a capoeira. Outros aderiram ao incerto, ao novo, e adentraram nas sendas desse caminho até então desconhecido, de ensinar a capoeira abertamente em academias.

Talvez alguns tenham pensado ser uma arapuca, uma estratégia do estado para que assim que todos mestres estivessem se apresentando como tais em suas academias o aparelho repressivo viria para agir novamente perseguindo-os. Pode ser que isso ocorresse pelo pensamento calcado na malícia como filosofia, com a qual muitos aprenderam a capoeira nos tempos antigos, por observação e dissimuladamente. Mas arriscar também rendeu bons resultados para aqueles que ousaram.

Um personagem fundamental da capoeira tradicional que ousou abrir uma academia naquele contexto foi Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, que ao perceber o desenvolvimento da regional de Mestre Bimba, e também por entender que havia elementos na capoeira antiga que mereciam ser preservados em detrimento das mudanças de Mestre Bimba, que (para muitos naquele momento) já se configuravam numa verdadeira descaracterização dos tão propagados “fundamentos da capoeira”.

Sua tática foi a de utilizar a academia como um foco de resistência cultural e de preparação de novos adeptos, que se constituiriam um elo com a capoeira do passado. Contudo, Mestre Pastinha operacionalizou uma mudança significativa no modo como se dava o aprendizado da capoeira tradicional, ao utilizar uma metodologia de ensino baseada na ética e cortesia, assim como na musicalidade e seus fundamentos, ao invés de enfatizar a efetividade marcial da capoeira.

Como já mencionamos no Capítulo 1 (subtópico 1.2), antes do período das academias o aprendizado costumava acontecer por *oitiva*. Um ditado popular que bem indica esse contexto afirma que na roda de capoeira “entra quem quer e sai quem pode”,

mostrando os perigos que a capoeira tradicional escondia para uma pessoa despreparada. Nessa época não eram utilizados exercícios de aquecimento, alongamentos e outros movimentos que serviam para preparar o corpo para realizar os movimentos de ataque e defesa. Além disso, não havia regras, mas códigos de conduta, que não eram abertamente enunciados, mas que deveriam ser do conhecimento daqueles que participavam das rodas.

Com a popularização da *luta regional baiana* de Mestre Bimba, os demais mestres de capoeira de Salvador, frente a seu êxito e talvez um pouco enciumados, criticaram a “descaracterização” de Bimba dos fundamentos da tradição, que em grande parte foram deixados de lado e também por ter inserido golpes de outras lutas e reduzido a bateria musical, comumente formada de maneira mais elaborada.

Em oposição ao que se tornou conhecido como “capoeira regional”, a capoeira tradicional baiana passou a se autoidentificar como “capoeira angola”, ainda que o mais correto seria dizer que existiam “capoeiras angola”, uma vez que cada mestre possuía um conjunto de artimanhas, técnicas e toques de berimbau próprios, e todas tentativas de unificar a capoeira angola passaria necessariamente por uma homogeneização da prática, que é algo que felizmente não ocorreu até hoje, graças às especificidades regionais e de linhagens dos mestres.

Outra versão é propagada por André Lacé (2002, p.89), que acredita que o termo “regional” não foi inicialmente usado para se contrapor à outra capoeira que havia na Bahia, que posteriormente se tornou conhecida como “angola”, mas para diferenciar a capoeira “regional” da Bahia, da capoeira “nacional”, que era praticada no Rio de Janeiro, e sobre a qual Burlamaqui elaborou seu livro *Gymnástica nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*. Ainda segundo Lacé (idem, p.77), o próprio Bimba teria conhecimento da obra de Burlamaqui, a qual elogiou em entrevista para o Diário da Bahia, em 13 de maio de 1936. Importante mencionar que Mestre Damião (Esdras Magalhães dos Santos), que foi aluno de Mestre Bimba entre os anos 1946 e 1949, afirma que Sisnando possuía o livro de Annibal Burlamaqui, mas frisando que nada desse método fora utilizado para a criação da *luta regional baiana*.<sup>83</sup>

O termo “angola” servia para reforçar a ligação com o continente africano e para promover uma valorização dos elementos da cultura afro-brasileira que se desenvolviam

---

<sup>83</sup> Fonte: [http://www.capoeiradobrasil.com.br/liga\\_2.htm](http://www.capoeiradobrasil.com.br/liga_2.htm)

no mesmo espaço simbólico que a capoeira, como o candomblé, o samba, entre outros. Também era uma forma de valorizar toda a parte do ritual da roda de capoeira, onde os instrumentos musicais eram parte fundamental para o aprendizado. Por sua vez, a regional enfatizava uma origem brasileira, o que melhor servia para fomentar uma luta nacional.

Sob este aspecto, é emblemático o discurso que começou a ser enunciado, de que a capoeira angola seria descendente do *n'golo*, também chamada de “dança da zebra”. Tal mito propagou-se especialmente por meio de Mestre Pastinha, a partir da década de 1960, devido a uma conversa que o mestre de capoeira teve com o pintor Albano de Neves Sousa, que havia estado recentemente em Angola, e que afirmara que havia visto uma dança semelhante a capoeira, chamada *n'golo*. Os pesquisadores Matthias Röhrig Assunção e Mestre Cobra Mansa (Cinésio Feliciano Peçanha) em um artigo para a revista de história da Biblioteca Nacional afirmam que este enunciado sobre o *n'golo* é relativamente recente entre os mitos de origem da capoeira.

Até então, ninguém por aqui tinha ouvido falar de nada semelhante. A memória oral não registrava nenhuma prática ancestral específica. Muitos afirmavam, e continuam afirmando, que a capoeira teria sido inventada pelos escravos nas senzalas. Outros, que teria sido criada pelos quilombolas em sertões distantes. (ASSUNÇÃO; PEÇANHA, 2008, p.16).

O *n'golo* fazia parte de um ritual de passagem das meninas, chamado *mufico*, *efico* ou *efundula*, momento quando essa passaria à condição de mulher e poderia se casar e ter filhos. “O jovem que ganhasse no *n'golo* teria o direito de escolher sua noiva entre as meninas recém-iniciadas, sem ter que pagar o dote” (id., ib., p.18).

O objetivo do *n'golo* é vencer o adversário atingindo seu rosto com o pé. A dança é marcada pelas palmas, e, como na roda de capoeira, não se pode pisar fora de uma área demarcada. *N'golo* significa “zebra” e, de fato, alguns movimentos, em particular o golpe dado pelo pé, de costas e com as duas mãos no chão, parecem mesmo com o coice de uma zebra. (idem, p.16-17)

De maneira geral, Mestre Pastinha foi o primeiro da capoeira angola a ter uma academia, que foi inaugurada em 1941, no Largo do Pelourinho, na Bahia. Ao contrário de Mestre Bimba, que possuía uma personalidade reservada, ele era bastante popular, extrovertido e tinha muitos amigos artistas e intelectuais.

Pastinha possuía um imenso trato social e carisma tanto dentro quanto fora da academia, e popularmente a sua vertente de capoeira angola foi tida por muitos anos como “a mais tradicional” entre as diversas linhagens de capoeiras angola, tendo o seu

uniforme, formado por calça preta e camisa amarela (uma homenagem ao Esporte Clube Ypiranga, time baiano no qual atuou como jogador e do qual era um ferrenho torcedor) tornado-se um verdadeiro símbolo da capoeira angola,<sup>84</sup> à nível nacional e mesmo internacional, enquanto a regional se popularizou especialmente pelo uso de roupas brancas – denominada “abadá” – e posteriormente com o uso de cordas coloridas para indicar a graduação do praticante, como é o uso das faixas coloridas nas artes marciais.

Pela teoria do dispositivo (DELEUZE, 1996), o processo pelo qual a capoeira passa com as linhas de subjetivação de Mestre Bimba e Mestre Pastinha poderia ser identificado como uma *bifurcação* ou *derivação*, pois funcionaram como vetores para uma atualização nos enunciados até então vigentes na prática da capoeira, seja pela percepção dos próprios praticantes, ou pela forma como o estado atuou em relação a esses sujeitos.

Mestre Bimba produziu uma fissura na capoeira, elaborando sua *luta regional baiana*, a partir da qual Mestre Pastinha também atuou retomando os enunciados relacionados à *tradição*, como um contraponto à inovação, mas também criando algo novo, pois uma academia em si já é um elemento novo no processo de aprendizado da capoeira, que acontecia nas praças e ruas.

Além disso, o próprio uso do termo “angola” é uma inovação importante, que só foi proporcionada pelo surgimento da regional e para enfatizar a *tradição* como um enunciado fundamental de suas estéticas da existência. Sobre a construção da tradição, é bem pertinente algumas questões que Friedrich Nietzsche ressalta:

[...] não importa saber como *surgiu* a tradição, de todo modo ela o fez sem consideração pelo bem e o mal, ou por algum imperativo categórico imanente, mas antes de tudo a fim de conservar uma *comunidade*, um povo; [...] afastar-se dela é perigoso, ainda mais nocivo para a *comunidade* que para o indivíduo [...]. toda tradição se torna mais respeitável à medida que fica mais distante a sua origem, quanto mais esquecida for esta; o respeito que lhe é tributado aumenta a cada geração, a tradição se torna enfim sagrada, despertando temor e veneração; (NIETZSCHE, 2000, p.73 – grifos originais).

A construção de um conceito de tradição na capoeira angola, que está localizada a partir do surgimento da regional, nos remete ainda ao pensamento do historiador Eric Hobsbawm de que “as «tradições» que parecem ou reclamam ser antigas são frequentemente bastante recentes em sua origem, e às vezes inventadas”

<sup>84</sup> Importante frisar que uma revisitação desse conceito de tradição construído em relação aos diversos mestres de capoeira angola que não pertenceram à linhagem de Mestre Pastinha ocorreu a partir da década de 1990, permitindo que muitos mestres pudessem também ser reverenciados e reconhecidos.

(HOBSBAWM; RANGER, 2002, p.07).<sup>85</sup>

As “tradições inventadas” a que ele se refere estão em consonância com uma busca por respeito nas comunidades onde são praticadas, e frente a outras comunidades (como a da regional que ali estava se formando), seguindo a linha do pensamento de Nietzsche.

A «tradição inventada» implica um grupo de práticas, normalmente governadas por regras aceitas abertas ou tacitamente e de natureza simbólica ou ritual, que buscam inculcar determinados valores ou normas de comportamento por meio de sua repetição, a qual implica automaticamente continuidade com o passado. De fato, quando é possível, *normalmente tentam conectar-se com um passado histórico que lhes seja adequado*. [...] Porém, na medida em que existe referência a um passado histórico, *a peculiaridade das «tradições inventadas» é que sua continuidade com este é em grande parte fictícia*. Em resumo, há respostas a novas situações que tomam a forma de referência a velhas situações ou que impõem seu próprio passado por meio de uma repetição quase obrigatória. (HOBSBAWM; RANGER, 2002, p.08 – grifos nossos).<sup>86</sup>

No caso da capoeira angola, a conexão/construção é evidente, pois menciona uma nação específica, situada na costa ocidental da África, em meio a muitas outras que também tiveram povos escravizados pelo colonizador português no Brasil. Sob este aspecto, uma capoeira que veio de Angola é mais antiga que uma que se desenvolve no Brasil. Assim, temos com a fissura provocada pela regional uma nova perspectiva para a produção de enunciados na capoeira que era praticada antes da atuação de Bimba.

Deleuze afirma que “as duas principais dimensões de um dispositivo, ou aquelas que Foucault destaca em primeiro lugar, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação” (1996, p.84). Com a atuação de Bimba e Pastinha e seguindo a premissa de destacar a visibilidade e a enunciação que os dois mestres produziram ao criar uma ruptura nos enunciados vigentes até aquele momento, podemos citar sobre ambos o início da “Era das academias”, termo este cunhado pelo Mestre Nestor Capoeira (2011, p.174) para identificarmos o período posterior àquele marcado pela escravidão e pela marginalidade, e que justamente se deu pela visibilidade de um novo processo

<sup>85</sup> Tradução livre de: “*Las «tradiciones» que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas*”.

<sup>86</sup> Tradução livre de: *La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertas o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. [...] Sin embargo, en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las «tradiciones inventadas» es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia. En resumen, hay respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria.*

pedagógico que visava o aprimoramento físico e moral dos praticantes e que se constitui numa ruptura num modelo anterior de aprendizado informal.

Visualizamos agora nesse contexto o espaço da academia, e dentro dela os *mestres* que estão enunciando um processo de aprendizado, que segue uma lógica de progressão nos exercícios físicos de modo a sistematizar os conhecimentos antigos que haviam sido acumulados. Também enunciam a institucionalização da capoeira, com o uso de uniformes, mensalidades e de certas condutas/regras que devem ser observadas dentro e fora da sala de aula.

Podemos perceber que é a partir da “Era das academias” que o uso do termo *mestre* ganha maior primazia na capoeira, sendo constantemente utilizado como um título e não mais como uma referência àquele sujeito que está ensinando. Podemos perceber isto inclusive a partir das biografias de Bimba e Pastinha que estão presentes no clássico livro de Waldeloir Rego. Sobre o primeiro, o autor informa que “começou a aprender capoeira na antiga Estrada das Boiadas, hoje Estrada da Liberdade, com um africano chamado Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Baiana” (REGO, 2015, p.296). Por sua vez, ao comentar o livro sobre Pastinha intitulado *Capoeira Angola*, que foi lançado em 1964,<sup>87</sup> afirma que “embora o prefaciador [...] diga que Pastinha teve como mestre um negro de Angola chamado Benedito, corre entre os capoeiristas que seu mestre fora Aberrê, o que não impedia ter aprendido também com o referido negro de Angola” (id., ib., p.298).

Ou seja, antes da “Era das academias” se utilizava o termo muito mais para indicar quem ensinou e não como um título de autoridade. Frisamos que pela lógica tradicional da cultura popular, um mestre é aquele que assim é denominado por reconhecimento que advém da própria comunidade onde ele está inserido e desenvolve suas atividades. Em relação à graduar um sujeito como *mestre*, Nestor Capoeira (1999, p.112) afirma que tal procedimento sequer existia. O mais comum era denominar de mestre aqueles praticantes que “chegados aos 50 ou 60 anos de idade, passavam a ser tratados por ‘mestre’”.

Outro ponto importante sobre a “Era das academias” é que podemos visualizar de maneira bastante enfática o caráter corporal e esportivo, inclusive pelos nomes adotados pelos mestres para suas academias. Mestre Bimba nomeou sua academia de

---

<sup>87</sup> Colocamos nas referências sua terceira edição (fac similar), que foi lançada em 1988.

*Centro de Cultura Física e Capoeira Regional*, enquanto Mestre Pastinha batizou sua escola de *Centro Esportivo de Capoeira Angola*. Deleuze afirma (1996, p.84): “Cada dispositivo tem o seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe”. É com esta perspectiva pedagógica e esportiva que a capoeira a partir desse momento pode ser vista, ser visualizada como uma prática de academias, instituição sem a qual a prática chega a perder o sentido nesse novo contexto.

Néstor Canclini em seu livro, “Diferentes, desiguais e desconectados” (2009, p.76), retoma o conceito de *campo* de Pierre Bourdieu para falar do sistema de relações que determina as condições específicas de produção e circulação de produtos, que seria justamente o campo cultural. Ele afirma que para a constituição de um campo é preciso a existência de um capital comum e a existência de luta pela sua apropriação.

Na capoeira tal campo passa pelo conhecimento das suas técnicas e tecnologias corporais e as redes sociais que acontecem em torno dos treinos e rodas. A disputa existe tanto entre os mestres e praticantes como também destes com o aparato estatal que desde seus primórdios, mas modificando as técnicas no decorrer dos anos até sair da repressão e chegar ao incentivo.

Sobre a participação do campo cultural, Canclini exemplifica com o campo científico e o artístico, que “acumularam um *capital* (de conhecimentos, habilidades, crenças) em relação ao qual se formam duas posições: a daqueles que detém o capital e a daqueles que aspiram a detê-lo” (CANCLINI, 2009, p.76 – grifo original). As disputas entre os mestres se concentra sobre o interesse comum e no ponto onde os sujeitos detêm os conhecimentos, enquanto a disputa entre eles e o estado é uma disputa pelo poder de enunciação.

A partir da análise de Canclini do campo cultural, também podemos pensar que a relação entre a novidade de Mestre Bimba e o contraponto tradicional de Mestre Pastinha geraram estratégias peculiares. Mestre Bimba fez fama nos ringues e sua capoeira era focada na defesa pessoal e no aspecto da luta. Por sua vez, Mestre Pastinha era uma figura ativa no cenário cultural de Salvador e enfatizou justamente a cultura e a musicalidade na capoeira. Num ponto os dois concordavam: a capoeira do passado era violenta e perigosa e as academias serviam para através do esporte e da disciplina

formar cidadãos ao invés de brigadores de rua. Canclini enfatiza ainda as estratégias de conservação e ortodoxia, que em certo sentido representa a relação de Bimba e Pastinha com a capoeira.

Quem domina o capital acumulado, fundamento do poder ou da autoridade de um campo, tende a adotar estratégias de *conservação* e ortodoxia, enquanto os mais desprovidos de capital, ou recém-chegados, preferem estratégias de *subversão* ou heresia. (CANCLINI, 2009, p.76 – grifos nossos)

Nesse enfoque, Mestre Pastinha adotou a *conservação*, para reforçar a tradição, o elo com a África e a ancestralidade dos mestres do passado, enquanto Mestre Bimba preferiu uma *subversão* da tradição, a começar pelo novo nome utilizado – *luta regional baiana* – ao invés de capoeira, como forma de se desvincular decisivamente, para que os estigmas da escravidão e da marginalidade não interferissem em sua escola e nem fosse motivo para afastar pessoas de diversas classes sociais, que poderiam naquele momento associar a capoeira com essas características.

Assim, com Mestre Bimba tendo inaugurado sua academia em 1928 e que foi registrada em 1937, e Mestre Pastinha tendo aberto a sua em 1941 podemos dizer que a era das academias chegava para definitivamente modificar a forma como a capoeira era aprendida até então. Na década de 1940 e até a década de 1950 também houve outros dois importantes mestres de capoeira angola com academias e rodas domingueiras importantes, que atraíam não apenas jogadores e mestres, mas pesquisadores e turistas brasileiros e estrangeiros: Mestre Waldemar da Paixão e Mestre Cobrinha Verde. Suas academias foram populares para revelar uma nova geração de capoeiras baianos, que começariam a atuar a partir de 1960, e também reuniu a nata da capoeiragem baiana daquela geração. De acordo com o Dossiê do IPHAN, essas academias, localizadas em bairros periféricos, serviram para agregar os habitantes do local com pessoas de fora e estrangeiros, que eram atraídos pela fama dos mestres.

É preciso acrescentar que a academia de Waldemar, no bairro da Liberdade, foi considerada um dos principais pontos de capoeira nos anos 1950 e serviu de local de observação para estudiosos de diversas áreas, como a musicóloga Eunice Catunda, o fotógrafo Pierre Verger, o artista plástico Caribé, o romancista Jorge Amado, o escultor Mário Cravo, o cineasta Alexandre Robatto – diretor do filme *Vadiação* (1954) –, atraídos pela excelência da capoeira ali jogada. (IPHAN, 2014, p.53)

O Dossiê do IPHAN menciona ainda que durante a década de 1960 as academias de Mestre Bimba e Mestre Pastinha estavam em ascensão, enquanto as de Waldemar e Cobrinha Verde e “tantas outras localizadas na periferia de Salvador, estão em decadência” (id., ib., p.54). Os fatores para esse processo estão diretamente relacionados

às políticas de estado que começavam a incidir sobre as academias de capoeira, que em alguns casos passavam a atuar em função dessas políticas, especialmente em relação a apresentações folclóricas, e deixaram o ensino em segundo plano.

#### **4.10 Políticas de estado para as academias e grupos de capoeira**

Entre a década de 1960 e a década de 1970 apareceram as primeiras políticas de estado direcionadas para a capoeira já entendida naquele contexto como uma instituição organizada. Tais políticas irão definir rotas para as academias de capoeira e seus mestres, que começavam a se preocupar não somente com a gestão de alunos, mas com a maneira como tais políticas podem contribuir ou prejudicar suas atividades. Até aquele momento, tudo que havia de posicionamento da classe política em relação ao ensino da capoeira era um depoimento favorável do então presidente Getúlio Vargas que havia ocorrido em 1953 após a apresentação de Mestre Bimba e seu grupo.

Além disso, em termos de projetos políticos para a capoeira ou a elaboração de leis que a beneficiasse diretamente, o que havia até então era apenas um decreto presidencial de 1935 que revogava a Lei de 11 de outubro de 1890. Na realidade, Vargas expediu alvarás de funcionamento de academias de ensino de capoeira, o que foi entendido como uma revogação da lei de Sampaio Ferraz. A certeza da descriminalização veio com o Código Penal promulgado em 7 de dezembro de 1940, que não a menciona em nenhuma parte. Além disso, o Decreto-lei Nº 3.199, de 14 de abril de 1941 criava a Confederação Brasileira de Pugilismo, que posteriormente criou um departamento especial de capoeira.

Contudo nessas duas décadas vemos dois momentos que influenciaram profundamente os rumos da capoeira, sendo que ambos momentos são advindos de políticas de estados para a capoeira, como ressalta o relatório do IPHAN (2014, p.55), especialmente em relação à Bahia e, portanto, frutos desse embate entre capoeiras e o estado brasileiro: o primeiro deles é o início do processo de esportização da capoeira, a partir de 1972, e o segundo é a folclorização da cultura negra.

Importante termos em mente que o estado da Bahia nesse contexto é o berço da capoeira de academias, capitaneadas por Mestre Bimba e Mestre Pastinha, enquanto cidades que outrora foram celeiros de célebres capoeiras, como é o caso do Rio de

Janeiro e de Recife, a perseguição entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX haviam arrefecido consideravelmente o número de praticantes, bem como sua visibilidade. Sob esta ótica, podemos considerar que o foco principal de capoeira durante o século XX é a Bahia e a sua visibilidade é a que vai influenciar as primeiras estratégias do estado brasileiro para o seu disciplinamento.

**Esportização** – Em 1972, o Conselho Nacional de Desportos (CND) submeteu a prática da capoeira às regras do pugilismo. Segundo o Dossiê do IPHAN tal processo que propiciou o início de uma capoeira competitiva, o que foge totalmente da lógica de fluxos que até então formava parte da dinâmica do jogo da capoeira.

Datam daí a realização dos campeonatos nacionais, as tentativas de unificação da capoeira, no sentido de eliminar as distinções entre as capoeiras Angola e Regional; e ainda os treinamentos voltados para fazer do capoeirista um atleta; e a simplificação dos ritos que não se adequavam às práticas esportivas. Essa tendência esportiva fomenta a vigência de sistema de graduação e tentativas de criação de uma nomenclatura também unificada. (IPHAN, 2014, p.55).

Lembremos que, nesse contexto, o Brasil já levava oito anos de uma violenta ditadura militar, o que ajuda a pensar os motivos pelos quais uma instituição do estado tenta promover competições e formações de atletas através do seu braço esportivo. O Mestre Nestor Capoeira foi um dos praticantes que vivenciou de perto todo esse período. Segundo ele, durante o período da ditadura, que instaurou um modelo de governo que chama de tecnoburocrático, pois se estabelece “valorizando a burocracia e a tecnologia acima de outros valores como justiça social, cultura, etc” (CAPOEIRA, 2010, p.58), muitos praticantes assimilaram e interiorizaram esses valores da tecnoburocracia, contribuindo com essa proposta de homogeneização.

Assim, a busca por uma unificação da capoeira é reflexo de um país que vivia sob a repressão militarizada, uma vez que é própria da lógica ditatorial a aversão por toda heterogeneidade e diversidade de pensamentos. A hierarquização da capoeira é reflexo da estrutura rígida, que naquele contexto influenciava uma parte dos praticantes, enquanto outra parte preferiu ficar à margem do processo engendrado pelos militares. A hierarquização também permitia uma burocratização de diversas relações sociais que aconteciam de maneira espontânea.

O Dossiê do IPHAN não apresenta um aprofundamento sobre as influências da ditadura militar na cultura, e em especial na capoeira, inclusive pelo fato que não era este seu objetivo. O que podemos fazer aqui é um cruzamento de informações com

outras bibliografias, que permitam compreender alguns pontos dessa relação entre os capoeiras e o estado brasileiro no período que vai de 1964 a 1985.

Renato Ortiz em seu livro “Cultura brasileira e identidade nacional” (2003, p.82) afirma que o mercado cultural naquele período da ditadura diferia do período relacionado aos anos 30 pelo volume e dimensão. Segundo ele, havia um problema posto para o governo que era a questão da integração nacional, pois “um dos aspectos com que se defronta o discurso ideológico governamental é o de como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal” (id., ib., p.82). Ortiz complementa ainda que “O conceito de integração nacional forjado pela ideologia da Segurança Nacional e aplicado ao período que estamos estudando procura, no nível do discurso e da prática, resolver esta questão” (id., ib., p.82).

Tais questões são vistas na capoeira pelo próprio processo que permitiu o surgimento das academias, nos anos 30 do século XX, em meio ao advento do Estado Novo, que estava buscando elaborar uma ideologia da cultura brasileira, e que também pode ser vislumbrada aqui pelo que já mencionamos sobre o samba daquele período e suas dinâmicas controladas pelo DIP. Contudo, com a ditadura, algumas relações se alteram consideravelmente graças à sua lógica singular e violenta de perda de liberdades e repressão.

Desse modo, estabelecer uma hegemonia estatal em meio às diferenças regionais presentes em todo o Brasil foi uma questão crucial do governo e que foi encarada não apenas pelo viés da cultura e seu fomento, mas também como parte importante da segurança nacional, ou seja, para a manutenção estratégica do poder.

Ao definir a integridade nacional enquanto ‘comunidade’, o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim e premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais. (ORTIZ, 2003, p.82).

Sob esta ótica, Ortiz ressalta que a forma de manutenção de poder pelos militares foi “estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal” (id., ib., p.82-83). A esportização da capoeira seguiu esse objetivo, uma vez que reforçou a uniformização, entendida aqui não apenas pela busca em unificar os dois estilos de capoeira, mas também pela busca por uma normalização dos elementos estéticos que compunham cada uma delas, e que possuía suas próprias

especificidades, que em certa medida, deviam dar lugar ao discurso de uma “capoeira una e eminentemente brasileira”. Isso dá margem para pensarmos que aqueles que se identificavam mais com a ideia de uma capoeira vinda da África estariam mais à margem desse processo se comparados àqueles que tomavam para si a bandeira da capoeira nascida no Brasil.

Nesse sentido, cremos que a capoeira regional como um todo tomou vantagem em relação à capoeira angola nesse período, tanto pelo discurso nacionalista quanto pelo viés esportivo, que vai de encontro com a filosofia e ética da capoeira angola num primeiro olhar.

Acreditamos que o termo “capoeirista” ficou mais em evidência que “capoeira”, para identificar o praticante a partir desse contexto da esportização e seguindo a formação *esportista/capoeirista*. O Decreto Lei nº 847 de 1890 fazia menção aos “capoeiras”, ou seja, as pessoas que “fazem exercícios de capoeiragem”, de onde parece haver uma relação de *capoeiragem/vadiagem*. Também o livreto anônimo de 1907 se apresentava como “Guia do capoeira” e não “Guia do capoeirista”. Porém, por volta da década de 1960 já era corrente o uso dos dois termos, como podemos ver com a clássica obra de Waldeloir Rêgo de 1968, que ora menciona um termo e ora usa o outro. Posteriormente, o termo “angoleiro” veio a ser usado para fazer uma distinção entre o praticante de capoeira angola e o “capoeirista”, que para alguns angoleiros mais tradicionalistas se referem somente aos praticantes de capoeira regional, que às vezes são chamados de “regionaleiros”.

De todo modo, os campeonatos foram bastante promovidos a partir da década de 1970. Eles visavam, sobretudo, promover o encontro entre os capoeiras e focar a efetividade em combate, o que cada vez mais a afastaria de seu *éthos* fundamentalmente africano (e indígena, se pensarmos na miscigenação ocorrida), de fluxos, nuances, malícia e sentido de coletividade plasmado em uma mitologia múltipla e rítmica que promovia a reterritorialização do corpo através das práticas simbólicas complexas.

A ideia perpetrada pelo estado através do CND era tirar tudo que não servisse ao combate, como a própria musicalidade, e deixar apenas os golpes, esquivas e demais movimentos estratégicos para a luta na sua forma mais direta, aos moldes das demais artes marciais já conhecidas no Brasil naquele momento, como o judô, jiu-jitsu, caratê e o tae-kwon-do. A ingênua intenção serviria para dar “seriedade” à capoeira, e permitir

ganhos econômicos maiores com ela.

Todo o plano político para a capoeira também reverberou entre os jovens mestres que estavam iniciando suas atividades na década de 1970. Muitos viram nessa esportização uma forma de ganhar dinheiro, e rapidamente adotaram signos que se adequavam àquela política de governo. Nesse sentido, tornou-se importante também adotar um tipo de roupa que servisse para identificá-la, que foi um vetor importante para a adoção dos “abadás”, especialmente aqueles usados por praticantes da regional, que consistia em calça branca amarrada por uma corda na cintura e sem camisa (lógica militar masculina e heteronormativa), mas que logo aderiu ao uso de camisetas com a logomarca do grupo, inclusive para incentivar a presença das mulheres. Também a corda rapidamente assumiu um lugar adequado para se transmitir a hierarquia do grupo, com o uso de cores que serviriam para distinguir o grau de perícia de seus praticantes.

Sob este aspecto, um autor que transitou bem por esses meandros e que traz na própria experiência essas relações com o estado é o Mestre Nestor Capoeira. Com ele, podemos acompanhar as questões pelo viés do sujeito que pratica capoeira e sua percepção em relação aos efeitos das políticas de estado que atuaram na capoeira naquele período. Em seu livro “Capoeira: galo já cantou”, ele afirma que os temas da uniformização, graduação, nomenclatura, campeonatos, associações e federações são assuntos que sempre geraram disputas intermináveis e que nada tem a ver com o jogo de capoeira, que “são frutos da expansão e da evolução da capoeira, que saiu da marginalidade e começou a ocupar um espaço dentro da sociedade” (CAPOEIRA, 1999, p.111). Nesse sentido, o autor reforça que tais enunciados são advindos de forças que atuam na capoeira “de fora” buscando exercer determinados efeitos em seu mecanismo.

Podemos dizer que de uma parte houve uma certa resistência, como é o caso do próprio Mestre Nestor Capoeira e de muitos outros, que estiveram mais na linha da contracultura, entendida aqui também como contraponto de uma cultura oficial, imposta de cima para baixo pelos militares e suas instituições, mas também somos levados a crer que também houve muitos mestres que creram nos possíveis benefícios e vantagens que teriam em adotar os signos propostos pelo estado brasileiro, que serviam para domesticar, adestrar e disciplinar a capoeira.

Ressaltamos que os dois lados da moeda, tanto dos mestres que resistiram quanto aqueles que se deixaram levar, refletem também muitas dinâmicas antagônicas

que estão presentes na capoeira, desde pelo menos o tempo das maltas. Mestre Nestor Capoeira afirmou que toda disputa gerada em torno desses temas propostos pela cultura oficial, não passou de um mero reflexo das transformações na sociedade. “Na vida nada é estático, tudo muda, se transforma, evolui...se bem que nem sempre para melhor” (CAPOEIRA, 1999, p.111).

Contudo, é interessante a arqueologia que Mestre Nestor faz de todo processo. Segundo ele, a uniformização começou a ser adotada a partir da década de 1960, no Rio de Janeiro e São Paulo, onde seu uso se tornou obrigatório. “Antigamente não havia esse negócio de uniforme, mesmo nas academias tradicionais de Salvador, como a de Pastinha ou Bimba” (CAPOEIRA, 1999, p.112). No entanto, a uniformização não seguiu um padrão único e podemos encontrar diversas formas de uniforme, de roupas totalmente brancas até as mais coloridas e espalhafatosas, ou seja, “há uniforme para todos os gostos” (id., ib., p.112).

Como dito anteriormente, a linhagem do Mestre Pastinha, por exemplo, usa calça preta e camisa amarela. Há também grupos que se identificam com esse mestre e usam esse formato de cores, mesmo não tendo sido alunos diretos de Mestre Pastinha ou de seus discípulos, à guisa do conceito “tradição inventada” de Hobsbawm, que está no quarto capítulo (subtópico 4.9). Nesses casos, as cores dão certo respaldo estético “tradicionalizante”. Por sua vez, na capoeira regional é comum se dizer que o abadá totalmente branco é uma referência às roupas dos escravos nas senzalas, que era uma calça de saco amarrada com uma corda. Nos grupos de capoeira regional também é bastante comum a presença da bandeira brasileira, o que praticamente não acontece com grupos de capoeira angola existentes no Brasil.<sup>88</sup>

De certo modo, a esportização modificou o tipo de vestimentas típicas de um praticante de capoeira, que deixou de usar roupa e sapato social, comumente utilizados em eventos sociais e culturais, como uma festa de samba, para usar um uniforme de treino, que tendia aos moldes militares. Posteriormente, o uniforme se adequou ao estilo mais esportivo adotado pelos mestres de capoeira, sendo feitos em material mais resistente e fácil de lavar. Ressaltamos que também havia capoeiras que sequer se

---

<sup>88</sup> A regra não é válida para grupos de capoeira angola que atuam fora do Brasil, que geralmente buscam trazer uma ligação com elementos brasileiros dentro e fora das academias, especialmente quando realizam atividades ligadas à cultura brasileira, como feijoadas, rodas de samba e outros eventos socioculturais, que servem para contextualizar a capoeira dentro de um mapa mais geral da cultura brasileira.

importavam com vestimentas, o que pode ser percebido em fotografias da capoeira na primeira metade do século XX, onde vemos pessoas jogando de shorts, sem camisa e descalços, como costumavam trabalhar, por exemplo, nos portos.<sup>89</sup>

Podemos dizer que a necessidade de dizer como algo deve ser aos demais é um modelo de memória específica e uma pedagogia também peculiar, que surgem a partir das escolas de capoeira (de onde vêm os termos *professor* e *aluno*) em contraponto à prática informal, baseada nos *mestres* e *discípulos*, que formatam um modelo distinto. Aqui temos o encontro de duas perspectivas estéticas opostas. Enquanto no modelo da rua prevalece uma indiferenciação dos demais transeuntes,<sup>90</sup> apesar de certos signos representativos da prática, na capoeira da academia a tendência é enfatizar a semelhança através das roupas, possibilitando identificar a que grupo os jogadores pertencem.

Outro ponto que tem ligação direta com a uniformização é aquilo que podemos chamar de “uniformização dos movimentos”, que se deve ao modelo que começa a ser adotado nas academias, de treinos repetitivos e séries de movimentos, que em grande parte deve-se a um formato externo à capoeira, que era comum nos treinos militares e em nas artes marciais orientais.

Esse processo serviu para uniformizar o padronizar dos praticantes de tal modo que fosse possível saber com quem determinado capoeira treinava apenas pelos trejeitos que expressava durante o jogo. Nas primeiras décadas do século XX o que acontecia era que cada jogador possuía um estilo próprio e movimentos peculiares, o que foi dando lugar a movimentos de certo modo estereotipados.

Sobre as graduações, Mestre Nestor Capoeira (1999, p.112-113) ressalta que na academia de Mestre Bimba já havia o ritual de formatura, com distinção pela cor dos lenços de seda com que os alunos eram batizados. Segundo ele, a partir da década de 1960 foram desenvolvidos diversos sistemas de graduação através de cordas, que diferenciam os níveis de aprendizado. De acordo com o Dossiê do IPHAN (2014, p.59), o sistema de cordas foi institucionalizado em 1972, apoiado pelo nacionalismo militar.

A confederação brasileira de Boxe determinou que a capoeira, assim como acontecia com as artes marciais orientais, deveria graduar seus alunos, mas ao contrário das faixas, utilizaria ‘cordéis’ com as cores da bandeira brasileira: branco, verde,

---

<sup>89</sup> No próximo capítulo também comentamos a questão do uniforme tal qual idealizada por Sinhozinho, como forma de mostrar a diversidade sobre o tema.

<sup>90</sup> Mestre Bimba dizia que a maior arma do capoeirista é a surpresa.

amarelo e azul.

Embora essas cores não fossem adotadas por todos os grupos, o sistema de cordas passou a fazer parte da capoeira, de forma predominante, a partir dos anos 1970. (id., ib., p.59)

Mestre Nestor ressalta que um sistema de graduação é algo totalmente estranho ao espírito e fundamentos da capoeira, mas que acabou sendo assimilado entre diversos grupos, tanto de angola quanto de regional. As trocas de cordas acontecem durante os rituais denominados “batizados” que são realizados pelos grupos de capoeira regional (a capoeira angola não realiza batizados, justamente por ir de encontro com sua lógica) e que juntamente com as mensalidades constituem-se em uma fonte de renda extra para os mestres, que a cada batizado cobram as taxas referentes à mudança de corda daqueles que irão participar.

Por sua vez, a graduação na capoeira angola é “mais discreta”, sem o uso de cordas, mas com o mestre atribuindo denominações de contra-mestre, treinel, professor, instrutor etc (de acordo com o grupo) aos seus alunos mais avançados, e que frequentemente dão aulas ou realizam oficinas sob a sua supervisão. No entanto, frisamos que alguns grupos de capoeira angola chegaram a utilizar graduação por cordas, o que foi abandonado em seguida, para enfatizar uma diferenciação com a capoeira regional. De acordo com Paulo Magalhães (2012, p. 112), o sistema de graduação por cordas na capoeira angola foi adotado entre 1979 e 1980, quando o Mestre Paulo dos Anjos regressou à Salvador depois de morar por quatro anos e seis meses em São José dos Campos - SP.

O outro fator relacionado com a esportização é a busca por uma uniformização na nomenclatura dos golpes utilizada entre os grupos. Tal situação é bastante polêmica e já provocou diversas disputas internas na capoeira, sem que se chegasse a qualquer consenso a respeito, uma vez que a diversidade da capoeira é uma importante fonte de riqueza cultural. Mestre Nestor comenta que a uniformização da nomenclatura é um reflexo da influência do governo nas atividades dos capoeiras:

Muita gente acha tudo isto um absurdo, que a nomenclatura, a graduação e o uniforme deveriam ser o mesmo em todo o Brasil. Daí partem para uma ideia perigosíssima: a criação de um organismo central, com *aval do governo*, que controle e organize, que uniformize essas diferenças que a grande maioria considera uma “bagunça”. [...] Eu vejo muitos Brasis dentro do Brasil, cada região tem seus costumes, sua cultura. Acho que essa diversificação, essas divergências que existem dentro da capoeira são um sinal saudável de exuberância, de autonomia, de iniciativa pessoal, e enquanto isso existir será difícil para um grupo qualquer de “cartolas” aprisionar a capoeira, castrá-la, criar uma *verdadeira ditadura* onde deve existir

criatividade, improviso, intuição. (CAPOEIRA, 1999, p.114 – grifos nossos)

Em sua fala, vemos a questão da busca por uma parte dos praticantes de uma fiscalização que ocorra a partir do governo, e que seria responsável por organizar e homogeneizar a capoeira. Concordamos com Mestre Nestor quando afirma que “quem gosta de uniforme não devia ser capoeirista, devia entrar para o Exército” (id., ib., p.114).

Também é importante ressaltar aqui a sua visão sobre outras práticas que também despontaram durante o Estado Novo e que tiveram suas diretrizes coordenadas direta ou indiretamente pelos governos subsequentes. “A verdade é que o progresso ‘atropelou’ o jogador de futebol, o sambista da Escola de Samba, o músico da Música Popular Brasileira. Mas dentre eles houve quem segurasse melhor a barra, apesar de toda a força dos bicheiros, da televisão e dos órgãos de turismo (no caso das Escolas de Samba), das gravadoras estrangeiras (no caso da MPB), e da CBF (no caso do futebol)” (id., ib., p.114). Nesse sentido, o processo de esportização que se desenvolve sobre a capoeira a partir do governo militar serve para deslocar a lógica que movimentava até então a sua prática.

Em relação aos campeonatos, uniformização das nomenclaturas, competições e criação de associações e federações, é importante mencionar que os dois primeiros simpósios sobre a capoeira aconteceram em 1968 e 1969 organizados pela Federação Carioca de Pugilismo, que era afiliada à Confederação Brasileira de Pugilismo (JAQUEIRA; ARAÚJO, 2012, p.02).

Mestre Nestor informa que esses simpósios foram realizados no Campo dos Afonsos, numa base da Força Aérea Brasileira. Ele participara da edição de 1969 e informa que “as ideias básicas eram criar uma única nomenclatura de golpes, um único sistema de graduação de alunos, critérios para formação de mestres, enfim, tudo visando criar as ‘federações de capoeira’ [...] e transformar a capoeira no ‘Esporte Nacional’” (CAPOEIRA, 1999, p.168).

Com a questão dos campeonatos em evidência, especialmente a partir da expansão das artes marciais nos anos 1970, muitos praticantes começaram a pensar na necessidade de criar federações de capoeira. “Inicialmente, estas federações quiseram impor suas decisões ‘na marra’, seguindo o estilo da ditadura militar que dominava o Brasil na época. Apesar disso, muitos importantes capoeiristas e academias não se

filiaram a tais entidades: era como se as federações não existissem.” (CAPOEIRA, 2010, p.59).

A esportização na capoeira serviu para criar núcleos a favor e contra o tema. Os que se colocaram contra os aspectos esportivos em grande parte ressaltaram os aspectos culturais da capoeira e fortaleceram o outro momento que o Dossiê do IPHAN menciona como divisor de águas na capoeira baiana, que é a folclorização.

**Folclorização** – O segundo momento crucial para a capoeira entre os anos 1960 e 1970 acontece em relação ao processo de folclorização da cultura negra na Bahia juntamente com o fortalecimento da indústria do turismo, que enfatizou a arquitetura barroca, belezas naturais, culinária típica, artesanato e as manifestações da cultura negra, especialmente o candomblé, capoeira e o samba. Vários artistas contribuíram direta ou indiretamente para o êxito do processo de folclorização na Bahia como é o caso do escritor Jorge Amado, o cantor e compositor Dorival Caymmi, o pintor e desenhista Carybé e o fotógrafo Pierre Verger. Todos eles retrataram os costumes típicos, a religiosidade e a cultura afro-brasileira daquele estado. Renato Ortiz afirma que o impacto da política de turismo implantada pelos militares atuou de modo a mercantilizar as práticas sociais e a transformar em shows os ritos que compunham as expressões culturais populares.

[...] a política do turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais (ORTIZ, 2003, p.87).

Em meio ao “fogo cruzado” da esportização e da folclorização, alguns mestres de capoeira tiveram êxito ao apresentar a capoeira, como foi o caso de Mestre Canjiquinha e seu “Conjunto Aberrê”, que como vimos, viajou por vários estados do Brasil se apresentando. Além disso, conseguiu ser um dos protagonistas de duas grandes produções da época. Os filmes contribuíram para dar visibilidade à capoeira da Bahia, representada em todo seu exotismo.

Assim como Mestre Canjiquinha, que é o exemplo de um dos mais bem sucedidos mestres com o processo de folclorização, as principais lideranças da capoeira dedicaram-se a criar espetáculos para atender ao mercado turístico. De acordo com o Dossiê do IPHAN (2014, p.56), os ganhos com apresentações de muitos mestres superava a renda obtida com o ensino da capoeira, o que teria comprometido o

funcionamento de muitas academias, principalmente na formação de novos capoeiras, “porque as atividades das academias eram mais voltadas para o treinamento/ensaio dos shows folclóricos do que às aulas propriamente ditas. Apesar dos problemas trazidos pela folclorização da cultura negra, não se pode deixar de reconhecer que esse fenômeno contribuiu significativamente para a expansão da capoeira baiana pelo Brasil (id., ib., p.56).

A partir da década de 1970, e mais intensamente na década de 1980, a capoeira se espalha por todo o Brasil. Alguns mestres e praticantes também começam a ensinar capoeira no exterior. A ida desses sujeitos para o exterior deu-se justamente através de grupos de dança e espetáculos folclóricos.

Na década de 1990 ocorre um *revival* da capoeira angola, que estava em declínio se comparada à capoeira regional, que melhor se adaptou ao contexto socioeconômico das décadas de 1970 e 1980, e muitos mestres que já estavam no ostracismo são procurados pela nova geração de mestres e pelos jovens praticantes. De acordo com Nestor Capoeira (2010, p.64), um dos motivos dessa retomada, que aconteceu de forma bem inesperada, foi a busca por retomar os “fundamentos tradicionais” da capoeira, que estavam se perdendo no contexto da capoeira esportiva e folclórica que vinha se apresentando.

Outro importante fator para a retomada da capoeira angola foi o fortalecimento do movimento negro no Brasil, que iniciou ainda na década de 1970, e que atuou combatendo tanto a esportização quanto a folclorização da capoeira (BARRETO, 2005), pois considerava que tais configurações a desvalorizavam e estereotipavam, além de promover um esvaziamento da ritualidade. Ressaltamos que desde a retomada até o início do século XXI o estado se manteve omissivo.

De maneira geral, pudemos ver neste capítulo a emergência de uma relação entre o estado e os capoeiras que foi registrada por documentos oficiais e também por cronistas, historiadores e artistas, além da memória oral dos próprios praticantes. As perseguições os levaram a adotar diversas estratégias de sobrevivência ao longo do tempo, como a discrição e a ênfase no segredo, com uma mudança significativa acontecendo no início do século XX, quando deixa de ser crime e passa a ser vista como esporte, o que trouxe novos grupos de enunciados e mudanças nas estratégias para a manutenção de seu saber e poder.

## 5. Alianças e embates na capoeira entre 2003 e 2016

*Aqui iremos tratar do atual momento da capoeira, que está sendo construído em meio ao passado histórico do período da escravidão que é revisitado juntamente com o processo de esportização e folclorização ocorrido durante o século XX e que também possui influências na sua mundialização. Abordaremos o papel do MinC na preservação da capoeira em seus aspectos de organização tradicional, ou seja, promovendo uma autogestão pelos seus próprios detentores e também o papel de políticos que percebendo o alcance e força desse segmento cultural, buscam pelo viés da esportização controlar suas atividades. Também discorreremos sobre o modo como as relações de poder entre estado e capoeira e as produções de resistência constituem biopolíticas, engendradas por ambas as partes desse jogo estratégico.*

### 5.1 O MinC nas mãos de Gilberto Gil durante o governo Lula

Após quase trinta anos sem incentivo, apoio ou reconhecimento do estado brasileiro, a capoeira finalmente entra em pauta de um projeto político durante o governo de Luis Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2011. Lula, ao ser eleito em seu primeiro mandato convidou o músico baiano Gilberto Gil para assumir o MinC, que revigorou o setor em termos de ideias e também ajudou a tirar a imagem de um ranço burocrático promovido em governos anteriores.

Naquele contexto, Gil empreendeu uma campanha a nível mundial para o reconhecimento da capoeira como instrumento da paz. Essa empreitada inicia após um atentado terrorista promovido pela *Al Qaeda* no Iraque, ocorrido em 19 de agosto de 2003, quando o grupo extremista explodiu um caminhão bomba na frente do Hotel Canal, que era usado nesse país como sede da Organização das Nações Unidas (ONU). Entre as 22 vítimas e 150 feridos, estava o diplomata brasileiro Sérgio Vieira de Mello, que atuava como alto comissário da ONU. A explosão se deu bem embaixo da janela onde Sérgio estava hospedado, e o chefe da *Al Qaeda* no Iraque, Abu Musab Zarqawi, afirmou que o atentado visava justamente o diplomata brasileiro.

Um mês depois do atentado, o secretário-geral da ONU, Kofi Annan, convidou o então ministro Gilberto Gil para cantar pelas comemorações do Dia Mundial da Paz

(21 de setembro), que ocorreu no salão da Assembleia Geral da ONU, em Washington, EUA, no dia 19 de setembro. O evento serviu para homenagear Sérgio Vieira de Mello e ressaltar a importância da paz.

No ano seguinte, no dia 19 de agosto de 2004, em Genebra, Suíça, durante o encontro da ONU em memória de um ano do atentado em Bagdá, Gilberto Gil lançou as bases para o “Programa brasileiro e mundial da capoeira”. Este foi o primeiro enunciado do governo para promover a capoeira de maneira direta em toda sua história. Ressaltamos que o MinC produziu um documentário de 25 minutos sobre este evento em Genebra intitulado *Capoeira - Paz no mundo* (2004).

Até então, tínhamos apenas os alvarás de Getúlio Vargas liberando a capoeira na década de 1930 e seu reconhecimento pelo Conselho Nacional de Desporto em 1972. No entanto, ambos não serviram para promover diretamente a capoeira, senão que funcionaram de maneira indireta, tirando-a da marginalidade e permitindo seu disciplinamento pela ótica do esporte. Essas medidas do governo diminuíram as barreiras que seus praticantes enfrentavam, mas não a fomentaram.

Com Gilberto Gil à frente do MinC toda a conjuntura sobre a capoeira se modifica de maneira impressionante. Ele propõe que esta prática é uma forma de promover a paz mundial. E em seu discurso, ressalta a maneira que os negros no Brasil a desenvolveram como forma de luta contra as injustiças e como afirmação de um modo de vida focado na transformação.

Os afro-brasileiros souberam transformar a violência em camaradagem, envolvendo dança, ritmo, canto, toque e improvisação. A capoeira é uma afirmação existencial do povo negro no contexto do escravagismo e do racismo de dominação presentes em momentos diversos da sociedade brasileira.<sup>91</sup>

Gil também ressaltou esse caráter inovador, de reconhecimento pelo estado dos potenciais estratégicos da capoeira no conjunto de manifestações culturais brasileiras e enfatizou esse momento histórico como sendo pioneiro na relação entre o estado e capoeiras. Frisou ainda que *a capoeira é mais do que esporte*, e que este viés fora a maneira encontrada pelo estado e praticantes para discipliná-la no século XX.

*Agora, quem dá a ‘volta por cima’ é o Estado brasileiro, que vem ao mundo reconhecer a capoeira como uma das mais nobres manifestações culturais. O Ministério da Cultura do governo do presidente Lula passa a reconhecer essa prática*

---

<sup>91</sup> Trecho do discurso de Gilberto Gil realizado em Genebra, Suíça, no dia 19 de agosto de 2004. (Ver em Anexos)

como um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos.

*Esta é a primeira manifestação do Estado brasileiro em reconhecimento da autenticidade cultural da capoeira. E digo mais: a dificuldade histórica deste reconhecimento pelo Estado se explica justamente pelas origens da capoeira serem parte do contexto sociocultural dos negros na sociedade. A capoeira deixa entrever em cada gesto o jogo de lendas e histórias heroicas do martírio do povo negro no Brasil. Chegou o momento de potencializar essa prática cultural milenar, vista apenas como esporte. Que possamos nós, em vez de desapropriar, valorizar essa base cultural imensurável.*<sup>92</sup>

Um ponto interessante no discurso de Gilberto Gil é que ele reconhece os embates entre capoeiras e estado, e com o lançamento do “Programa brasileiro e mundial da capoeira”, ressalta que pela primeira vez a iniciativa é do estado, que agora “dá a volta por cima”, uma vez que em outros momentos históricos, como a descriminalização, só ocorreu graças a figuras como Mestre Bimba e Aníbal Burlamaqui. O mesmo se pode dizer da mundialização da capoeira, ocorrida por esforços dos próprios praticantes e sem qualquer apoio institucional.

Para a reunião da ONU, Gilberto Gil convidou um grupo de praticantes que demonstrava de certa maneira o potencial multilinear da capoeira: Espoleta, do interior do Maranhão, que enfrentou a pobreza com a prática; Bracinho, que é portador de deficiência física e conseguiu superar suas limitações; Luisinho, filho de Mestre Bimba, que segue na carreira do pai; e capoeiras residentes no exterior: Dendê e Abelha (Bélgica), Katana (Japão), Sapo e Gato Branco (Israel) e Samara (Holanda), considerados embaixadores dessa arte e atuando sem qualquer apoio oficial. Segundo Gilberto Gil, “Todos esses são provas de que a capoeira pode ser globalizada num mesmo tom”.

Para aquele mesmo ano, Gilberto Gil, confirmou que iria se reunir com praticantes residentes no Brasil e no exterior para definir um calendário de atividades que pudesse atender às diversas demandas dos praticantes, oriundas dos diferentes contextos em que cada um deles vinha desenvolvendo a capoeira.

O fruto dessas reuniões foi a criação do Projeto Capoeira Viva, lançado em 15 de agosto de 2006, no Museu da República, no Rio de Janeiro. O evento de lançamento contou com a presença do então secretário executivo do MinC, o sociólogo e ambientalista Juca Ferreira, que repassou R\$ 930 mil a iniciativas qualificadas, apoiando oficinas, pesquisas, acervos culturais, e atividades que usam a capoeira como

---

<sup>92</sup> Trecho do discurso de Gilberto Gil realizado em Genebra, Suíça, no dia 19 de agosto de 2004.

instrumento de cidadania e inclusão social.



Imagem 38 – Logomarca do Programa Capoeira Viva

De maneira geral, o Capoeira Viva atuou em três linhas principais: (1) fomento à produção de pesquisa; (2) inventários e documentação histórico-etnográfica sobre a capoeira; (3) em ações sócio-educativas e no apoio a acervos documentais. Tais linhas proporcionaram um grande aporte de material sobre a capoeira pelo estado e, em 2007 o IPHAN foi acionado para a elaboração de um dossiê para registro e salvaguarda da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil.

Para a elaboração desse dossiê, três equipes técnicas foram formadas, as quais realizaram pesquisas e reuniões com os capoeiristas nos estados da Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. O resultado dessas ações ajudou a compor o parecer nº 31 de 2008, emitido em 7 de fevereiro de 2008, propondo o registro da capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro, que se deu oficialmente em 15 de julho de 2008. Na ocasião, Juca Ferreira estava substituindo temporariamente Gilberto Gil e exercendo a função de ministro interino.

No entanto, duas semanas depois Gil pede exoneração para se dedicar mais à sua carreira artística e, no dia 28 de agosto Juca Ferreira toma posse como ministro. Gil participa da solenidade e conclui um ciclo de cinco anos e meio como ministro. Por sua vez, após assumir o ministério, Juca seguiu à frente do MinC até 31 de dezembro de 2010, ou seja, até o final do governo Lula. Posteriormente, durante o governo de Dilma Rousseff, Juca Ferreira assumiu novamente a direção do MinC, entre o período de 1º de janeiro de 2015 a 12 de maio de 2016.

Sobre Juca Ferreira é importante ressaltar que desde a época que estava à frente da secretaria executiva do MinC já demonstrava apoio à capoeira. Em junho de 2007, durante sessão solene organizada pela vereadora baiana Olívia Santana sobre políticas

públicas para a capoeira afirmou que “a capoeira é uma das manifestações culturais mais importantes do Brasil”. Também ressaltou que o estado já estava se movimentando para o registro da capoeira e também os saberes dos mestres, para que pudessem ensinar em escolas e universidades.

O reconhecimento do saber é um gesto complementar ao gesto de reconhecimento da importância da capoeira, para evitar iniciativas como já houveram, até recentemente, de uma certa desapropriação simbólica da capoeira, passando essa atividade, que é uma atividade que tem uma complexidade cultural muito grande, para alunos de escolas de Educação Física e coisas do gênero.<sup>93</sup>

Em sua fala, Juca revela as disputas entre a ala cultural da capoeira e a ala esportiva. Tal embate é um reflexo do processo de esportização e folclorização iniciado na década de 1960. Ao assumir o ministério da cultura, Ferreira se deparou em algumas ocasiões com ações vindas da ala que pretende transformar a capoeira em esporte, perpetradas na forma de Projetos de Lei.

## **5.2 Disputas dentro do governo pelo controle da capoeira**

Podemos dizer que período entre os anos 2004 e 2008 marca o ponto mais alto da história da capoeira no Brasil em termos de reconhecimento oficial dentro do país, que se deu através do MinC e seguindo um entendimento que ela é uma atividade multilinear e complexa, que envolve conhecimentos em diversos campos e que se reúnem através da prática cultural e tecnologias de corpo.

Contudo, de maneira concomitante, houve também uma mobilização interessada no aspecto da esportização em detrimento de seus aspectos culturais. Iremos pontuar as ações entre as duas perspectivas, que disputaram seus sentidos pelo viés governamental.

A seguir, apresentamos um trecho da reportagem produzida pela Fundação Palmares sobre o evento de registro da capoeira pelo IPHAN,<sup>94</sup> em 2008 que indica seu papel fundamental no contexto de valorização da cultura negra:

Os membros do Conselho Consultivo – composto por representantes de entidades governamentais e da sociedade civil – acataram, por unanimidade, o registro da Capoeira como Patrimônio Cultural. A sessão deliberativa ocorreu com a presença do ministro da Cultura interino, Juca Ferreira; do governador da Bahia, Jaques

---

<sup>93</sup> Trecho do discurso de Juca Ferreira realizado por teleconferência durante Sessão Solene na Câmara dos Vereadores de Salvador, em junho de 2007.

<sup>94</sup> Fonte: <http://www.palmares.gov.br/?p=2744&lang=es>

Wagner; do presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida; do presidente da Fundação Cultural Palmares, Zulu Araújo; dos embaixadores Kayode Garrick e Fode Seck, respectivamente da Nigéria e do Senegal; além de autoridades locais.

“Hoje tenho certeza que estamos vivendo um momento histórico nesse processo de valorização da Capoeira”, afirmou Juca Ferreira, ao ressaltar que com a decisão o Brasil fica mais próximo do ideal da democracia racial. *“O significado maior desse dia não beneficia apenas a Capoeira, mas beneficia a todos nós, beneficia o Brasil.”*

“Fiquei pensando, antes de chegar aqui, se era coincidência que os dois presidentes que fizeram movimento em direção à Capoeira tenham sido Getúlio e, agora, o Lula. Acho que não. Foram os dois presidentes que mais se aproximaram da população brasileira e de colocar o Estado mais próximo da população.” (FUNDAÇÃO PALMARES, 2008 - grifos nossos)

Curiosamente, no mesmo ano em que o IPHAN reconhece o ofício dos mestres e a roda da capoeira, segmentos políticos interessados na ala esportiva da capoeira também se manifestaram. É o caso do Projeto de Lei nº 2858/2008, de autoria do então deputado estadual Carlos Zarattini (PT-SP), que propôs em 19 de fevereiro de 2008 que o ensino da capoeira deveria ficar a cargo de “profissionais da capoeira”, que deveriam ter 10 anos ou mais de profissão, o que nas entrelinhas pode atrelar o ensino ao diploma em Educação Física. Em seu artigo 7º propõe que “Fica a cargo do Poder Executivo a criação dos Conselhos Federal e Regionais dos capoeiras”. Tais conselhos têm um verdadeiro potencial para se tornarem nichos eleitorais, recebendo verbas que supostamente seriam dedicadas aos capoeiras institucionalizados, mas que serviriam para a manutenção de uma máquina burocrática.

Importante mencionar que esse Projeto de Lei foi duramente combatido por pesquisadores, mestres e praticantes da capoeira de diferentes vertentes, justamente por tentar retirar do mestre tradicional o ensino da capoeira. Nesse sentido, o reconhecimento pelo IPHAN do ofício dos mestres e da roda de capoeira serviu para barrar este processo e também para preservar os conhecimentos daqueles que nessa ocasião formavam a velha guarda, que em muitos casos não tiveram acesso ao ensino formal. Além disso, os investimentos pelo Capoeira Viva visaram alcançar o mestre de capoeira diretamente e os grupos, sem a necessidade de passar pelas burocracias dos conselhos, federações e coisas do gênero, o que dinamizou consideravelmente o processo de investimento cultural e fomentou a liberdade, permitindo a autonomia aos beneficiados ao invés de realizar ações somente sob sua tutela.

Na verdade, o início desse processo de retomada dos discursos da esportização sobre a capoeira no período após a ditadura se dá com a promulgação da Lei nº 9696, de 1 de setembro de 1998, que dispõe sobre a regulamentação da Profissão de Educação

Física e cria o Conselho Federal de Educação Física (Confef) e os Conselhos Regionais de Educação Física (Cref's). Na época, essa lei gerou uma grande confusão não somente com a capoeira, mas com as artes marciais, yoga, dança e pilates, na tentativa de fiscalização e controle de tais atividades.

Contudo, o Projeto de Lei 7370/2002, de autoria do deputado federal Luiz Antônio Fleury Filho (PTB/SP) e com emenda da Deputada Federal Alice Portugal (PCdoB/BA) estabeleceu que tais atividades não deveriam ser fiscalizadas por esse sistema Cref/Confef, apesar que algumas figuras políticas que sequer estão ligadas ao universo da capoeira pensaram justamente em manter essa proposta, como forma de obter benefícios próprios com o aparelhamento e burocratização desse segmento, e por entenderem que há um número grande de professores de capoeira, e conseqüentemente bastante alunos, que podem gerar lucros para seus interesses particulares.

O que podemos afirmar é que a institucionalização possivelmente faria “surgir a necessidade” da criação de associações, sindicatos etc, através dos quais essas figuras políticas iriam se beneficiar, sendo que tais instituições provavelmente serviriam apenas para manter uma entrada financeira e dificilmente se mobilizariam em prol da categoria, como historicamente acompanhamos em diversos outros exemplos por todo o Brasil nos mais diversos setores.

Em 2009, outro deputado estadual apresenta um Projeto de Lei com conteúdo semelhante ao Projeto de Lei nº 2858/2008. Dessa vez foi proposto por Arnaldo Faria de Sá (PTB-SP), que apresentou o PL nº 31/2009, onde trata o mestre de capoeira como “atleta profissional” e estipula que os mestres devem ser filiados à Confederação Brasileira de Capoeira (CBC), criada em 1992 e com claras propostas de tornar a capoeira um esporte olímpico. Importante mencionar que Zarattini e Faria sequer são pessoas ligadas diretamente à capoeira, o que reforça nossa crença de que estavam apenas buscando a criação de nichos eleitorais.



Imagem 39 – Cartaz contra a PL31/2009 divulgado através das redes sociais

Em 2013, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff, foi a vez da senadora Lídice da Mata (PTB-BA) apresentar o requerimento nº68/2013, no qual solicita o debate sobre o Projeto de Lei apresentado por Arnaldo Faria de Sá. A senadora menciona a participação de representantes do IPHAN, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Fundação Palmares e da CBC, como forma de dar uma falsa impressão de imparcialidade, mas retoma o discurso da necessidade de formação técnica:

Entendemos que o Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009 (PL nº 7.150, de 2002, na origem) de autoria do Deputado Arnaldo Faria de Sá, que dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências, deve ensejar um debate que tenha tais questões (a necessidade de formação técnica do instrutor ou mestre e a preservação da identidade cultural da capoeira) como referências fundamentais. Por essas razões, e, sobretudo, pela relevância do tema, requeremos a realização de painel na cidade de Salvador (BA).<sup>95</sup>

Esta retomada pela senadora gerou grande discussão entre mestres, praticantes e pesquisadores da capoeira. A mobilização durou vários meses, adentrando o ano de 2014 e chegando a 2015. Um ponto importante nessa disputa que foi a favor da capoeira e aconteceu com apoio do MinC e IPHAN aconteceu em 26 de novembro de 2014, durante a 9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda, realizado em Paris, quando a roda de capoeira recebeu o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO.

Para o título ser conferido, foi necessária a realização prévia de um amplo inventário pelos próprios capoeiras e a instalação de comitês estaduais, através dos quais formularam suas reivindicações e compromissos relacionados à salvaguarda e à

<sup>95</sup> Trecho do requerimento nº68/2013, p.02.

promoção da capoeira. Para estas ações, os capoeiras contaram com o apoio do MinC, através do IPHAN, que ajudou a organizar os comitês.

### 5.3 A retomada do discurso conservador: novos embates da capoeira

Um ponto que tornou as discussões ainda mais acaloradas, apesar do título da UNESCO, deu-se em 2015, com a organização da terceira edição do Congresso Nacional Unitário da Capoeira (CNUC), em meio a uma grande crise política que se intensificava. No mês de março foi aprovado a tese e o regimento do III CNUC, em Brasília, com participação de representantes do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Santa Catarina, Acre, Bahia, Pernambuco, Sergipe, Ceará, Maranhão, São Paulo e Brasília.<sup>96</sup> Em maio do mesmo ano, aconteceram reuniões regionais em diversas capitais, com o objetivo de estabelecer os delegados que iriam para o evento, que foi realizado no mês de agosto. No Maranhão, o evento regional foi denominado de I Congresso Estadual de Capoeira do Maranhão (CECAMA).

Não há nada mais perigoso para a capoeira e sua expressão plural e multilinear do que um Congresso “Unitário”, que em seu regimento interno propõe em seus objetivos “construir uma *unidade nacional* da Comunidade Capoeirista” (grifo nosso) e que apesar de possuir evidente apoio político partidário, enfatiza ser um movimento “apartidário”, conforme o texto de apresentação no site do evento:<sup>97</sup>

O III Congresso Nacional Unitário de Capoeira, não é uma entidade e nem tão pouco um evento só. Nós somos um movimento que preconiza e defende a união dos capoeiristas do Brasil em defesa de políticas públicas que permitam a este patrimônio cultural histórico, social e político do povo brasileiro, o seu desenvolvimento, respeitando as características próprias da nossa prática.

O Movimento é independente e autônomo, mas dialoga com o poder público e com a sociedade civil organizada ou não e fará todos os esforços para o fortalecimento da Capoeira em suas múltiplas faces.

É importante ressaltar que foi notório o surgimento de diversos “movimentos apartidários” entre os anos de 2013 e 2016, que na verdade eram veladamente apoiados e financiados por partidos políticos, e que estiveram envolvidos com um contexto de grandes perdas sociais em diversos níveis, especialmente àqueles ocorridos em 2016, que iniciaram com o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, por um golpe

<sup>96</sup> A tese e o regimento estão presentes nos anexos deste trabalho.

<sup>97</sup> Fonte: <http://congresso-nacional-de-capoeira.webnode.com/sobre-nos/>

parlamentar dado por políticos acusados de corrupção, entre outros crimes.

**Experiência de campo** – Acompanhei de perto tal processo ao mesmo tempo em que participei da comissão formada junto ao IPHAN para elaborar o Plano de Salvaguarda da Capoeira do Maranhão. Esta comissão foi formada ao final do Primeiro Fórum Estadual da Capoeira do Maranhão, realizado no mês de outubro de 2014 e contou com a minha participação como capoeira e pesquisador, Elaine Dutra, presidente da FMC e contramestre Baé (Florisvaldo Costa) que já foi presidente da Federação de Capoeira do Estado do Maranhão (Fecaema).<sup>98</sup> O Fórum foi organizado justamente para solicitar ao IPHAN a realização desse Plano de Salvaguarda.

Apesar de não ser mestre e nem professor de capoeira, a mim foi confiada a missão de estabelecer um contraponto frente às pressões da capoeira esportiva,<sup>99</sup> pois além de ter mais tempo disponível naquela ocasião em detrimento de muitos mestres que trabalham em outras atividades durante a semana, contribuiu para a minha escolha participar do campo acadêmico e meu tema de doutorado ser sobre a capoeira de maneira geral e, logicamente, por ser aluno de Mestre Patinho, considerado entre os muitos presentes como a maior referência da capoeira do Maranhão ainda em atividade.

Além disso, minha participação foi favorecida por estar temporariamente morando fora do Maranhão entre os anos de 2009 e 2014 (período que estive no Rio de Janeiro, mobilizado na realização do mestrado e doutorado pela ECO-UFRJ), o que me manteve longe de possíveis intrigas/desentendimentos decorrentes das disputas de poder e influência na capoeira e, dessa maneira, não gerando nenhuma reação contrária à minha participação pelos demais, uma vez que alguns dos mestres de capoeira presentes no Fórum que bem poderiam fazer parte da comissão já haviam tido desentendimentos entre si no passado, o que poderia criar um processo tenso e permeado de atritos, e inclusive paralisar totalmente a elaboração do Plano de Salvaguarda.

De certo modo a minha participação na comissão serviu para pacificar os ânimos, que já haviam se acirrado consideravelmente durante o primeiro Fórum, uma vez que nessas ocasiões encontram-se pessoas que já se enfrentaram no passado, tanto dentro quanto fora das rodas de capoeira, e que em alguns casos chegaram às vias de

---

<sup>98</sup> Foi justamente com o contramestre Baé que tive algumas das minhas primeiras aulas de capoeira, em 1995, quando tinha 16 anos, pois na ocasião ele também era aluno do Mestre Edi Baiano e se encarregava dos treinos com os novatos quando este não podia ir.

<sup>99</sup> Muitos praticantes, especialmente da capoeira angola, acreditavam que havia o perigo de perder o protagonismo frente a ala esportiva, mais próxima de determinados segmentos da capoeira regional.

fato em mais de uma ocasião, e que seguem disputando no poder sobre os discursos.

Ressalto que o trabalho que a comissão realizou junto com a técnica do IPHAN, a antropóloga e jornalista Izaurina Nunes, aconteceu de forma objetiva, sempre buscando atender às demandas da capoeira apresentadas no Fórum, para além das naturais diferenças gerais de ponto de vista sobre a capoeira, dada a sua diversidade. Em momento algum houve qualquer desentendimento pela comissão acerca do que estava sendo proposto.

Atuamos juntos de janeiro a setembro de 2015, através da realização de reuniões que ocorriam semanalmente, com algumas exceções. No mês de setembro de 2015 finalizamos a elaboração da Minuta do Plano de Salvaguarda na sede da Superintendência do IPHAN no Maranhão, que traz o texto base que será apresentado e debatido no Segundo Fórum Estadual.<sup>100</sup>

Nosso trabalho foi o de sistematizar a Minuta de modo a apresentá-la nesse segundo Fórum, quando serão debatidos os tópicos desenvolvidos durante as reuniões a partir de um modelo geral do IPHAN. A Minuta será formatada ou não de acordo com as demandas dos mestres, praticantes e pesquisadores participantes. Após o Fórum é que teremos o Plano de Salvaguarda que dará entrada no processo de registro pelo IPHAN.

Foi dentro deste contexto que acompanhei de maneira concomitante o processo de organização do I CECAMA em São Luís, Maranhão, realizado através da Federação Maranhense de Capoeira (FMC) e que alvoroçou ainda mais os praticantes da cidade. Havia uma “lista de presença” para o evento, mas que também era um abaixo-assinado apoiando a proposta do III CNUC, que muitos inadvertidamente assinaram.

O evento regional contou inclusive com a presença de ônibus fretados que foram buscar grupos de capoeira do interior do estado, com o objetivo de que assinassem o abaixo-assinado “disfarçado” de lista de presença e legitimassem o evento.

---

<sup>100</sup> O Segundo Fórum Estadual da Capoeira estava previsto para acontecer no primeiro semestre de 2016, mas a crise política do Brasil e o consequente corte de investimentos impactaram a organização do evento, que o reagendou para os dias 27 e 28 de janeiro de 2017. Além disso, a Superintendência do IPHAN no Maranhão foi ocupada por mais de um mês durante os protestos contra o afastamento da presidenta Dilma Rousseff e a extinção do Ministério da Cultura, mudando o calendário de atividades da instituição. O “OcupaMinC”, como foi chamada esta ocupação, mobilizou a classe artística maranhense, com a realização de debates, plenárias, apresentações, oficinas, palestras, aulas livres, performances e criação de um espaço democrático para fomento de ideias e atividades variadas.



Imagem 40 – Cartaz da edição regional do III CNUC

Uma parte dos mestres de capoeira de São Luís que estavam mobilizados contra o III CNUC organizaram uma roda na Praça João Lisboa, bastante próxima de onde ocorreu o I CECAMA, como forma de se reunir para protestar contra seus objetivos. Curiosamente, presenciamos um grupo do interior que havia acabado de chegar na praça acreditando que a roda de capoeira que ali estava ocorrendo fazia parte do próprio evento e rapidamente seus integrantes começaram a participar. Contudo, os depoimentos dos mestres e capoeiras presentes fizeram com que logo percebessem o engano. Parte deles inclusive decidiu não participar do I CECAMA e ficar ali na manifestação.

É emblemático o modo de atuação dos organizadores do evento estadual do III CNUC que em muito lembrou a sistemática veladamente adotada durante as eleições municipais que ocorrem no interior do Maranhão, com políticos fretando carros para buscar eleitores nos povoados, dando um lanche e uma ajuda de custo irrisória que é condicionada à apresentação do título de eleitor. No caso da capoeira, a ideia central era que eles assinassem a “lista de presença”.

Ressaltamos que esse Congresso “Unitário” estava paralisado há mais de uma década (sua primeira edição aconteceu em 2003 e a segunda em 2004), mas com o envolvimento de políticos nos bastidores de sua organização houve uma grande mobilização para a sua realização simultânea em diversas capitais brasileiras. No texto

da FMC que foi divulgado após o evento regional através do Facebook<sup>101</sup> podemos identificar a ligação com políticos e gestores, apesar do discurso “apartidário”:

O I Congresso Estadual de Capoeira do Maranhão, realizado nos dias 08 e 09 de Maio de 2015 no Teatro da Cidade de São Luís, contou com presenças ilustres que declararam apoio a Capoeira, como: Coordenadores do CECAMA, Elaine Dutra (Presidente da FMC) e José Tupinamba (Mestre Negão), Odilon Goés (Mestre em Capoeira/ Professor de Educação Física/ Advogado/ Criador da Hidrocapoeira e Doutor em Direito Patrimonial), Mestre Jorge Lima (Diretor de Arbitragem da FMC), Nilton Carneiro (Presidente da FECAEMA), *Natália Castelo Branco* (*Assessora do Deputado Sergio Frota*), Paulo de Aruanda (Superintendente da Secretaria Estadual de Cultura), Emílio Pinheiro (Representante da Secretaria Estadual de Desporto e Lazer), Julio França (Secretario Municipal de Desporto e Lazer) e Eurico Pacifico (Presidente da Associação das Federações Desportivas Amadoras do Maranhão).

*Apesar das tentativas de boicote, foram credenciados 102 delegados, tivemos a presença de 17 mestres* (Mestre Negão, Mestre Juvenal, Mestre Jorge, Mestre Pirrita, Mestre Vanio, Mestre Paturi, Mestre Cadico, Mestre Miyage, Mestre Curió, Mestre Nilton, Mestre Jordilan, Mestre Baé, Mestre Ary, Mestre Socó, Mestre Dendê, Mestre Bamba Mestre Odilon). Foi ministrada palestra pelo Professor/ Doutor Odilon Goés/ Bahia; lançamos o Projeto do Plano Estadual de Capoeira, elegemos os delegados para o Congresso Nacional Unificado de Capoeira - III CNUC, onde os delegados levarão as propostas do Estado do Maranhão.

Agradecemos a presença de todos os participantes que contribuíram para a realização do Congresso e demonstraram que todos tem o direito de ir e vir, afinal, não vivemos atualmente na ditadura, vivemos em um país democrático. (grifos nossos)

Como o próprio texto demonstra, além da presença de representantes dos governos estadual e municipal, estava presente a senhora Natália Castelo Branco, assessora do deputado Sergio Frota (PSDB-MA) e amiga de sua esposa.<sup>102</sup>

Após a roda de capoeira de protesto, os mestres presentes puderam falar detalhadamente aos demais sua opinião sobre o congresso estadual preparatório para o III CNUC. Vários deles se manifestaram, expondo suas perspectivas sobre a capoeira e eventos dessa natureza.

É emblemático o depoimento do Mestre Alberto Euzamor<sup>103</sup> sobre o modo como foi convidado para o I CECAMA.<sup>104</sup> Ele discursou durante o protesto e disse que Elaine

<sup>101</sup> Fonte: <https://pt-br.facebook.com/377715592360198/photos/a.377729679025456.1073741828.377715592360198/642326902565731/>

<sup>102</sup> Sérgio Frota é acusado de empregar sua namorada e uma amiga dela, que se apresenta como sua assessora. Fonte: <http://www.netoferreira.com.br/poder/2015/02/sergio-frota-pratica-nepotismo-e-emprega-namorada-na-assembleia/>

<sup>103</sup> Mestre Euzamor é contemporâneo de Mestre Patinho na capoeira, e também foi aluno do Mestre Sapo.

<sup>104</sup> O áudio dessa entrevista e de outros mestres está presente nos anexos audiovisuais que complementa esta tese.

Dutra (presidente da FMC e membro da comissão do IPHAN) havia entrado em contato com ele pedindo ajuda para ir a um congresso, pois estava encontrando resistência vinda de outros capoeiras. Segundo Euzamor, ele e Elaine mantiveram alguns contatos para tratar desse apoio, ressaltando que ela nunca contou para ele “a verdadeira história”. Algumas semanas antes do evento ele disse que ela foi visitar a roda de capoeira que acontece no Centro Matroá e pediu uma assinatura dele. Também lhe deu um livro do IPHAN.<sup>105</sup> Ele assinou e recebeu o livro, pensando se tratar ali de uma atividade elaborada através dessa instituição. Mas os outros mestres ali presentes, além do Mestre Marco Aurélio, coordenador do Matroá, que lhe esclareceram sobre o real objetivo do evento: apoiar a proposta de uma capoeira “unitária”.

Mestre Euzamor ressaltou ainda que tantos capoeiras lutaram e morreram ao longo da história para defender sua cultura e que agora as pessoas encontram “tudo pronto” e querem “dominar a capoeira, como eles fazem com tudo”. Além da fala dos mestres presentes – Euzamor, Patinho, Marco Aurélio, Índio, Samme, Serginho e outros – também foram transmitidos alguns depoimentos gravados em outras cidades. Um deles é do mestre baiano Cobra Mansa:

Essa questão da regulamentação e da profissionalização da capoeira, eu acho que a gente tem que lembrar de uma frase que o Mestre João Pequeno sempre falava: “se a capoeira veio pra dar libertação como é que a capoeira vai servir agora para escravizar o capoeirista?”

Outro depoimento transmitido na manifestação foi do próprio Ministro da Cultura Juca Ferreira, realizado na Câmara dos Deputados no dia 28 de abril de 2015, no qual ele ressaltou a importância do saber tradicional e afirmou ser um crime cultural a desapropriação de uma prática que foi estabelecida dentro de processos culturais e capilaridade com a resistência dos escravos e afrodescendentes:

Por que o Brasil não pode ter um processo generoso de reconhecer que nem todo conhecimento é produzido dentro da universidade? A população brasileira nessa experiência de mais de 500 anos foi produzindo conhecimentos, saberes e fazeres que precisam ser reconhecidos pela sociedade pra enriquecer a nossa sociedade. Isso é uma distorção histórica que é ainda sobrevivência da escravidão, onde a população não é devidamente valorizada, e que precisa ser valorizada porque inclusive é um fato econômico de primeira linha.

Ressaltamos que além dos protestos em São Luís, vários outros foram

---

<sup>105</sup> Mestre Euzamor se refere aqui ao *Dossiê Iphan nº 12: Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira*, lançado em 2014 e que foi distribuído de maneira gratuita aos mestres e pesquisadores pela Superintendência do IPHAN no Maranhão. Os membros da comissão ajudaram na distribuição dos exemplares junto aos mestres e, nesse caso, o Mestre Euzamor afirmara que a presidente da FMC o induziu a assinar como se fosse uma atividade do IPHAN.

organizados em todo o Brasil contra as propostas do III CNUC. As redes sociais como Facebook e Twitter foram utilizadas para mobilizar os praticantes de capoeira em rodas que foram organizadas para debater sobre os impactos de uma possível aprovação dos Projetos de Lei de viés esportivo e sobre o alcance do III CNUC. Também houveram mestres que realizaram palestras e que postaram vídeos no YouTube.<sup>106</sup> Alguns abaixo-assinados foram realizados para mobilizar as pessoas em relação ao tema.



Imagem 41 – Apresentação do abaixo-assinado realizado através do site [www.change.org](http://www.change.org)

Nesse embate pela preservação dos aspectos culturais da capoeira e contra sua redução ao aspecto meramente esportivo houve uma união de esforços dos capoeiras com as instituições que também se mostraram contra o requerimento e contra as demais ações que foram tomadas em prol da esportização. Destacamos o MinC, IPHAN e a Fundação Palmares, que se posicionaram contra o III CNUC e apoiaram totalmente os capoeiras no gerenciamento de sua autonomia e de suas próprias formas para o direcionamento da prática, advindas da cultura popular, em detrimento de um controle externo à prática da capoeira.

Tudo isso mostra que apesar do título de Patrimônio Imaterial da Humanidade, continuou aceso o embate entre a ala política que tenta controlar a capoeira pelo viés do esporte e aqueles que entendem a prática de maneira multilinear e plural.

---

<sup>106</sup> Ver nos anexos audiovisuais que acompanham esta tese.



Imagem 42 – Manifestações contra o III CNUC: São Luís – Ma e Salvador – BA (maio de 2015)

Nesse contexto foi emblemático o caso do próprio ministro da cultura Juca Ferreira, que se manifestou contra os Projetos de Lei visando formatar a capoeira pelo viés esportivo, e que repercutiu entre os capoeiras, especialmente através do compartilhamento nas redes sociais do seu pronunciamento contra a desapropriação da capoeira.

Durante todo este tempo, em meio às batalhas pela disputa dos sentidos na capoeira, o *Projeto Capoeira Viva* realizou ações em diversas cidades. Sua última edição aconteceu em 2015, quando a Fundação Gregório de Matos com patrocínio da Petrobrás e apoio do MinC realizou o lançamento de uma coletânea composta por cinco livros: as obras dos professores da UFBA, Pedro Abib e Rosângela Araújo; uma coletânea de artigos acadêmicos sobre a Capoeira; a reedição do clássico livro *Capoeira Angola- Ensaio Socioetnográfico*, de Waldeloir Rego; e um registro dos grupos e instituições de capoeira de Salvador. Também foi lançado pelo Capoeira Viva uma coletânea de discos e uma série de vídeos, que podem ser acessados em <http://capoeiraviva.salvador.ba.gov.br/>.

Apesar do MinC e o IPHAN se colocarem ao lado dos capoeiras e juntos conseguirem articular um grau de reconhecimento nunca antes visto em sua história, não desapareceram as ações governamentais engendradas na tentativa de discipliná-la pelo viés esportivo e tentar controlá-la e burocratizá-la a partir de uma força externa à própria prática, representadas por entidades como associações, federações e coisas do gênero.

Este também foi o caso do Projeto de Lei do Senado nº 17, de 2014, de autoria do Senador Jorge Afonso Argello (PTB-DF), mais conhecido como Gim Argello. Este PL tramitou no Senado e no dia 17 de junho de 2015, ou seja, praticamente um mês

depois do evento regional do CNUC. E um mês antes do evento nacional seu texto final foi decretado.

Com apenas três artigos (sendo o terceiro o “cumpra-se” a partir da data de sua publicação), o PL nº 17 traz no artigo primeiro: “É reconhecido o caráter educacional e formativo da atividade de capoeira em suas *manifestações culturais e esportivas*” (grifo nosso). Vemos que uma dicotomia é colocada quando se menciona a capoeira pelo viés esportivo como um contraponto à cultura. O mesmo não ocorre quando a perspectiva parte da cultura, onde os aspectos corporais e coletivos embasam a sua sistemática de aprendizagem.

Outro ponto a ser aqui considerado sobre o PL nº17 é o artigo 2º, que diz: “Os estabelecimentos de educação básica, públicos e privados, poderão *celebrar parcerias com associações ou outras entidades que representem e congreguem mestres e demais profissionais de capoeira, nos termos desta Lei*” (grifo nosso). Já o parágrafo segundo do artigo 2º, determina: “Para o exercício da atividade prevista nesta Lei, além do vínculo com a entidade com a qual seja celebrada a parceria, *não se exigirá do profissional de capoeira a filiação a conselhos profissionais ou a federações ou confederações esportivas*” (grifo nosso).

Nesse caso o problema é mais complexo, pois o texto do artigo menciona celebrar parcerias com associações e entidades que representem os capoeiras, enquanto no segundo parágrafo é afirmado que não é necessário a filiação a uma instituição do tipo federação e conselho profissional.

Além disso, o texto dá margem para o entendimento de que somente os mestres filiados a entidades possam desenvolver atividades pedagógicas, uma vez que são com as associações que “representem e congregem mestres” que as parcerias poderão ser celebradas. De outra parte, diz que ninguém precisa se filiar a uma associação, mas os convênios serão para os filiados. O simples fato de estabelecer como devam se dar as relações entre os praticantes da capoeira e impor que as relações profissionais e econômicas devam passar por instituições já é uma forma de tirar a autonomia e liberdade de seus detentores na manutenção de qualquer prática cultural, mesmo que o texto afirme que reconhece tanto os aspectos culturais quanto esportivos.

Além do PL nº 17/2014, existe o PL nº1966/2015, que tramita em regime de

prioridade. Em 24 de junho de 2016, uma comissão de Esporte foi instituída, para a qual foi designado relator o deputado Márcio Marinho (PRB-BA). No entanto, não há uma Comissão de Cultura e representantes do MinC ou do IPHAN não foram convidados para debater o tema. Em 08 de julho de 2016 encerrou o prazo para ementas ao projeto, que não foram apresentadas, ou seja, o PL corre com o texto original.

Em 2016 outro ponto importante no embate entre capoeiras e estado foi uma reunião do Conselho Nacional de Esporte (CNE), presidido pelo então ministro do Esporte, George Hilton, à época filiado ao PRB de Minas Gerais. Na reunião, foi formalizada uma Minuta de Resolução que havia sido aprovada em 11 de outubro de 2011, e que “reconhece a capoeira como esporte”. Um texto divulgado pela Fundação Palmares naquela ocasião retomou a discussão.

A questão da regulamentação e esportização da capoeira é antiga e polêmica. Entidades que representam os capoeiristas e mestres de capoeira reagem ora com cautela, ora com firme oposição, haja visto que a regulamentação e profissionalização da capoeira pode representar a deslegitimação daqueles que foram responsáveis pela invenção, manutenção, transmissão e disseminação dos conhecimentos relativos à capoeiragem, em prol da figura do instrutor com formação em educação física. Tal ameaça foi inaugurada pelo Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009.

Essa distorção reforçaria a desequilibrada relação entre os saberes, a qual reconhece e sustenta o conhecimento acadêmico como o portador da verdade e da precisão, descartando ou relegando os saberes tradicionais, populares e baseados na oralidade a condições inferiores de qualidade e técnica. [...]

Dado ao fato da decisão ter sido oficializada recentemente, o Ministério do Esporte ainda não definiu qual entidade ficará responsável pela representação da capoeira. Praticantes e mestres temem que esta função seja atribuída ao Conselho Federal de Educação Física e suas regionais (Sistema Confef/Crefs), entidade, segundo os quais, não teria sensibilidade para lidar com uma prática tão multifacetada.<sup>107</sup>

O jogo entre capoeiras e o estado sobre a produção de sentidos não terminou e segue disputado ponto a ponto, determinando as ações de ambos os lados. Cada um deles – capoeiras e estado – utiliza as vantagens e desvantagens de maneira estratégica, inclusive pelo fato que o poder é uma relação, mesmo que estabelecida de maneira desigual.

Ao analisar as biopolíticas que podem ser visualizadas através desses embates, é pertinente lembrar o posicionamento de Antonio Negri, que discorre sobre a necessidade de realizar um processo genealógico, ou seja, sobre o aspecto constitutivo dessas

---

<sup>107</sup> Texto publicado pela Fundação Palmares em 24 de fevereiro de 2016. Fonte: <http://www.palmares.gov.br/?p=40682>

relações, para “termos a possibilidade de construirmos um discurso biopolítico eficaz” (2008, p.44). O autor sublinha ainda que o discurso deve ser fundado sobre uma série de dispositivos que têm uma origem subjetiva.

Somos perfeitamente conscientes de que o conceito de <<dispositivo>> tal como aparecem tanto em Foucault como em Deleuze é entendido pelos dois filósofos como um conjunto de práticas e estratégias homogêneas que caracterizam um estado de poder em uma determinada época. Falamos, pois, de dispositivos de controle ou de dispositivos normativos. Porém, na medida em que a problematização da biopolítica é ambígua [...], nos pareceu que a noção de dispositivo deveria assumir a mesma ambigüidade: *o dispositivo pode também ser muito bem o nome de uma estratégia de resistência* (NEGRI, 2008, p.44-45 – grifo nosso).<sup>108</sup>

Sob este aspecto, Negri menciona que para além dos clássicos dispositivos de controle e normativos, bastante ressaltados por Foucault e Deleuze, que incidem sobre os sujeitos como um poder com aspecto determinante – ainda que ambos já haviam mencionado que todo poder é uma forma de relação – também há os dispositivos que permitem a constituição de um processo de produção de subjetividade que se constitui como estratégia de resistência à normatização e ao controle. A prática da capoeira por estes sujeitos se coloca nessa perspectiva, constituindo-se de maneira rizomática e coletiva e se expressando de maneira combinada com outras práticas cotidianas de cada pessoa.

Uma expressão da resistência rizomática do “dispositivo da capoeira” é a capacidade de gerar resistência ao poder normativo e de controle do governo de maneira multilinear, tendo por aliados uma parte desse mesmo governo que vinha ao longo dos últimos anos incentivando entre seus sujeitos um processo de constituição de liberdade e de autogestão.

E assim como o MinC e o IPHAN atuaram para a realização do registro da roda de capoeira e ofício dos mestres como Patrimônio Cultural Brasileiro e Patrimônio Imaterial da Humanidade, também os capoeiras em determinados contextos atuaram de forma organizada para defender essas instituições e o que representam. Esse tipo de ação de apoio em duas vias aconteceu em diversos momentos no ano de 2016, inicialmente para protestar contra o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e a

---

<sup>108</sup> Tradução livre de: “*Somos perfectamente conscientes de que el concepto de <<dispositivo>> tal como aparecen tanto en Foucault como en Deleuze es entendido por los dos filósofos como un conjunto de prácticas y de estrategias homogéneas que caracterizan un estado de poder en una época determinada. Hablamos pues de dispositivos de control o de dispositivos normativos. Pero, en la medida en que la problematización biopolítica es ambigua [...], nos pareció que la noción de dispositivo debía asumir la misma ambigüedad: el dispositivo puede también ser muy bien el nombre de una estrategia de resistencia*”.

instalação de um golpe de estado parlamentar.



Imagem 43 – Cartaz convocando os capoeiras de Maceió contra o impeachment

Posteriormente, os capoeiras também protestaram contra a extinção do MinC, que no dia 16 de maio foi transformada em secretaria, e que foi duramente criticada não só pela classe artística, mas por diversos setores da sociedade brasileira e até mesmo pelo próprio senado<sup>109</sup>, que pediu explicações do governo.



Imagem 44 – Mestre Cobra Mansa na manifestação dos capoeiras em Salvador

<sup>109</sup> Fonte: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/senado-convoca-ministro-para-explicar-fim-do-ministerio-da-cultura>

A infeliz e desajeitada medida tomada mostrou ser um devaneio tão grande que no dia 21 de maio, ou seja menos de uma semana depois, o governo voltou atrás.<sup>110</sup>



Imagem 45 – Cartaz divulgando roda de capoeira contra o fim do MinC em Salvador, BA

Com tudo isto, o que vemos é que o diálogo entre capoeiras e estado é condicionado pelos movimentos que são realizados dos dois lados e o resultado é virtualmente imprevisível. No entanto, parece que uma hipotética situação desfavorável para os capoeiras e a sociedade brasileira (com o retorno do paradigma da esportização e um fortalecimento da ala política que empreendeu o golpe de estado) geraria um cenário propício ao boicote e a resistência por grande parte dos praticantes, tal qual ocorrera na década de 1970, ainda que seja possível afirmar que uma parcela entre os próprios capoeiras poderia se beneficiar de alguma maneira do oportunismo gerado com este tipo de ação.

O fundamental é saber que a capoeira se constitui como prática coletiva, e que esse aspecto se traduz na sua forma rizomática, funcionando de tal maneira que em contextos desfavoráveis o mais provável é que a resistência ocorra de maneira dispersa e pontilhada por todo o ambiente em que seus praticantes se encontrem, seja no Brasil ou no exterior. Um contexto hipotético de uma capoeira unificada em torno de um plano comum somente seria possível se um caráter fascista dominasse a maioria de seus praticantes, o que pela própria lógica da prática, seus antecedentes e formas de organização, parece improvável.

<sup>110</sup> Fonte: <http://radioagencianacional.etc.com.br/cultura/audio/2016-05/michel-temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura>

## 6. Considerações<sup>111</sup>

*Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências. (HALBWACHS, 2013, p.29)*

Ao longo do texto pudemos analisar alguns arquivos e enunciados que foram produzidos através das relações estratégicas entre os praticantes de capoeira e o estado brasileiro. A arqueologia dos jogos de poder entre eles revelaram algumas biopolíticas articuladas pelos capoeiras e também por meio das técnicas implantadas pelo estado para o controle e tentativa de adestramento dessa população.

Com foi enfatizado em vários momentos, os rastros que utilizamos foram os documentos históricos, a bibliografia sobre o tema, as produções audiovisuais, discursos governamentais e também os discursos informais dos praticantes. Tais elementos nos remetem à produção de memórias em torno daquilo que podemos entender como a “história da capoeira”, ou de sua “memória coletiva”, que se propaga com a oralidade e redes de trocas de informações e conhecimentos através dos mais variados suportes e tecnologias.

Parte considerável dos arquivos aqui presentes foram acessados através da internet, ou seja, por meio de um processo de formação de inteligência coletiva utilizando as tecnologias da comunicação que são comumente usadas neste período que compreende o final do século XX e o início do século XXI, exemplificadas pelo Google Imagens, Facebook e YouTube.

Tal fator permitiu a reunião de materiais que mesmo que tenham sido produzidos em outro tipo de formato, foram compartilhados predominantemente por meio da mídia digital. A seguir, apresento duas capturas de tela realizadas no Facebook durante a pesquisa, a título de ilustração.

O exemplo da esquerda, compartilhado pela professora Carolina Fachinetti, que coordena o TMA de Buenos Aires, o qual possui uma página no Facebook, permite evidenciar que através do vídeo é possível visualizar nuances corporais específicas e

---

<sup>111</sup> Esta parte não fecha o trabalho, sendo muito mais uma conexão entre os muitos movimentos da escrita.

que são características dos grandes mestres e/ou jogadores. Nesse caso, ela enfatiza determinados jeitos de corpo que ocorrem pontualmente no vídeo, indicando os minutos e segundos em que os mesmos ocorrem. Na segunda captura de tela, vemos que Anastácio Marrom (Mestre Marrom), compartilhou em sua linha do tempo um vídeo originalmente produzido em formato VHS.



Imagem 46 – Compartilhamentos sobre a capoeira no Facebook

Uma constatação importante decorre destas ações: o acesso à capoeira e seus mitos na atualidade se dá por diversas entradas e com resultados singulares, vindo tanto de referenciais históricos quanto da formulação elaborada na prática e pela relação entre as tecnologias, a memória individual e a memória coletiva, entre outros caminhos.

O conceito de rizoma, formulado por Deleuze e Guattari (2000), permitiu estabelecer alguns centros de convergência com o processo de construção/reconstrução da história na capoeira, em especial a constituição híbrida, gerada por conexões heterogêneas e múltiplas. É evidente que tal aspecto também permite uma grande variabilidade e um imenso grau de adaptação em novos ambientes e contextos, sem que as mudanças necessariamente impeçam o seu reconhecimento em seus elementos fundamentais.

Para chegar ao que ela é atualmente, podemos dizer que cada um de seus sujeitos – por meio de suas próprias experiências e em contato com outros praticantes – a trouxe de um ponto diferenciado da “memória coletiva” na qual ela está inserida. Estes diferentes trajetos reunidos formaram aqui um mapa, tecido a partir de cada linha trilhada e que está em relação com outros que também partilham de seus próprios

percursos na capoeira.

Nosso caminho nesse mapa é apenas uma das linhas, ou seja, um esboço entre tantos pelos quais podemos pensar e praticar a capoeira. Apesar das singularidades de percursos que possam existir, nossa linha possui algumas similaridades com muitas outras. Por isso, uma importante questão que nos é colocada com a arqueologia é o papel desempenhado pela memória, que permite uma atualização do passado nas práticas cotidianas. Em relação à capoeira, tal fator é perceptível tanto no aprendizado com os mestres e com os demais sujeitos quanto em relação à pesquisa acadêmica sobre o tema.

Percebemos que aquilo que é atual nesta prática é composto de diversas camadas, construídas de tempos passados e também de articulações relativamente recentes, mas que são apresentadas como tradicionais. Nossa metodologia articulada por meio da arqueologia de um saber eminentemente corporal permitiu visualizar algumas linhas do mapa relacionadas com a formação da memória e sua atuação na sociedade.

Na primeira parte desta tese propusemos justamente uma arqueologia das produções audiovisuais, para ressaltar a memória dos praticantes que pode ser inscrita, atualizada e acessada a partir de novos suportes que foram e estão sendo utilizados com perspectiva prescritiva.

Com o primeiro capítulo, visualizamos algumas produções que antecederam aquelas que foram elaboradas pelos próprios mestres, ou seja, uma espécie de irromper de um determinado tipo de agrupamento de enunciados. Em seguida, analisamos o material produzido por eles mesmos, para além daquela formação discursiva e que trazem uma mensagem de ensino.

Verificamos nesse capítulo a ruptura nos enunciados até então vigentes, os quais estabeleciam um conjunto de relações nas quais um mestre de capoeira não podia, ou não devia produzir seu material audiovisual, mas poderia participar como personagem folclórico nas produções de diversos pesquisadores da cultura, como antropólogos, sociólogos, jornalistas, linguistas etc.

A mudança no paradigma permite que pela primeira vez na história da capoeira os detentores de seus conhecimentos corporais pudessem escrever suas próprias narrativas audiovisuais. Tal tomada de poder de enunciação reflete uma mudança nas

relações com o próprio estado brasileiro, que por muito tempo criminalizou a prática.

Com o segundo capítulo a nossa proposta foi analisar as produções de Mestre Patinho e de Mestre Nestor Capoeira. A escolha se deu pelo contato que foi estabelecido naturalmente com tais mestres, especialmente no decorrer da pesquisa, e pela consonância com a forma como pensam a prática, de maneira plural e dinâmica, o que nos indica uma maior sintonia com as relações em torno da capoeira e suas tradições na atualidade, em detrimento de qualquer rigidez de pensamento que também existe e serve para mostrar a pluralidade de formas e relações estratégicas de saber e poder dentro de um mesmo processo coletivo.

Nesse capítulo apresentamos algumas questões conceituais relacionadas ao CD e DVD produzidos por Mestre Patinho, que embasam seu método de ensino denominado *Consciência pelo movimento*, desenvolvido a partir de seus estudos da capoeira e também de diversas outras práticas corporais, e que registram através destes meios a estrutura organizacional de suas aulas e oficinas, compostas a partir de três momentos centrais: (1) despertar o que está dormindo, (2) treinar para jogar e (3) jogar para treinar.

Também fizemos uma análise da obra bibliográfica de Mestre Nestor Capoeira, enfatizando a multilinearidade de formas de escrita que desenvolveu, abrangendo as escritas prescritivas, acadêmicas, biográficas e ficcionais, além de ressaltar sua proposta de convergência com a *Balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*, que revelam os modos com sua narrativa foi registrada nos formatos livro, disco e história em quadrinhos. É o caso dos livros *Galo já cantou* e *Fundamentos da malícia*, que agregam uma nova camada de informações com o áudio que os acompanha, e que permite enfatizar elementos que apenas o livro não conseguiria.

Para além de tentar inventariar a extensa produção audiovisual dos mestres na atualidade (pela grande quantidade de material que é produzido, sendo que algumas vezes esse material tem alcance restrito aos alunos de um determinado grupo), objetivamos aquelas questões que permitiram identificar as formações discursivas centrais nestas obras – as regularidades discursivas – e alguns modos como as produções pioneiras de Bimba e Pastinha exerceram uma função de autoria com a individualização dos enunciados e que influenciam as escritas dos mestres na atualidade.

O terceiro capítulo trouxe uma análise de determinados aspectos da memória e história da capoeira que permeiam as produções contemporâneas, como forma de relacionar a tecnologia das comunicações e os saberes corporais que estão sendo primariamente digitalizados.

Inicialmente, analisamos alguns símbolos da capoeira contemporânea, visualizados através das logomarcas de grupos de capoeira encontradas com uso do Google Imagens, comentando as possíveis relações entre o passado e o presente e também discorremos sobre a musicalidade e os uniformes, que fornecem elementos para identificação dos praticantes a determinados tipos de discursos que decorrem do estilo e/ou linhagem.

Em seguida, apresentamos uma amostra de games disponibilizados através da internet que nos serviram para visualizar como alguns elementos da história e das estéticas da capoeira são utilizados para compor suas narrativas.

Na última parte do terceiro capítulo discorremos como a história e mitologia serve de pano de fundo para as narrativas contemporâneas. Exemplificamos brevemente através do filme *Besouro*, de Daniel Tikhomiroff, lançado em 2009.

O quarto capítulo, que inicia a segunda parte desta tese, articulou a arqueologia dessas relações, indicando o período no qual elas começam a produzir rastros e arquivos, que foi justamente entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Também apresentou as primeiras imagens, assim como os primeiros quatro momentos em que uma relação se estabeleceu de maneira efetiva entre as duas partes, que são as seguintes: (1) a entrada dos capoeiras no Corpo de Artífices, na década de 1830; (2) o “recrutamento” para a Guerra do Paraguai no período de 1864 a 1870, que ao final colocou muitos desses sujeitos nas linhas do exército e da polícia; (3) a contratação das maltas pelos políticos durante as eleições e (4) a formação da Guarda Negra, no período entre os anos 1870 e 1890, que compreende o final do Império e o início da República.

Todo esse processo deu início a uma nova forma de perceber a capoeira, especialmente entre membros do exército, da polícia e, em seguida, por parte da própria elite intelectual, que começou a dar uma expressiva visibilidade a essa prática através de suas obras. Foi o caso de Plácido de Abreu, Aluísio de Azevedo, João do Rio e Coelho Neto, entre outros. No entanto, com a República ocorreu a criminalização da capoeira,

através do Decreto Lei nº 847, que foi uma estratégia montada especialmente por perceber sua forte vinculação com o Império.

As duras perseguições dismantelaram as maltas e conseguiram praticamente exterminar a maior parte dos detentores de seus conhecimentos na virada do século XIX para o XX, que entraram num período de ostracismo e decadência, no qual poucos conseguiram manter a capoeira, através da mudança de uma lógica de grupo, como era verificada nas maltas, para uma tática calcada na lógica do segredo e ensinada somente a pessoas muito próximas. Até este momento a relação estabelecida entre o estado e capoeiras havia sido baseada no modelo de poder soberano e poder disciplinar.

Há uma mudança fundamental que ocorre a partir das primeiras décadas do século XX, quando um modelo de formatação da capoeira pelo viés da luta e do esporte transforma radicalmente seus enunciados que estavam ancorados na criminalidade. Primeiramente surgem algumas obras propondo esta perspectiva, que juntas expressam o espírito do tempo, mas o enunciado definitivo da transformação foi a autorização oficial que recebeu Mestre Bimba em 1937 para sua academia de *luta regional baiana*. Ressaltamos que ele já vinha ensinando discretamente e de maneira “clandestina” a sua capoeira regional desde pelo menos o ano de 1928.

Nesse momento o poder disciplinar deixa de utilizar a prisão e a polícia para a manutenção dos capoeiras, passando a discipliná-los através de um discurso esportivo/cultural. As praças e largos deixam de ser o local de treino dos capoeiras, que passam a praticá-la em recintos fechados das academias. Estabelece-se aqui uma relação que também prescinde de mensalidades, que são pagas para a manutenção das atividades do mestre.

É nesse contexto que surgem as duas bifurcações fundamentais da capoeira do século XX, e que guiam a maioria dos enunciados a partir de então: a capoeira regional e a capoeira angola. Cada uma delas adotará estratégias peculiares para se legitimar, uma vez que a primeira prezarà a esportização, o aspecto marcial e o nacionalismo, enquanto a segunda priorizarà a ancestralidade, a musicalidade e os aspectos culturais afro-brasileiros, ainda que também tenha um caráter esportivo.

Todavia, apesar da regularização das academias o estado não se importou com a capoeira e seus mantenedores, que desenvolveram suas atividades sem qualquer tipo de

incentivo oficial. No período da ditadura militar (1964 a 1985) ocorreu apenas uma busca por burocratização e hierarquização que foi reflexo de uma tentativa estratégica de alguns praticantes de se sintonizarem com as premissas ditadas pelo governo. E foi nesse contexto e sem qualquer apoio que alguns mestres começam a levar a capoeira para outros países a partir da década de 1970, iniciando um processo de mundialização da prática que três décadas depois conseguiu alcançar cerca de 150 países.

No quinto capítulo discorremos sobre uma mudança fundamental na relação entre o estado e a capoeira da atualidade, que iniciou com o ministro Gilberto Gil, em 2003. É o primeiro passo do estado em direção à capoeira e seus praticantes desde o Código Penal de 1890, uma vez que tanto a era das academias quanto a burocratização e hierarquização foram iniciativa dos praticantes em direção ao estado. Nesse contexto é elaborado o Projeto Capoeira Viva, que cria condições para que em 2008 a capoeira fosse registrada como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN e, em seguida, como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2014.

A capoeira passou então à lógica do patrimônio, ou seja, do conhecimento que deve ser preservado. As produções de subjetividade na capoeira são valoradas a ponto de serem expressões que agora devem ser mantidas, justamente pela resistência e estratégias que demonstraram no passado, assim como pela capacidade de transformação e de manutenção de estratégias de coletividade que servem para fomentar diversos tipos de projetos sociais e culturais.

Além de patrimônio, a capoeira também revelou sua potência como produto em diversos campos. Das academias a capoeira aos poucos migrou outros espaços, como os museus, centros culturais e galerias de arte.<sup>112</sup> Aqui é importante mencionar que este processo de capitalização em torno do campo da cultura (erudita e popular) revelou ainda mais o potencial de produção de subjetividade presente na capoeira e, de certo modo, incentivou outros movimentos de controle por parte do estado, através de

---

<sup>112</sup> Atualmente podemos ver diversos indícios da capoeira nestes espaços de arte. O filme *Nada levarei quando eu morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno*, de Miguel Rio Branco, por exemplo, que foi produzido em 1985 e que foi filmado no bairro Maciel, em Salvador, está exposto no Instituto Inhotim de Arte Contemporânea e traz diversas referências à capoeiragem que acontece num ambiente marginalizado. O filme *Vadição*, de Alexandre Robatto, que analisamos no primeiro capítulo, também está exposto no Museu Afro Brasil de São Paulo, localizado no Parque Ibirapuera. Também foram realizadas recentemente algumas exposições temporárias em espaços de arte como *Capoeira: luta, dança e jogo da liberdade*, que esteve na Caixa Cultural entre os anos de 2010 e 2011 e a exposição *Memórias do Valongo: Capoeira, Identidade e Diversidade*, inaugurada em fevereiro de 2015 no Museu de Arte do Rio (MAR).

políticos que elaboraram Projetos de Lei com o objetivo de transformar os capoeiras em “corpos dóceis” para dominá-los com finalidades eleitoreiras e de formação de nichos eleitorais e econômicos, que se constituíam por meio de instituições como federações e associações de caráter esportivo.

Essa perspectiva eminentemente esportiva e competitiva no atual contexto é notoriamente um reducionismo de suas amplas possibilidades culturais e representa uma tentativa de controle institucional e empresarial de seus praticantes e um retrocesso sem precedentes nas conquistas obtidas a partir das ações do ministro Gilberto Gil, que primaram pela autogestão e autonomia.

Aqui é importante lembrar as atividades organizadas pelos capoeiras no intuito de apoiar o MinC, durante os protestos que ocorreram contra o III CNUC e que também agregaram às suas pautas a defesa da legitimidade do governo de Dilma Rousseff, num momento em que a credibilidade da democracia entrou fatalmente em jogo.

Tal iniciativa de apoiar uma instituição governamental num momento de forte crise do próprio sistema de governo reflete mais uma vez que as estratégias e jogos de poder multilíneares estabelecidos entre capoeiras e o estado. Nesse caso, há duas formulações mais nítidas sendo articuladas entre os atores, sendo possível pensar que há capoeiras enfatizando a causa cultural/artística e outros que apoiam primordialmente a esportização. O mesmo acontece na esfera governamental. Isso revela a complexidade das relações que vão sendo estabelecidas a cada momento.

De maneira geral, a primeira parte da tese representou a entrada na capoeira a partir das relações entre praticantes e suas estratégias comunicativas. Por sua vez, a segunda parte adentrou nas relações de saber e poder que são estabelecidas entre esses sujeitos com o estado brasileiro, sobre a qual também fizemos uma busca por meio de uma emergência dos enunciados e, em seguida, discorremos sobre algumas rupturas fundamentais que ocorreram nessa relação até a atualidade.

*Podemos afirmar que grande parte dos enunciados sobre a capoeira que visualizamos no presente trabalho nos remete ao seu passado de lutas. Luta dos negros escravizados contra o regime colonial; luta das maltas pelo poder territorial; luta por liberdade; luta pelo seu reconhecimento como esporte, cultura, arte etc.*

A forma como o passado atua para a constituição de memórias no presente se

mostrou como parte de um importante jogo dos seus sujeitos para se identificarem com determinados aspectos em detrimento de outros. Eles atualizam os enunciados com base naquilo que desejam acionar através da capoeira, ou seja, é por meio de suas estratégias que cada parte desse imenso quebra-cabeças é remontado, que cada história é recontada. Foi o caso dos capoeiras mobilizados contra o golpe, em torno do qual foram organizadas rodas de capoeira em diversas cidades.

Sobre a construção de significados das experiências a partir da tradição e/ou da antiguidade, que são formas de estabelecer as disputas entre diferentes grupos, ressaltamos esse caráter rizomático para as informações.

Um exemplo das estratégias de reunir, ou montar um mapa de experiências por meio da memória, história e suas estéticas é que no decorrer do trabalho de campo na capoeira, eventualmente foram encontrados praticantes explicando que a ginga surgiu com as mãos para trás, por causa das correntes, ou que a ginga baixa e toda movimentação próxima ao chão desenvolveu-se pelo fato de o teto nas senzalas serem baixos, impedindo os escravos de se levantarem. Outra versão para a ginga baixa é que ela teria vindo da movimentação do escravo durante o trabalho para plantar sementes no solo nas lavouras, ou ainda que seja fruto de uma dança tribal na qual os jovens lutam com os braços amarrados para trás. Tais informações serviram para mostrar uma ligação das práticas que ocorrem nas academias com a história da capoeira.

Outro exemplo recorrente: existem praticantes que afirmam que a capoeira é uma luta disfarçada de dança,<sup>113</sup> para os senhores não desconfiarem que estavam treinando e pensarem que estavam apenas dançando, o que não leva em conta que manifestações como o samba, o candomblé e a pajelança, que não possuem qualquer aspecto de luta, também foram perseguidas, uma vez que o poder disciplinar agiu contra uma parcela bem definida da população brasileira, de origem africana e indígena, e o conjunto de suas práticas. Muniz Sodré complementa que em realidade “não era apenas contra a capoeira que se investia, mas contra toda e qualquer manifestação de soberania política e cultural dos negros, a exemplo dos quilombos urbanos, candomblés e agremiações lúdicas” (SODRÉ, 2002, p.44).

Tais questões se mantêm como conhecimento perpassado pela tradição oral

---

<sup>113</sup> Como exemplo, apresentamos dois sites com este enunciado: <http://dancas-africanas.blogspot.com.br/2008/12/capoeira.html> e <http://amns2ia.blogspot.com.br/2009/06/capoeira-luta-disfarcada-em-danca.html>

mesmo com as pesquisas recentes indicando que as primeiras evidências da capoeira se dão em ambiente urbano e especialmente com os escravos de ganho, que andavam pela cidade, em detrimento da imagem do escravo acorrentado na senzala localizada na zona rural, conforme apresentou Assunção e Peçanha (2008). De certo modo estes são exemplos da importância da oralidade como contraponto a “história oficial” para a reinvenção da memória da capoeira e de suas estratégias na atualidade, reforçando uma espécie de memória comum, ainda que mantenha variações inclusive dentro de um mesmo grupo, dado seu caráter rizomático.

Sobre este aspecto, destacamos que a oralidade funciona como uma fonte de biopolíticas para os sujeitos, negociando o passado com vistas ao futuro sem se ater necessariamente a documentos históricos ou arquivos produzidos pelos detentores do poder dominante, que comumente formulam a “história dos vencedores” e buscam silenciar os povos oprimidos. Nesse caso, a memória se remete ao período anterior à sua própria documentação, pelos registros do corpo e do coletivo.

Como movimento derradeiro desta pesquisa, apresentamos a seguir uma pequena experiência que fizemos durante a escrita destas considerações, de percepção sobre as imagens que nos aparecem a partir dos termos “capoeira regional” e “capoeira angola” através do Google Imagens, como forma de visualizar alguns enunciados recorrentes de cada um dos estilos.

Em relação ao primeiro termo, podemos ver que na maioria delas há a presença de acrobacias. Também há uma fotografia de Mestre Bimba com o berimbau, além das sugestões sobre a graduação por cordas. Há somente duas imagens em preto e branco. A primeira é uma ilustração de Bimba representado ainda jovem tocando berimbau. A segunda é uma foto na qual aparece Mestre Bimba dando um golpe em Muniz Sodré.<sup>114</sup> Também podemos perceber que a praia aparece ao fundo em três imagens.

---

<sup>114</sup> Esta foto faz parte do livro *Mestre Bimba: corpo de mandinga*, de autoria de Muniz Sodré (2002).

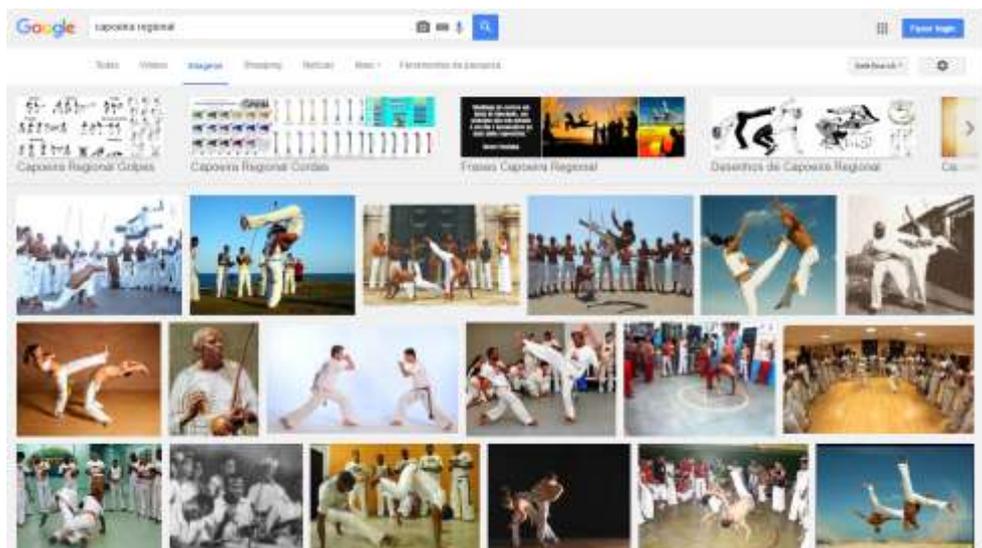


Imagem 47 – Capoeira regional no Google Imagens

Ressaltamos que a ênfase esportiva e na execução de acrobacias aproxima consideravelmente a capoeira de alguns tipos de esportes olímpicos, contribuindo e/ou auxiliando nas ações que tentam disciplinar a capoeira por meio de uma ótica esportiva, como é o caso dos Projetos de Lei. O uso de abadá e jogadores sem camisa é bastante evidente.

Por sua vez, as imagens decorrentes da busca através do termo “capoeira angola” fazem menção ao passado. As primeiras imagens que aparecem são fotografias preto e branco “antigas”, mas também vemos que algumas fotos atuais também estão em P&B, com uma estética *vintage*, para indicar uma ligação com os capoeiras antigos.

O reforço da angola é no discurso de que aquilo que se está treinando com este estilo *representa* a “capoeira do passado”, que não sofreu alterações e que segue a tradição e os “fundamentos” que foram repassados de mestre a discípulo desde um tempo mítico, dos grandes capoeiras.

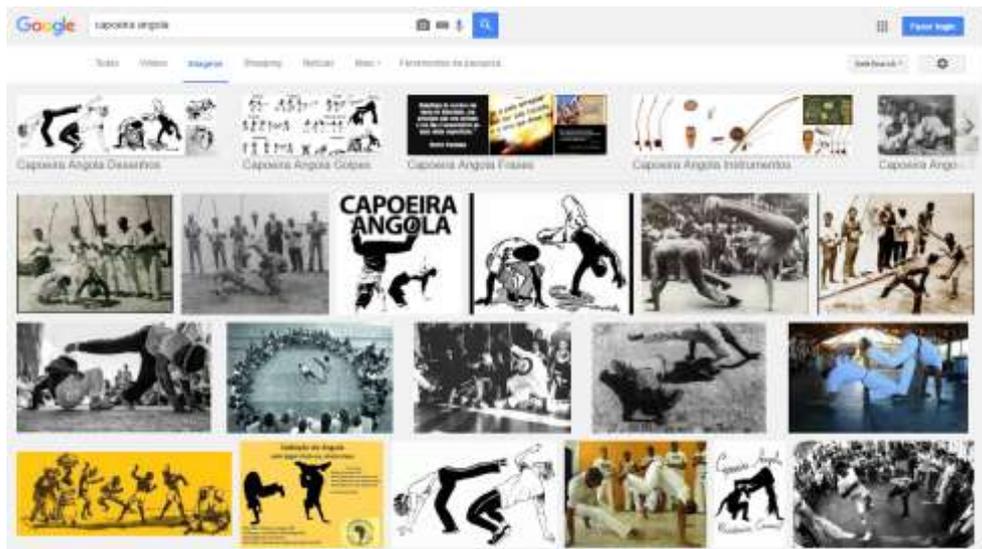


Imagem 48 – Capoeira angola no Google Imagens

Nas sugestões do Google Imagens, aparece os termos “capoeira angola desenhos” e “capoeira angola golpes”, “capoeira angola frases”. Tais termos também apareceram em relação à capoeira regional. Porém, enquanto na regional uma das primeiras sugestões foi sobre a graduação com uso de cordas, na capoeira angola a sugestão que nos aparece é sobre seus instrumentos musicais.

Relembremos aqui que, ao criar a capoeira regional Bimba simplificou a bateria tradicional, resumindo a um berimbau e dois pandeiros e retirando o atabaque, que era um instrumento mais estigmatizado, pelo seu uso nas religiões de matriz africana. O pandeiro, por sua vez, é um instrumento de percussão que também aparece no samba e funciona dentro das mesmas estratégias estabelecidas pelo Estado Novo, de reforçar a “cultura brasileira” em detrimento da “cultura afro-brasileira”. Tal questão foi relativizada por vários grupos de capoeira regional, que atualmente utilizam atabaque e mais de um berimbau.

Importante mencionar a presença de uma imagem com um detalhe da obra *San-Salvador*, de Rugendas, mas utilizando as cores preto e amarelo. Ressaltamos que tais cores, que também aparecem num cartaz, são referência ao uniforme utilizado por Mestre Pastinha em sua academia.

De modo geral, à primeira vista as imagens da capoeira angola expressam fortemente a herança negra da capoeira (paradigma da cultura africana), se comparada com as imagens da capoeira regional, onde vemos muito mais a presença de pessoas

brancas (paradigma da cultura brasileira).

*Frente a todas estas informações apresentadas, podemos dizer que os atuais empreendimentos realizados sobre a memória da capoeira e seus arquivos (que estão sendo compartilhados através desta inteligência coletiva) buscam estratégias de manutenção de saberes.*

As disputas por sentido também evidenciam as relações de poder que ocorrem tanto entre os próprios praticantes em diversos níveis (angoleiros de grupos ou linhagens distintas entre si, angoleiros e regionaleiros, regionaleiros de diferentes grupos, mestres, discípulos, pesquisadores, público, plateia etc), como também em relação ao estado.

Podemos afirmar ainda que as produções audiovisuais, assim como as disputas em torno daquilo que se legisla sobre a prática, revelam seleções determinadas – edições – do que se quer perpetuar como representação genuína de suas memórias múltiplas e complexas, que em algumas de suas ações pontuam ainda as estratégias de determinados setores que atuam sobre a prática, como é, por exemplo, a tentativa de uma memória unificada, que visa retirar toda a heterogeneidade da capoeira em prol de um “discurso oficial”, que atravessa sujeitos e instituições.

Além disso, é nítida a relação dinâmica entre a memória individual e a memória coletiva, que ora enfatiza um determinado sujeito ou personagem ora ressalta um aspecto mais geral, como, por exemplo, o estilo de capoeira, um instrumento musical ou um determinado grupo. Em relação à memória coletiva, também podemos pensar os discursos produzidos pelo estado, emoldurando determinadas formas de enunciação.

Elizabeth Jelin usa o conceito de *quadro social*,<sup>115</sup> para relacionar a memória individual com a coletiva, o que nos parece pertinente para pensar esses aspectos a partir da capoeira. “As memórias individuais estão sempre enquadradas socialmente. Estes quadros são portadores da representação geral da sociedade, suas necessidades e valores” (JELIN, 2002, p.20).<sup>116</sup> Assim, aquilo que é lembrando nas memórias individuais, como no caso dos mestres e demais praticantes, passa por recuperar posições de acontecimentos passados que estão presentes nesse quadro coletivo, e que

---

<sup>115</sup> Conceito cunhado pelo sociólogo Maurice Halbwachs, autor de *A Memória Coletiva* (2003).

<sup>116</sup> Tradução livre de: “*Las memorias sociales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores*”.

servem para estruturar suas estratégias.

Beatriz Sarlo (2007, p.10) também ressalta que com a lembrança “o passado se faz presente”, o que ajuda a pensar os motivos pelos quais determinados capoeiras retomam os enunciados da escravidão para embasar sua produção de subjetividade atual, possível mesmo de ocorrer em outros países onde tais grupos eventualmente possuem filiais.

O passado é atualizado em direção à memória de algo, que funciona para a geração de novos gestos e ações. “Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque [...], o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (id., ib., p.10 – grifos da autora).

Sob este aspecto, o passado serve para dar embasamento e legitimar aquilo que é acionado através da capoeira no presente. Podemos aqui vislumbrar também a questão da biopolítica entendida por meio das disputas em torno das estéticas da existência dos capoeiras, pois as estratégias do estado ao longo do tempo visaram sobretudo domar um modo de vida específico, uma produção de subjetividade bem peculiar, que com tal prática produziram e produzem conhecimentos variados e multilíneares, além de formularem táticas de resistência e sobrevivência frente às intervenções do estado brasileiro.

Segundo Antonio Negri, a biopolítica é “o intento de construir pensamento a partir dos modos de vida – tanto individuais como coletivos – de que o pensamento saia (e a reflexão sobre o mundo) da artificialidade – entendida como rechaço de todo fundamento natural – e da potência de subjetivação” (NEGRI, 2008, p.43).<sup>117</sup> Sobre tal tema, podemos acrescentar que a biopolítica em seu atual estágio se embasa justamente sobre a potência natural da vida em suas expressões individuais e coletivas.

Complementando a questão da biopolítica em sua formulação sobre a potência de subjetivação que ocorre nos modos de vida e que gera uma recusa a todo artificialismo *conceituante/teorizante* em meio a propostas que saem da própria prática

---

<sup>117</sup> Tradução livre de: “*el intento de construir pensamiento a partir de los modos de vida – tanto individuales como colectivos – de que el pensamiento salga (y la reflexión sobre el mundo) de la artificialidad – entendida como rechazo de todo fundamento natural – y de la potencia de subjetivación*”.

e experiência de vida, podemos afirmar que foi a potência da capoeira em suas expressões individuais e coletivas, estabelecida não como esporte, mas como um modo de vida, que gerou a capacidade de gerar processos de subjetivação.

De acordo com Ivana Bentes, o momento atual é de intensas transformações, que mais do que nunca estão sendo percebidas pelo próprio estado.<sup>118</sup>

Estamos passando por um momento de profunda mutação antropológica. A experiência do comunitarismo, usual nas tribos indígenas, nos terreiros e nas comunidades quilombolas nos mostra que não se pode distinguir a cultura da vida. O Estado reconhece que cultura não é produto, é processo. Não se trata mais da peça de teatro, do livro ou do disco, mas de seus processos de elaboração. (BENTES, 2015)

A capoeira que percebemos com este trabalho é justamente o processo que formulou estéticas da existência, que trouxe resistência aos poderes soberano, disciplinar e o biopoder, e que soube a cada momento formular novas estratégias para garantir sua continuidade, e de seus praticantes.

A nossa hipótese apresentada ao início do trabalho, de que a capoeira pode ser considerada um *dispositivo coletivo de enunciação* graças às formulações engendradas entre poder, saber e subjetividade, foi o mote para adentrarmos nos enunciados sobre o tema. Foi a partir dele que percebemos a necessidade de também analisar as relações com o estado brasileiro, pois foi por meio delas que muitas produções foram elaboradas, assim como se configuraram as diversas estratégias para ora escapar e ora utilizar das biopolíticas do estado, entrando e saindo de sua zona de poder, criando golpes de vista e confundindo suas articulações, como acontece durante o próprio jogo da capoeira, no jogo de dentro e jogo de fora.

Ainda que alguns produtos tenham sido elaborados sobre ela e também por seus próprios sujeitos com finalidades comerciais e/ou outras, pudemos ver aqui a diferença de grau entre aquele material que *fala da capoeira*, através de uma pretensa neutralidade em suas intenções, e o que *fala por meio da capoeira*, que foi e é o discurso fundamental das escritas de si dos mestres, que são reconhecidamente os mantenedores dessa prática na atualidade e em torno dos quais as coletividades se formam.

---

<sup>118</sup> Palestra proferida por Ivana Bentes à frente da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC), em 3 de fevereiro de 2015. Fonte: [http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset\\_publisher/axCZZwQo8xW6/content/%E2%80%9Csomos-cada-um-de-nos-um-ponto-de-cultura%E2%80%9D-diz-ivana-bentes/10883](http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset_publisher/axCZZwQo8xW6/content/%E2%80%9Csomos-cada-um-de-nos-um-ponto-de-cultura%E2%80%9D-diz-ivana-bentes/10883)

## 7. Anexos

### **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na homenagem a Sergio Vieira de Mello**

GENEBRA, 19 DE AGOSTO DE 2004

Boa noite a todos e a todas,

Há exatamente um ano, morria em Bagdá um dos maiores militantes e defensores da paz mundial: Sérgio Vieira de Mello. Brasileiro. Embaixador da ONU. Cidadão do mundo. Exemplo e essência do que chamamos solidariedade, respeito, coragem e união. Com ele, morreram também outras 22 pessoas, sendo que 19 funcionários da ONU, todos em nome da paz.

Essas mortes fizeram nascer um caminho a ser percorrido em escala mundial: por todos os povos, todos os países e todas as línguas.

Certamente, Vieira foi porta-voz de uma aspiração universal, mas também foi testemunho vivo do espírito da nação brasileira. Uma nação plural, plurirracial e multicultural. Potência pacífica e cordial por natureza, que substitui o desejo de dominação pela vontade de inclusão e convivência.

O Brasil tem hoje papel singular no mundo. Sua grandeza econômica, cultural e ecológica se concretiza como base de sustentação de um projeto pacifista.

Por isso, em apoio ao Programa Mundial das Nações Unidas para o Diálogo entre as Civilizações, o governo brasileiro propõe-se a preparar uma conferência internacional sobre o Diálogo entre as Civilizações.

O Brasil está determinado a implementar ações voltadas para a construção da harmonia entre os povos, fortalecendo o papel da diversidade cultural para a prevenção e mediação de conflitos, visando, assim, a construção da paz duradoura.

O nosso país celebra a arte do encontro, da resistência cultural e da fraternidade. É por isso que trago hoje à ONU capoeiristas de todo o mundo para homenagear a Sérgio Vieira e seus companheiros e companheiras. Afinal, ninguém luta só, ninguém dança só.

Capoeira é atitude brasileira que reconhece uma história escrita pelo corpo, pelo ritmo e

pela imensa natureza libertária do homem frente à intolerância.

Luta e dança e ritmo e vigor físico. Os negros criaram a capoeira tanto para servir ao prazer quanto ao combate. Realizaram, na própria carne, essa imagem da vida, fundamental até hoje.

Os afro-brasileiros souberam transformar a violência em camaradagem, envolvendo dança, ritmo, canto, toque e improvisação. A capoeira é uma afirmação existencial do povo negro no contexto do escravagismo e do racismo de dominação presentes em momentos diversos da sociedade brasileira. No jogo de gingas e na mandala da roda da capoeira está a história do povo negro na diáspora.

O humanismo é a raiz da capoeira. Ela educa, ensina o respeito, dá sentido à mente e ao corpo, cria autoestima nos seus praticantes – dá sentido à vida do seu povo. Os batuques eram a festa dos negros, oportunidades para celebrações de valores culturais trazidos pelos africanos.

Mas não foi fácil para a capoeira colocar o pé no mundo, transformar-se numa arte planetária. Muitas foram as adversidades enfrentadas ao longo da história: preconceitos sociais e raciais, perseguições policiais e rejeição das elites. Os dois grandes ícones da capoeira no Brasil, mestres Bimba e Pastinha, morreram esquecidos e sem reconhecimento. Hoje alguns mestres até ganham prêmios ou títulos no exterior, mas, no Brasil, não têm nada a receber... muitos encontram-se em situação de carência absoluta.

Têm sido assim as voltas dos capoeiras. Diante dos obstáculos, rodopiam e conseguem, com o gesto rápido, a arte da esquivas e a malícia do golpe não finalizado, girar a roda da vida e do destino.

Sobre(viveram!). O negro se fez Capoeira e gingou do jeito que dava para gingar. Descobriu um modo de ser e com isso nos ensinou a prosseguir. Desviou-se da chibata e aprendeu a contorcer o corpo na luta. Transformou o choque das correntes no balanço dos chocalhos. Engoliu o choro com um canto mais alto. E devolveu em arte e manha o que era sangue e castigo.

Os capoeiristas deram a volta por cima. Atualmente, a capoeira já é praticada em mais de 150 países.

Nas Américas, no Japão, na China, em Israel, na Coreia, na Austrália, na África e em praticamente toda a Europa. A capoeira disseminou-se pelo mundo com entusiasmo. Mesmo sem falar português, um chinês, um árabe, um judeu ou um americano podem repetir o compasso da mesma música, a arte do mesmo passo e a ginga do mesmo toque.

A diáspora da capoeira no mundo é uma realidade que já conta com o aval de instituições educacionais como o UNICEF, que referenda trabalhos de iniciativas dos capoeiristas brasileiros em vários países.

Muitas vezes, esses capoeiristas são requisitados para ações de inclusão social de crianças e adolescentes em áreas de risco social (*'drops outs'*), além de repatriados, vítimas das mazelas da guerra e pessoas portadoras de deficiência física.

Não há mais dúvida que a capoeira é instrumento da socialização e da ressocialização em vários níveis. Ela integra diversas linguagens na sua forma de expressão: é balé, é arte circense, é dança de rua, é ginástica, é canto, é luta, é jogo, é ginga. Ela ajuda na superação dos limites do corpo e da mente; na recuperação das energias após a fadiga; na criação do espírito coletivo de camaradagem pelas artes, manhas e artimanhas do seu jogo de enigmas.

Não poderia ter data mais significativa do que esta – um tributo à paz mundial – para fazermos uma reparação histórica a esta manifestação dos africanos escravizados no Brasil.

Anunciamos aqui, neste palco da Organização das Nações Unidas, as bases de um futuro Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira.

Agora, quem dá a 'volta por cima' é o Estado brasileiro, que vem ao mundo reconhecer a capoeira como uma das mais nobres manifestações culturais. O Ministério da Cultura do governo do presidente Lula passa a reconhecer essa prática como um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos.

Realizaremos ainda este ano uma reunião com os capoeiristas brasileiros e estrangeiros para delinear uma grande ação para a capoeira. Queremos ouvir e assimilar as necessidades e demandas dos diversos capoeiristas: do Brasil e do mundo.

Já temos algumas propostas desenhadas. Queremos construir um calendário anual, nacional e internacional da capoeira. Criar um Centro de Referência no Pelourinho, em Salvador, que servirá não só de acervo de pesquisas, livros, adornos e imagens, mas também de espaço para atividades. A Bahia, assim, deve se afirmar como uma espécie de ‘Meca da Capoeira’.

Entre as outras medidas previstas, está a criação de um programa a ser implementado em escolas de todo o Brasil pelo nosso Ministério da Educação – considerando, assim, a capoeira como prática cultural e artística, e não apenas tão somente como prática desportiva. Também propomos a criação de uma previdência específica para artistas e, dentro desse plano, atenção especial aos capoeiristas.

Pretendemos dar apoio diplomático aos capoeiras que hoje vivem no exterior – que podem ser considerados verdadeiros embaixadores da Cultura Brasileira, assim como efetivar o reconhecimento do notório saber dos mestres. Por fim, também lançaremos editais de fomento para projetos que usem a capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social.

Esta é a primeira manifestação do Estado brasileiro em reconhecimento da autenticidade cultural da capoeira. E digo mais: a dificuldade histórica deste reconhecimento pelo Estado se explica justamente pelas origens da capoeira serem parte do contexto sociocultural dos negros na sociedade. A capoeira deixa entrever em cada gesto o jogo de lendas e histórias heroicas do martírio do povo negro no Brasil. Chegou o momento de potencializar essa prática cultural milenar, vista apenas como esporte. Que possamos nós, em vez de desapropriar, valorizar essa base cultural imensurável.

Que possamos aprender com a Capoeira que nos mantém íntegros e integrais nessa grande salada global de etnias. Que possamos jogar sem a mancha da submissão. Que possamos gingar para dar o drible no controle que tenta unificar a cultura do mundo pela imposição do único.

A capoeira está entre as grandes contribuições do Brasil ao imaginário do mundo. Esta é a prova de que o mar leva... e o mar devolve: saímos dos porões amargurados dos navios negreiros e voltamos consagrados pela fraternidade da arte. Resistência da Capoeira...

Vamos agora iniciar um ritual globalizante, uma reza de todas as línguas: iorubá, chinês,

inglês, espanhol, francês, português, o que seja: que venham todas. Faremos, juntos, esta oração da dança e do corpo, do som e da voz.

Vamos invocar nossos mestres e esses tantos mestres que escreveram a capoeira na história. Quero reverenciar alguns mestres que já se foram: Bimba, Pastinha, Aberrê e Besouro Mangangá. Chamo também os mestres Noronha, Maré, Bilusca, Rosendo, Atenilo, Samuel Querido de Deus, Waldemar, Traíra e Najé.

Invoco os mestres, estes vivos: Cobrinha, João Grande, João Pequeno, Caiçara, Canjiquinha e Camisa, que hoje tem quase 40 mil alunos espalhados pelo mundo.

Em nome desses mestres e de muitos outros mestres, o Ministério da Cultura do Brasil convoca todos uma roda, ou melhor, uma mandala da dança pela paz...

Com vocês, os mestres e capoeiristas que plantarão hoje essa semente de amor e união. Quero chamar a este palco os velhos mestres de Angola – Moraes e Curió, vindos da Bahia. Também de lá, o mestre Duende.

Vinda do interior do Maranhão, a nossa gloriosa Espoleta, que teve na capoeira o caminho para enfrentar a pobreza e hoje é exemplo que esta é, de fato, uma prática pela inclusão – o nosso querido Bracinho, portador de deficiência física, outra prova de que a capoeira é um dos grandes meios de inclusão.

Agora, o filho de nosso saudoso Mestre Bimba: Luisinho, que honrou as raízes do pai e dos afro-brasileiros.

E direto da Bélgica: Dendê e Abelha. Do Japão: Katana. De Israel: Sapio e Gato Branco. Da Holanda: Samara. Todos esses são provas de que a capoeira pode ser globalizada num mesmo tom...

Hehêê: é Paz no Mundo, Camará.....

## Discurso do ministro Gilberto Gil no iSummit 2006

RIO DE JANEIRO, 23 DE JUNHO DE 2006

Considere a contracapa do meu disco Parabolicamará, que traz a foto de minha filha Maria Gil levando na cabeça uma parabólica de palha:

Antes o mundo era pequeno  
 Porque Terra era grande  
 Hoje o mundo é muito grande  
 Porque Terra é pequena  
 Do tamanho da antena parabolicamará  
 Ê, volta do mundo, camará  
 Ê, mundo dá volta, camará

Gravei esta música em 1991. Ela dava título ao disco que tem a contracapa que vocês estão vendo projetada no telão. É a foto de minha filha Maria, carregando – com o jeito característico das mulheres africanas e brasileiras – um cesto em forma de antena na cabeça. Naquela época ainda não era tão comum se ouvir a palavra globalização. Chamei o disco de Parabolicamará, dando nome a alguns aspectos de uma possível globalização que eu vislumbrava e que também até desejava de maneira ao mesmo tempo alegre e trágica, como alguém que deseja firmemente tudo aquilo que lhe acontece. Parabolicamará une as palavras *parabólica*, da antena onipresente hoje mesmo nos recantos mais pobres do Brasil, com *camará*, a maneira que os jogadores de capoeira, a luta lúdica afro-brasileira, escolheram para chamar seus parceiros, camaradas, enquanto dançam e cantam.

O refrão "Ê, volta do mundo, camará", eu sampleei também de um verso muito comum em qualquer roda de capoeira. É uma maneira de cantar a vastidão do mundo, que também carrega a certeza de que o mundo vai e volta, e que na próxima volta – na volta também coreografada pela dança-luta – quem hoje perde pode se tornar o vencedor. Tudo muda, o tempo todo. E só quem sabe entender a mudança pode conquistar a vitória, ou melhor, vitórias, sempre parciais. Quando estava compondo pensava também na história da capoeira. Outro dia fui conhecer Macau. Há poucos anos, lá em Macau, havia um garoto português que ensinava capoeira para garotos angolanos. O mundo certamente dá muitas voltas e se torna cada vez mais complexo.

Dizem que a capoeira engravidou em Angola, mas foi nascer no Brasil. Ninguém sabe

ao certo sua história. Mas parece mesmo que é uma criação bem brasileira a partir de elementos africanos, como o samba. Hoje brasileiros dão aulas de capoeira na África, em Portugal, e em muitos outros países. Seus alunos espalham a arte pelo resto do mundo. É uma prática esportiva, artística e até mesmo espiritual que se torna patrimônio da humanidade, assim como o judô, a esgrima ou o boxe tailandês. Procurem a capoeira na internet. Eu consultei o Google: são 553 mil páginas de web<sup>119</sup>. Poucas se comparadas com as 5 milhões e 800 mil que citam a palavra samba, ou as 6 milhões 668 mil que falam de reggae, ou as 25 milhões de jazz. Mas é um número que não para de crescer.

Não houve uma política cultural do Estado brasileiro ou da indústria cultural global para difundir a capoeira pelo mundo. A coisa aconteceu sem apoio oficial, descentralizadamente. Como um vírus que se espalha por todos os continentes. Fico muito interessado ao contemplar esse tipo de fenômenos. Nós, que produzimos as políticas culturais para nossos governos e para as instituições internacionais, temos muito o que aprender ao observá-los. Na minha visão devemos identificá-los, solidificá-los, enfim, fortalecer o que já existe e é produzido com maior ou menor espontaneidade pelos povos em seus encontros e desencontros criativos. Isso me parece mais eficiente do que tentar impor de cima para baixo formas de comportamento que tentam dizer aos povos que eles devem ser, ou quem eles devem permanecer sendo. Esses fenômenos de encontros culturais não-programados mostram que muitas forças estão em ação na cultura do planeta e que falar de uma simples homogeneização que acontece sempre da mesma maneira em todos os cantos é talvez simplificar demais a realidade.

Ingenuidade minha? Sei muito bem do outro lado da moeda, das terríveis relações de poder que fazem desaparecer originalidades culturais todos os dias e impõem padrões de consumo em escala planetária visando apenas o lucro fácil. Mas quero encarar de frente o desafio que a indústria cultural global nos propõe, tanto que até hoje também trabalhei dentro dessa indústria, tentando usar seu poder para meus objetivos artísticos. Não sei se consegui criar o meu espaço dentro de suas leis. Mesmo assim continuo cultivando esse estranho e provocador gosto de juntar conceitos que pareciam estar destinados ficarem eternamente separados. Como parabólica e camará. Gosto de ver o mundo ecoando como uma cabaça de berimbau. Gosto de juntar diferenças.

---

<sup>119</sup> Em outubro de 2016, ou seja, praticamente 10 anos depois desse discurso de Gilberto Gil, fizemos o mesmo tipo de busca no Google e apareceram aproximadamente 18.400.000 resultados para a palavra-chave “capoeira”.

Defendendo radicalmente essa visão de mundo, já fui vaiado muitas vezes. Quando era bem jovem, nos anos 60, e estava me tornando conhecido no Brasil, fui vaiado por uma plateia de estudantes universitários por ter me apresentando acompanhado de um grupo de rock. Esses estudantes achavam que as guitarras elétricas poderiam destruir a autêntica cultura brasileira. Mas sempre pensei cultura como uma obra aberta, como um software de código aberto. As trocas com o que é dos outros, a antropofagia cultural constante, fazem parte das vitalidades das culturas, e a possibilidades de trocas livres devem ser preservadas contra qualquer tentativa de imposição. Talvez pense assim por ter vivido tanto tempo à beira do mar. Tentarei explicar melhor tudo que já disse até agora. Peço desculpas se parecer repetitivo:

Beira do mar  
Lugar comum  
Começo do caminhar  
Pra beira de outro lugar.

Entre as várias classificações que se pode fazer do ser humano, uma há que me parece conduzir a duas perspectivas bastante distintas, ainda que complementares, sobre a nossa situação no planeta: o ser litorâneo e o do interior. Sou do litoral. Apesar de ter passado parte da infância no interior, cresci com o *ethos* do litoral. Mais especificamente, da cidade de São Salvador da Baía de Todos os Santos, Brasil. Essa categoria a que pertencço tende a formar sua noção de pertencimento ao mundo com os olhos perdidos no horizonte. Sentado à beira da praia, olhando o mar, este cinema transcendental a que se refere Caetano Veloso, ainda pequeno viajei por todos os oceanos, ancorei em todos os portos, o bumbum firmemente posto no meu lugar, a alma perambulando por algum lugar nenhum. O continental tende a olhar com desconfiança para este ser, que lhe parece frívolo e sonhador, pois é uma criatura mais sólida, com raízes profundas plantadas em seu território, noção clara de limites e caminhos.

Habitante do porto, do vai-e-vem das ondas e das ideias, cresci brasileiro, afirmação carregada de sentidos ambíguos e misteriosos. Em busca de certezas, voltei-me para os irmãos do interior, paulistas e paulistanos, mineiros das gerais, amazônidas, sertanejos. Como artista, me comovi com este a que chamei de meu povo e cantei suas agruras. Com meu espírito inquieto de litorâneo, no entanto, não resisti à tentação da mistura e embaralhei a sina de uns com a condição de outros, masquei chiclete com banana e, em Bonsucesso, bairro pobre do Rio de Janeiro, outra cidade portuária brasileira, peguei o trem expresso que me tirou do subúrbio pobre brasileiro para o mundo, me lançando

para depois do ano 2000.

Começou a circular o expresso 2222

Que parte direto de Bonsucesso pra depois

Começou a circular o expresso 2222 da Central do Brasil

Que parte direto de Bonsucesso pra depois do ano 2000.

Como já disse, ao tocar os ritmos do interior brasileiro com a guitarra elétrica dos Beatles e dos Rolling Stones, choquei os espíritos continentais do meu país. Logo, era considerado uma ameaça à segurança nacional. A Tropicália foi a minha cria, meu destino e meu espaço de afirmação como brasileiro.

Hoje, quando muito se fala de globalização que não é exatamente a que eu cantava em Parabolicamará, quando muito se teme a homogeneização que ela traria, quando guerras de novo são encetadas sob a alegação de garantir a supremacia de determinados valores, considerados superiormente humanos, penso nos meus ancestrais portugueses, que "da ocidental praia lusitana... foram dilatando a fé, o império, e as terras viciosas d'África e d'Ásia andaram devastando." E como na época disso se orgulhou o poeta Camões. Penso nos meus ancestrais africanos, em homens e mulheres litorâneos, debruçados sobre o Atlântico, que significava riquezas, comércio, desgraça, escravidão e saudade. E penso num dos resultados disso tudo, o Brasil de hoje, com seu peculiar amálgama de tragédia e celebração da vida. A História, como Deus, tem formas tortas e insuspeitas de ir escrevendo o seu texto.

Em algum momento, declarei não ter medo de não ser brasileiro. Somos o que somos, apesar de nós, por nós e contra nós. Mas com outro poeta português de olhos também fixos no mar, sempre soube que não sou um, sou muitos. Este que significativamente chamou-se Pessoa, se em um de seus vários eus sofreu a nostalgia do império perdido, não foi por uma grandeza terrena, mas por uma outra infável, que podia habitar os campos da Antiga Grécia, expressar-se no idioma bretão, ou celebrar o pequeno rio de sua aldeia. Tudo podia, desde que a alma não fosse pequena.

Quando a desconfiança da hegemonia do nacional se alastrou pelo mundo, eu como bom litorâneo já estava preparado. E na minha condição de homem, reconheci minha metade mulher; na de homossexual, vislumbrei minha sensibilidade homo; na de negro, exaltei minh'alma de todas as cores, na de crente, abracei o credo de todos os deuses. Como político, vi na ecologia a possibilidade de superar nossas mesquinhas imediatistas e dar uma dimensão mais cósmica às nossas ações em sociedade. Hoje,

como ministro da Cultura do meu país, vejo no conceito de cultura a possibilidade de lidar com o ser humano brasileiro em todas as suas dimensões, mergulhado num meio ambiente Brasil que é sempre já natureza e cultura. Como artista e cidadão do mundo, vejo na cultura o espaço para o encontro de países, credos, etnias, sexualidades e valores, na cacofonia de suas diferenças, no antagonismo de suas incompatibilidades, na generosidade de um lugar comum, algo que nunca existiu, mas sempre foi sonhado por aqueles que deixam seu olhar se perder no horizonte.

A vocação do menino de Salvador de Todos os Santos, umbigo atado ao torrão natal e alma vagabunda de navegador, me acompanha por todos os portos em que hoje aporto, para falar na linguagem internacional da música sobre um certo povo, que habita em algum lugar, e sobre esse lugar comum, onde todos somos iguais em nossas imensas diferenças.

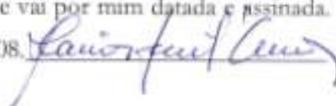


**Serviço Público Federal**  
**Ministério da Cultura**  
**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN**

**CERTIDÃO**

*CERTIFICO* que no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto número 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta à folha 9, verso, o seguinte: “Registro número 7. Bem cultural: **Roda de Capoeira**. Descrição: A capoeira é uma manifestação cultural presente hoje em todo o território brasileiro e em mais de 150 países, com variações regionais e locais criadas a partir de suas “modalidades” mais conhecidas: as chamadas “capoeira angola” e “capoeira regional”. O conhecimento produzido para a instrução do processo permitiu identificar os principais aspectos que constituem a capoeira como prática cultural desenvolvida no Brasil: o saber transmitido pelos mestres formados na tradição da capoeira e como tal reconhecidos por seus pares; e a roda onde a capoeira reúne todos os seus elementos e se realiza de modo pleno. A **Roda de Capoeira** é um elemento estruturante desta manifestação, espaço e tempo onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais de herança africana – notadamente banto – recriados no Brasil. Profundamente ritualizada, a roda de capoeira congrega cantigas e movimentos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia e um código de ética que são compartilhados pelo grupo. Na roda de capoeira se batizam os iniciantes, se formam e se consagram os grandes

mestres, se transmitem e se reiteram práticas e valores afro-brasileiros. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.002863/2006-80 e Anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 57ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 15 de julho de 2008. Data do Registro: 21 de outubro de 2008". E por ser verdade, eu, Marcia Genésia de Sant'Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 20 de novembro de 2008.



**PROJETO DE LEI Nº 2858 , DE 2008**  
**(Do Sr. Carlos Zarattini)**

Dispõe sobre a regulamentação da atividade de capoeira e dá outras providências.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º. É livre o exercício da atividade de capoeira em todo território nacional.

Art. 2º. A atividade de capoeirista aplica-se a todas as modalidades em que a capoeira se manifesta, seja como esporte, luta, dança, cultura popular e música.

Art. 3º. A capoeira, em todas as suas modalidades, é declarada bem de natureza imaterial, na forma do art. 216 da Constituição Federal, devendo o Poder Executivo tomar as providências necessárias para proceder ao seu registro e divulgação.

Art. 4º. É livre a atividade de capoeira nas modalidades de esporte, luta, dança, cultura popular e música, devendo ser incentivadas e apoiadas pelas instituições públicas e privadas.

Parágrafo único. A capoeira nas modalidades luta e esporte é considerada como atividade física e desportiva, podendo ser exercida na forma lúdica, amadora e profissional.

Art. 5º. Ficam reconhecidas como profissão as atividades de

capoeira nas modalidades luta e esporte.

Parágrafo único. Ficam reconhecidos como Contramestre e Mestre os profissionais com dez anos ou mais na profissão.

Art. 6º. É privativo do capoeirista profissional:

I – o desenvolvimento com crianças, jovem e adultos das atividades esportivas e culturais que compõem a prática da capoeira em estabelecimentos de ensino e em academias;

II – ministrar aulas e treinamento especializado em capoeira para atletas de diferentes esportes, instituições ou academias;

III – a instrução acerca dos princípios e regras inerentes às modalidades e estilos da capoeira;

IV – a avaliação e a supervisão dos praticantes de capoeira;

V – o acompanhamento e a supervisão de práticas desportivas de capoeira e a apresentação de profissionais;

VI – a elaboração de informes técnicos e científicos nas áreas de atividades físicas e do desporto ligados à capoeira.

Art.7º. Fica a cargo do Poder Executivo a criação dos Conselhos Federal e Regionais dos capoeiras.

Art.8º. As unidades de ensino superior que ministrem cursos de graduação em Educação Física manterão em sua grade curricular a formação em capoeira nas modalidades luta e esporte.

Art.9º. As unidades de ensino fundamental e médio integrarão em sua grade curricular a prática da capoeira nas modalidades de luta, dança, cultura popular e música.

Art.10. Fica instituído o Dia Nacional da Capoeira e do Capoeirista a ser comemorado anualmente no dia 12 de setembro.

Art.11. Compete aos órgãos públicos de educação, esporte, cultura e lazer promover atividades que explorem as origens culturais e históricas

da capoeira, bem como sua prática nas diversas modalidades referidas nesta lei.

Art. 12. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

## JUSTIFICAÇÃO

A capoeira é uma expressão cultural que mistura esporte, luta, dança, cultura popular e brincadeira, desenvolvida por descendentes de escravos africanos trazidos ao Brasil, além de representar a resistência dos negros à escravidão.

Poucos se lembram, mas um dia a arte da capoeira já foi considerada criminosa e sua prática banida. Estávamos no início do período republicano e uma das providências do Presidente Marechal Deodoro da Fonseca foi editar um decreto (Decreto-Lei nº 487, de 1890) determinando que todo capoeirista pego em flagrante seria desterrado para a Ilha de Fernando de Noronha. A criminalização durou até 1937, quando, por iniciativa do Presidente Getúlio Vargas, a capoeira foi descriminalizada e reconhecida como esporte autenticamente nacional.

Desde então a capoeira vem crescendo no Brasil e se espalhando pelo mundo. Tendo em vista a importância da capoeira como patrimônio de nossa cultura e sua disseminação como esporte, dança, cultura popular, lazer e meio de inserção social, propomos o presente Projeto de Lei como forma de regulamentar e incentivar a capoeira no Brasil.

A capoeira é inequivocamente um traço cultural indelével de nossa identidade cultural, expressando-se como arte, ofício e alternativa profissional para muitos brasileiros.

A capoeira tem estrutura bem diferenciada, conseguindo, a um só tempo, manifestar-se como luta, jogo e dança, além de configurar um eficiente sistema de autodefesa genuinamente brasileiro.

O folclorista Francisco Pereira da Silva assevera que:

*"Nenhum fato relacionado com a cultura*

*popular brasileira terá suscitado tanto e tão prolongado debate quanto a Capoeira. Sua procedência, a origem do nome, as implicações na ordem social determinaram discussões que até tempos recentes incitaram os espíritos. Etimologistas, antropólogos, folcloristas, historiadores, têm participado na pugna literária com os seus pareceres, testemunhos ou palpites. Enquanto isso, ia a polícia 'contribuindo' com o argumento velho do chanfallo e pata de cavalaria..."*

A ilustre Deputada Alice Portugal, em seu Projeto de Lei nº 1.271, que "Acrescenta parágrafo único ao art. 2º da Lei nº 9.696, de 1º de setembro de 1998", tece profundas e pertinentes ponderações sobre a capoeira, razão pela qual pedimos a devida vênua para incluir aqui parte de sua justificação dessa valiosíssima atividade cultural nacional:

*"A Capoeira já foi motivo de grande controvérsia entre os estudiosos de sua história, sobretudo no que se refere ao período compreendido entre o seu surgimento – supostamente no século XVII, quando ocorreram os primeiros movimentos escravos de fuga e rebeldia – e o século XIX, quando aparecem os primeiros registros confiáveis, com descrições detalhadas sobre sua prática.*

*Tem ela uma história acidentada, pontilhada de episódios vexatórios e truculentos. Perseguida desde o começo, no caldeirão que misturou as várias etnias que formam o nosso povo, ganhou fama de má prática, coisa de "malandros", "vadios". A perseguição durou até a década de 1930, quando, graças principalmente ao trabalho de Mestre Bimba – "Grande Mestre da Capoeira" – e seus discípulos, inaugurou-se a fase de efetiva sistematização do ensino da capoeira e de seu reconhecimento social, assim como o de todas as outras manifestações culturais de matriz africana.*

*O nome "CAPOEIRA" deu-se em função do seguinte: os Escravos ao fugirem para as matas tinham no seu encaço os famigerados Capitães do Mato, enviados pelos senhores.*

*Os escravos em fuga reagiam e os atacavam, nas clareiras de mato ralo, cujo nome é capoeira, com pés, mãos e cabeças, dando-lhes surras ou até mesmo matando-os. Os que sobreviviam voltavam para os seus patrões indignados. Estes perguntavam: "Cadê os negros?" e a resposta era: "Eles nos pegaram na capoeira". Referindo-se ao local onde foram vencidos.*

*A Capoeira no meio das matas era praticada como luta mortal. Já nas fazendas, era praticada como brinquedo inofensivo, pois ela estava sendo feita sob os olhares dos Senhores de Engenho. Naquele momento se transformou em dança. Para disfarçarem a luta utilizavam a ginga, a base de qualquer "capoeirista"; e é dela que saem todos os golpes. Esse disfarce foi fundamental para a sobrevivência dos escravos, pois a Capoeira é, principalmente, na sua origem, uma luta de resistência.*

*A capoeira reúne todos estes componentes originais, o que lhe outorga uma excepcional riqueza artística, melódica e dinâmica; um enorme potencial evolutivo e finalmente, uma gama intensa de aplicações esportivas, coreográficas, terapêuticas, pedagógicas etc., que abrange desde o simples jogo às franjas das artes marciais e da defesa pessoal."*

Pelo exposto, peço aos nobres pares o apoio necessário para a aprovação da matéria.

Sala das Sessões, em 19 de fevereiro de 2008.

**CARLOS ZARATTINI**  
**Deputado Federal – PT/SP**



## SENADO FEDERAL

### PROJETO DE LEI DA CÂMARA — Nº 31, DE 2009

(nº 7.150/2002, na Casa de origem, do Deputado Arnaldo Faria de Sá)

Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

Art. 1º É reconhecida a prática da capoeira como profissão, na sua manifestação como dança, competição ou luta.

Art. 2º É considerado atleta profissional, nos termos do Capítulo V da Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998, o capoeirista cuja atividade consista na participação em eventos públicos ou privados de capoeira mediante remuneração.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

---

## PROJETO DE LEI ORIGINAL Nº 7.150, DE 2002

Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º É reconhecida a prática da capoeira como profissão, na sua manifestação como dança, competição ou luta.

Art. 2º É considerado atleta profissional, nos termos do capítulo V da Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998, o capoeirista, cuja atividade consiste na participação em eventos públicos ou privados de capoeira mediante remuneração.

Art. 3º Os mestres capoeiristas devem ser inscritos na CBC- Confederação Brasileira de Capoeira.

Art. 4º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

### JUSTIFICAÇÃO

A prática da capoeira remonta ao tempo da escravidão. Dança, competição e luta se misturam formando uma das atividades físicas mais bonitas que se tem notícia.

A capoeira foi uma alternativa encontrada pelos escravos para praticar uma luta sem que os feitores se dessem conta do caráter belicoso, uma vez que ritmada e acompanhada de cantos.

A arte da capoeira já foi discriminada em outras épocas, quando se confundia os capoeiristas, entretanto hoje em dia existem praticantes espalhados por todo o mundo.

A preservação desse patrimônio cultural depende do reconhecimento como profissão e da dignidade de sua prática. Assim, além de garantir o *status* de profissão à capoeira, asseguramos ao capoeirista o tratamento de atleta profissional, obviamente quando exerce atividade remunerada.

---

---

A capoeira, é bom ressaltar, não é apenas uma atividade profissional, mas também atividade de lazer e recreação. Nem todos os praticantes estão interessados em se profissionalizar e, portanto, deve ser deixado ao seu livre arbítrio ser ou não um atleta profissional.

O mestre capoeirista, outrossim, deve ser inscrito na CBC- Confederação Brasileira de Capoeira, a fim de que a entidade tenha o registro de todos os profissionais e possa verificar sua atividade.

A proteção da capoeira que se pretende atingir mediante o presente projeto visa a preservação de nossa cultura, de nossas raízes, motivo pelo qual contamos com o apoio de nossos ilustres Pares a fim de aprová-lo.

Sala das Sessões, em 27 de agosto de 2002.

**ARNALDO FARIA DE SÁ**  
Deputado Federal - S.P.

---

**LEI Nº 9.615, DE 24 DE MARÇO DE 1998.**

Institui normas gerais sobre desporto e dá outras providências.

**CAPÍTULO V****DA PRÁTICA DESPORTIVA PROFISSIONAL**

Art. 26. Atletas e entidades de prática desportiva são livres para organizar a atividade profissional, qualquer que seja sua modalidade, respeitados os termos desta Lei.

Parágrafo único. Considera-se competição profissional para os efeitos desta Lei aquela promovida para obter renda e disputada por atletas profissionais cuja remuneração decorra de contrato de trabalho desportivo. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

~~Art. 27. As atividades relacionadas a competições de atletas profissionais são privativas de:~~

- ~~— I — sociedades civis de fins econômicos;~~
- ~~— II — sociedades comerciais admitidas na legislação em vigor;~~
- ~~— III — entidades de prática desportiva que constituírem sociedade comercial para administração das atividades de que trata este artigo.~~

~~Parágrafo único. As entidades de que tratam os incisos I, II e III que infringirem qualquer dispositivo desta Lei terão suas atividades suspensas, enquanto perdurar a violação.~~

~~Art. 27. É facultado à entidade de prática desportiva participante de competições profissionais:~~ (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

- ~~I — transformar-se em sociedade civil de fins econômicos;~~ (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)
- ~~— II — transformar-se em sociedade comercial;~~ (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)
- ~~— III — constituir ou contratar sociedade comercial para administrar suas atividades profissionais.~~ (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 27. As entidades de prática desportiva participantes de competições profissionais e as entidades de administração de desporto ou ligas em que se organizarem, independentemente da forma jurídica adotada, sujeitam os bens particulares de seus dirigentes ao disposto no art. 50 da Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, além das sanções e responsabilidades previstas no caput do art. 1.017 da Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, na hipótese de aplicarem créditos ou bens sociais da entidade desportiva em proveito próprio ou de terceiros. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 1º (parágrafo único original) (Revogado). (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 2º A entidade a que se refere este artigo não poderá utilizar seus bens patrimoniais, desportivos ou sociais para integralizar sua parcela de capital ou oferecê-los como garantia, salvo com a concordância da maioria absoluta da assembleia-geral dos associados e na conformidade do respectivo estatuto. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

~~§ 3º Em qualquer das hipóteses previstas no caput deste artigo, a entidade de prática desportiva deverá manter a propriedade de, no mínimo, cinquenta e um por cento do capital com direito a voto e ter o efetivo poder de gestão da nova sociedade, sob pena de ficar impedida de participar de competições desportivas profissionais.~~ (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000) (Revogado pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 4º A entidade de prática desportiva somente poderá assinar contrato ou firmar compromisso por dirigente com mandato eletivo. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000) (Revogado pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 5º O disposto no art. 23 aplica-se, no que couber, às entidades a que se refere o caput deste artigo. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 6º Sem prejuízo de outros requisitos previstos em lei, as entidades de administração do desporto, as ligas e as entidades de prática desportiva, para obter financiamento com recursos públicos deverão: *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

I - realizar todos os atos necessários para permitir a identificação exata de sua situação financeira; *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

II - apresentar plano de resgate e plano de investimento; *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

III - garantir a independência de seus conselhos de fiscalização e administração, quando houver; *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

IV - adotar modelo profissional e transparente; e *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

V - elaborar e publicar suas demonstrações financeiras na forma definida pela Lei nº 6.404, de 15 de dezembro de 1976, após terem sido auditadas por auditores independentes. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 7º Os recursos do financiamento voltados à implementação do plano de resgate serão utilizados: *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

I - prioritariamente, para quitação de débitos fiscais, previdenciários e trabalhistas; e *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

II - subsidiariamente, para construção ou melhoria de estádio próprio ou de que se utilizam para mando de seus jogos, com a finalidade de atender a critérios de segurança, saúde e bem estar do torcedor. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 8º Na hipótese do inciso II do § 7º, a entidade de prática desportiva deverá apresentar à instituição financiadora o orçamento das obras pretendidas. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 9º É facultado às entidades desportivas profissionais constituírem-se regularmente em sociedade empresária, segundo um dos tipos regulados nos arts. 1.039 a 1.092 da Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002 - Código Civil. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 10. Considera-se entidade desportiva profissional, para fins desta Lei, as entidades de prática desportiva envolvidas em competições de atletas profissionais, as ligas em que se organizarem o as entidades de administração de desporto profissional. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 11. Apenas as entidades desportivas profissionais que se constituírem regularmente em sociedade empresária na forma do § 9º não ficam sujeitas ao regime da sociedade em comum e, em especial, ao disposto no art. 990 da Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002 - Código Civil. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 12. **(VETADO)** *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

§ 13. Para os fins de fiscalização e controle do disposto nesta Lei, as atividades profissionais das entidades de prática desportiva, das entidades de administração de desporto e das ligas desportivas, independentemente da forma jurídica como estas estejam constituídas, equiparam-se às das sociedades empresárias, notadamente para efeitos tributários, fiscais, previdenciários, financeiros, contábeis e administrativos. *(Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)*

Art. 27-A. Nenhuma pessoa física ou jurídica que, direta ou indiretamente, seja detentora de parcela do capital com direito a voto ou, de qualquer forma, participe da administração de qualquer entidade de prática desportiva poderá ter participação simultânea no capital social ou na gestão de outra entidade de prática desportiva disputante da mesma competição profissional. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 1º É vedado que duas ou mais entidades de prática desportiva disputem a mesma competição profissional das primeiras séries ou divisões das diversas modalidades desportivas quando: (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

a) uma mesma pessoa física ou jurídica, direta ou indiretamente, através de relação contratual, explore, controle ou administre direitos que integrem seus patrimônios; ou, (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

b) uma mesma pessoa física ou jurídica, direta ou indiretamente, seja detentora de parcela do capital com direito a voto ou, de qualquer forma, participe da administração de mais de uma sociedade ou associação que explore, controle ou administre direitos que integrem os seus patrimônios. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 2º A vedação de que trata este artigo aplica-se: (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

a) ao cônjuge e aos parentes até o segundo grau das pessoas físicas; e (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

b) às sociedades controladoras, controladas e coligadas das mencionadas pessoas jurídicas, bem como a fundo de investimento, condomínio de investidores ou outra forma semelhante que resulte na participação concomitante vedada neste artigo. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 3º Excluem-se da vedação de que trata este artigo os contratos de administração e investimentos em estádios, ginásios e praças desportivas, de patrocínio, de licenciamento de uso de marcas e símbolos, de publicidade e de propaganda, desde que não importem na administração direta ou na co-gestão das atividades desportivas profissionais das entidades de prática desportiva, assim como os contratos individuais ou coletivos que sejam celebrados entre as detentoras de concessão, permissão ou autorização para exploração de serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens, bem como de televisão por assinatura, e entidades de prática desportiva para fins de transmissão de eventos desportivos. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 4º A infração a este artigo implicará a inabilitação da entidade de prática desportiva para a percepção dos benefícios de que trata o art. 18, bem como a suspensão prevista no art. 48, IV, enquanto perdurar a transgressão. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 5º Ficam as detentoras de concessão, permissão ou autorização para exploração de serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, bem como de televisão por assinatura, impedidas de patrocinar entidades de prática desportiva. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 4º A infração a este artigo implicará a inabilitação da entidade de prática desportiva para percepção dos benefícios de que trata o art. 18 desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 5º As empresas detentoras de concessão, permissão ou autorização para exploração de serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, bem como de televisão por assinatura, ficam impedidas de patrocinar ou veicular sua própria marca, bem como a de seus canais e dos títulos de seus programas, nos uniformes de competições das entidades desportivas. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 6º A violação do disposto no § 5º implicará a eliminação da entidade de prática desportiva que lhe deu causa da competição ou do torneio em que aquela se verificou, sem

prejuízo das penalidades que venham a ser aplicadas pela Justiça Desportiva. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

Art. 28. A atividade do atleta profissional, de todas as modalidades desportivas, é caracterizada por remuneração pactuada em contrato formal de trabalho firmado com entidade de prática desportiva, pessoa jurídica de direito privado, que deverá conter, obrigatoriamente, cláusula penal para as hipóteses de descumprimento, rompimento ou rescisão unilateral.

§ 1º Aplicam-se ao atleta profissional as normas gerais de legislação trabalhista e da seguridade social, ressalvadas as peculiaridades expressas nesta Lei ou integrantes do respectivo contrato de trabalho.

§ 2º O vínculo desportivo do atleta com a entidade contratante tem natureza acessória ao respectivo vínculo empregatício, dissolvendo-se, para todos os efeitos legais, com o término da vigência do contrato de trabalho.

§ 2º O vínculo desportivo do atleta com a entidade desportiva contratante tem natureza acessória ao respectivo vínculo trabalhista, dissolvendo-se, para todos os efeitos legais: (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - com o término da vigência do contrato de trabalho desportivo; ou (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - com o pagamento da cláusula penal nos termos do caput deste artigo; ou ainda (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

III - com a rescisão decorrente do inadimplemento salarial de responsabilidade da entidade desportiva empregadora prevista nesta Lei. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 3º O valor da cláusula penal a que se refere o caput deste artigo será livremente estabelecido pelos contratantes até o limite máximo de cem vezes o montante da remuneração anual pactuada. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 4º Em quaisquer das hipóteses previstas no § 3º deste artigo, haverá a redução automática do valor da cláusula penal apurada, aplicando-se, para cada ano integralizado do vigente contrato de trabalho desportivo, os seguintes percentuais progressivos e não-cumulativos: (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

- a) dez por cento após o primeiro ano; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)
- b) vinte por cento após o segundo ano; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)
- c) quarenta por cento após o terceiro ano; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)
- d) oitenta por cento após o quarto ano. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 4º Far-se-á redução automática do valor da cláusula penal prevista no caput deste artigo, aplicando-se, para cada ano integralizado do vigente contrato de trabalho desportivo, os seguintes percentuais progressivos e não-cumulativos: (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - dez por cento após o primeiro ano; (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - vinte por cento após o segundo ano; (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

III - quarenta por cento após o terceiro ano; (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

IV - oitenta por cento após o quarto ano. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 5º Quando se tratar de transferência internacional, a cláusula penal não será objeto de qualquer limitação, desde que esteja expresso no respectivo contrato de trabalho desportivo. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 6º Na hipótese prevista no § 3º, quando se tratar de atletas profissionais que recebam até dez salários mínimos mensais, o montante de cláusula penal fica limitado a dez vezes o valor da remuneração anual pactuada ou a metade do valor restante do contrato, aplicando-se o que for menor. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000) — (Revogado pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 7º É vedada a outorga de poderes mediante instrumento procuratório público ou particular relacionados a vínculo desportivo e uso de imagem de atletas profissionais em prazo superior a um ano. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

Art. 28. A entidade de prática desportiva formadora de atleta terá o direito de assinar com este o primeiro contrato de profissional, cujo prazo não poderá ser superior a dois anos.

Art. 29. A entidade de prática desportiva formadora do atleta terá o direito de assinar com este, a partir de dezesseis anos de idade, o primeiro contrato de trabalho profissional, cujo prazo não poderá ser superior a cinco anos. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

Parágrafo único. (VETADO)

§ 2º Para os efeitos do caput deste artigo, exige-se da entidade de prática desportiva formadora que comprove estar o atleta por ela registrado como não-profissional há, pelo menos, dois anos, sendo facultada a cessão deste direito a entidade de prática desportiva, de forma remunerada. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 3º A entidade de prática desportiva detentora do primeiro contrato de trabalho com o atleta por ela profissionalizado terá o direito de preferência para a primeira renovação deste contrato. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

§ 3º A entidade de prática desportiva formadora detentora do primeiro contrato de trabalho com o atleta por ela profissionalizado terá o direito de preferência para a primeira renovação deste contrato, cujo prazo não poderá ser superior a dois anos. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 4º O atleta não profissional em formação, maior de quatorze e menor de vinte anos de idade, poderá receber auxílio financeiro da entidade de prática desportiva formadora, sob a forma de bolsa de aprendizagem livremente pactuada mediante contrato formal, sem que seja gerado vínculo empregatício entre as partes. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 5º É assegurado o direito ao ressarcimento dos custos de formação de atleta não profissional menor de vinte anos de idade à entidade de prática de desporto formadora sempre que, sem a expressa anuência dessa, aquele participar de competição desportiva representando outra entidade de prática desportiva. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 6º Os custos de formação serão ressarcidos pela entidade de prática desportiva usufruidora de atleta por ela não formado pelos seguintes valores: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - quinze vezes o valor anual da bolsa de aprendizagem comprovadamente paga na hipótese de o atleta não profissional ser maior de dezesseis e menor de dezessete anos de idade; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - vinte vezes o valor anual da bolsa de aprendizagem comprovadamente paga na hipótese de o atleta não profissional ser maior de dezessete e menor de dezoito anos de idade; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

III - vinte e cinco vezes o valor anual da bolsa de aprendizagem comprovadamente paga na hipótese de o atleta não profissional ser maior de dezoito e menor de dezenove anos de idade; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

IV - trinta vezes o valor anual da bolsa de aprendizagem comprovadamente paga na hipótese de o atleta não profissional ser maior de dezenove e menor de vinte anos de idade. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 7º A entidade de prática desportiva formadora para fazer jus ao ressarcimento previsto neste artigo deverá preencher os seguintes requisitos: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - cumprir a exigência constante do § 2º deste artigo; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - comprovar que efetivamente utilizou o atleta em formação em competições oficiais não profissionais; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

III - propiciar assistência médica, odontológica e psicológica, bem como contratação de seguro de vida e ajuda de custo para transporte; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

IV - manter instalações desportivas adequadas, sobretudo em matéria de alimentação, higiene, segurança e salubridade, além de corpo de profissionais especializados em formação técnico-desportiva; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

V - ajustar o tempo destinado à formação dos atletas aos horários do currículo escolar ou de curso profissionalizante, exigindo o satisfatório aproveitamento escolar. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

~~Art. 29. O contrato de trabalho do atleta profissional terá prazo determinado, com vigência nunca inferior a três meses.~~

Art. 30. O contrato de trabalho do atleta profissional terá prazo determinado, com vigência nunca inferior a três meses nem superior a cinco anos. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

~~Parágrafo único. Não se aplica ao contrato de trabalho do atleta profissional o disposto no art. 445 da Consolidação das Leis do Trabalho – CLT. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)~~

Art. 31. A entidade de prática desportiva empregadora que estiver com pagamento de salário de atleta profissional em atraso, no todo ou em parte, por período igual ou superior a três meses, terá o contrato de trabalho daquele atleta rescindido, ficando o atleta livre para se transferir para qualquer outra agremiação de mesma modalidade, nacional ou internacional, e exigir a multa rescisória e os haveres devidos.

§ 1º São entendidos como salário, para efeitos do previsto no caput, o abono de férias, o décimo terceiro salário, as gratificações, os prêmios e demais verbas inclusas no contrato de trabalho.

§ 2º A mora contumaz será considerada também pelo não recolhimento do FGTS e das contribuições previdenciárias.

§ 3º Sempre que a rescisão se operar pela aplicação do disposto no caput, a multa rescisória a favor da parte inocente será conhecida pela aplicação do disposto nos arts. 479 e 480 da CLT.

§ 3º Sempre que a rescisão se operar pela aplicação do disposto no **caput** deste artigo, a multa rescisória a favor do atleta será conhecida pela aplicação do disposto no art. 479 da CLT. (Redação dada pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 4º (Incluído e vetado pela Lei nº 10.672, de 2003.)

Art. 32. É lícito ao atleta profissional recusar competir por entidade de prática desportiva quando seus salários, no todo ou em parte, estiverem atrasados em dois ou mais meses;

~~Art. 33. Independentemente de qualquer outro procedimento, entidade nacional de administração do desporto fornecerá condição de jogo ao atleta para outra entidade de prática nacional ou internacional, mediante a prova da notificação de pedido de rescisão unilateral firmado pelo atleta ou por documento do empregador no mesmo sentido.~~

Art. 33. Cabe à entidade nacional de administração do desporto que registrar o contrato de trabalho profissional fornecer a condição de jogo para as entidades de prática desportiva, mediante a prova de notificação do pedido de rescisão unilateral firmado pelo atleta ou documento do empregador no mesmo sentido, desde que acompanhado da prova de pagamento da cláusula penal nos termos do art. 28 desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 34. O contrato de trabalho do atleta profissional obedecerá a modelo padrão, constante da regulamentação desta Lei.

Art. 34. São deveres da entidade de prática desportiva empregadora, em especial: (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

I - registrar o contrato de trabalho do atleta profissional na entidade de administração nacional da respectiva modalidade desportiva; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

II - proporcionar aos atletas profissionais as condições necessárias à participação nas competições desportivas, treinos e outras atividades preparatórias ou instrumentais; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

III - submeter os atletas profissionais aos exames médicos e clínicos necessários à prática desportiva. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

~~Art. 35. A entidade de prática desportiva comunicará em impresso padrão à entidade nacional de administração da modalidade a condição de profissional, semi-profissional ou amador do atleta.~~

Art. 35. São deveres do atleta profissional, em especial: (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

I - participar dos jogos, treinos, estágios e outras sessões preparatórias de competições com a aplicação e dedicação correspondentes às suas condições psicofísicas e técnicas; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

II - preservar as condições físicas que lhes permitam participar das competições desportivas, submetendo-se aos exames médicos e tratamentos clínicos necessários à prática desportiva; (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

III - exercer a atividade desportiva profissional de acordo com as regras da respectiva modalidade desportiva e as normas que regem a disciplina e a ética desportivas. (Incluído pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 36. A atividade do atleta semiprofissional é caracterizada pela existência de incentivos materiais que não caracterizem remuneração derivada do contrato de trabalho, pactuado em contrato formal de estágio firmado com entidade de prática desportiva, pessoa jurídica de direito privado, que deverá conter, obrigatoriamente, cláusula penal para as hipóteses de descumprimento, rompimento ou rescisão unilateral. (Revogado pela Lei nº 9.981, de 14.7.2000)

— § 1º Estão compreendidos na categoria dos semiprofissionais os atletas com idade entre quatorze e dezoito anos completos.

— § 2º Só poderão participar de competição entre profissionais os atletas semiprofissionais com idade superior a dezesseis anos.

— § 3º Ao completar dezoito anos de idade, o atleta semiprofissional deverá ser obrigatoriamente profissionalizado, sob pena de, não o fazendo, voltar à condição de amador, ficando impedido de participar em competições entre profissionais.

— § 4º A entidade de prática detentora do primeiro contrato de trabalho do atleta por ela profissionalizado terá direito de preferência para a primeira renovação deste contrato, sendo facultada a cessão deste direito a terceiros, de forma remunerada ou não.

— § 6º Do disposto neste artigo estão excluídos os desportos individuais e coletivos olímpicos, exceto o futebol de campo.

Art. 37. O contrato de estágio do atleta semiprofissional obedecerá a modelo padrão, constante da regulamentação desta Lei. (Revogado pela Lei nº 9.981, de 14.7.2000)

Art. 38. Qualquer cessão ou transferência de atleta profissional, na vigência de contrato de trabalho, depende de formal e expressa anuência deste, e será isenta de qualquer taxa que venha a ser cobrada pela entidade de administração.

Art. 38. Qualquer cessão ou transferência de atleta profissional ou não-profissional depende de sua formal e expressa anuência. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 39. A transferência do atleta profissional de uma entidade de prática desportiva para outra do mesmo gênero poderá ser temporária (contrato de empréstimo) e o novo contrato celebrado deverá ser por período igual ou menor que o anterior, ficando o atleta sujeito à cláusula de retorno à entidade de prática desportiva cedente, vigorando no retorno o antigo contrato, quando for o caso.

Art. 40. Na cessão ou transferência de atleta profissional para entidade de prática desportiva estrangeira observar-se-ão as instruções expedidas pela entidade nacional de título.

§ 1º As condições para transferência do atleta profissional para o exterior deverão integrar obrigatoriamente os contratos de trabalho entre o atleta e a entidade de prática desportiva brasileira que o contratou. (Renumerado do Parágrafo Único para § 1º pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 2º Se a entidade de prática desportiva cedente de atleta profissional para entidade de prática desportiva estrangeira tiver sido cessionária do atleta, no prazo inferior a doze meses, em transferência definitiva ou empréstimo, oneroso ou gratuito, para qualquer outra entidade de prática desportiva, será caracterizada como entidade repassadora, fazendo jus a vinte e cinco por cento do valor pactuado para a cessão ou transferência internacional, ficando a entidade formadora com direito de receber setenta e cinco por cento do valor pago pela entidade estrangeira, desde que a entidade formadora do atleta não tenha sido previamente indenizada. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

Art. 41. A participação de atletas profissionais em seleções será estabelecida na forma como acordarem a entidade de administração convocante e a entidade de prática desportiva cedente.

§ 1º A entidade convocadora indenizará a cedente dos encargos previstos no contrato de trabalho, pelo período em que durar a convocação do atleta, sem prejuízo de eventuais ajustes celebrados entre este e a entidade convocadora.

§ 2º O período de convocação estender-se-á até a reintegração do atleta à entidade que o cedeu, apto a exercer sua atividade.

Art. 42. Às entidades de prática desportiva pertence o direito de negociar, autorizar e proibir a fixação, a transmissão ou retransmissão de imagem de espetáculo ou eventos desportivos de que participem.

§ 1º Salvo convenção em contrário, vinte por cento do preço total da autorização, como mínimo, será distribuído, em partes iguais, aos atletas profissionais participantes do espetáculo ou evento.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a flagrantes de espetáculo ou evento desportivo para fins, exclusivamente, jornalísticos ou educativos, cuja duração, no conjunto, não exceda de três por cento do total do tempo previsto para o espetáculo.

§ 3º O espectador pagante, por qualquer meio, de espetáculo ou evento desportivo equipara-se, para todos os efeitos legais, ao consumidor, nos termos do art. 2º da Lei nº 8.078, de 11 de setembro de 1990.

~~Art. 43. É vedada a participação em competições desportivas profissionais de atletas amadores de qualquer idade e de semiprofissionais com idade superior a vinte anos.~~

Art. 43. É vedada a participação em competições desportivas profissionais de atletas não-profissionais com idade superior a vinte anos. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 44. É vedada a prática do profissionalismo, em qualquer modalidade, quando se tratar de:

I - desporto educacional, seja nos estabelecimentos escolares de 1º e 2º graus ou superiores;

II - desporto militar;

III - menores até a idade de dezesseis anos completos.

~~Art. 45. As entidades de prática desportiva serão obrigadas a contratar seguro de acidentes pessoais e de trabalho para os atletas profissionais e semiprofissionais a elas vinculados, com o objetivo de cobrir os riscos a que estão sujeitos.~~

~~Parágrafo único. Para os atletas profissionais, o prêmio mínimo de que trata este artigo deverá corresponder à importância total anual da remuneração ajustada, e, para os atletas semiprofissionais, ao total das verbas de incentivos materiais.~~

Art. 45. As entidades de prática desportiva são obrigadas a contratar seguro de acidentes de trabalho para atletas profissionais a ela vinculados, com o objetivo de cobrir os riscos a que eles estão sujeitos. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Parágrafo único. A importância segurada deve garantir direito a uma indenização mínima correspondente ao valor total anual da remuneração ajustada no caso dos atletas profissionais. (Redação dada pela Lei nº 9.981, de 2000)

Art. 46. A presença de atleta de nacionalidade estrangeira, com visto temporário de trabalho previsto no inciso V do art. 13 da Lei nº 6.815, de 19 de agosto de 1980, como integrante da equipe de competição da entidade de prática desportiva, caracteriza para os termos desta Lei, a prática desportiva profissional, tornando obrigatório o enquadramento previsto no caput do art. 27.

§ 1º É vedada a participação de atleta de nacionalidade estrangeira como integrante de equipe de competição de entidade de prática desportiva nacional nos campeonatos oficiais, quando o visto de trabalho temporário expedido pelo Ministério do Trabalho recair no inciso III do art. 13 da Lei 6.815, de 19 de agosto de 1960.

§ 2º A entidade de administração do desporto será obrigada a exigir da entidade de prática desportiva o comprovante do visto de trabalho do atleta de nacionalidade estrangeira fornecido pelo Ministério do Trabalho, sob pena de cancelamento da inscrição desportiva.

Art. 46-A. As ligas desportivas, as entidades de administração de desporto e as de prática desportiva envolvidas em qualquer competição de atletas profissionais, independentemente da forma jurídica adotada, ficam obrigadas a: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - elaborar e publicar, até o último dia útil do mês de abril, suas demonstrações financeiras na forma definida pela Lei nº 6.404, de 15 de dezembro de 1976, após terem sido auditadas por auditores independentes; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - apresentar suas contas juntamente com os relatórios da auditoria de que trata o inciso I ao Conselho Nacional do Esporte - CNE, sempre que forem beneficiárias de recursos públicos, na forma do regulamento. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 1º Sem prejuízo da aplicação das penalidades previstas na legislação tributária, trabalhista, previdenciária, cambial, e das conseqüentes responsabilidades civil e penal, a infração a este artigo implicará: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - para as entidades de administração do desporto e ligas desportivas, a inelegibilidade, por dez anos, de seus dirigentes para o desempenho de cargos ou funções eletivas ou de livre nomeação, em quaisquer das entidades ou órgãos referidos no parágrafo único do art. 13 desta Lei; (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - para as entidades de prática desportiva, a inelegibilidade, por cinco anos, de seus dirigentes para cargos ou funções eletivas ou de livre nomeação em qualquer entidade ou empresa direta ou indiretamente vinculada às competições profissionais da respectiva modalidade desportiva. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 2º As entidades que violarem o disposto neste artigo ficam ainda sujeitas: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - ao afastamento de seus dirigentes; e (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - à nulidade de todos os atos praticados por seus dirigentes em nome da entidade após a prática da infração. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 3º Os dirigentes de que trata o § 2º serão sempre: (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

I - o presidente da entidade, ou aquele que lhe faça as vezes; e (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

II - o dirigente que praticou a infração ainda que por omissão. (Incluído pela Lei nº 10.672, de 2003)

§ 4º (Incluído e vetado pela Lei nº 10.672, de 2003)

*(À Comissão de Assuntos Sociais, em decisão terminativa)*

Publicado no DSF, de 09/04/2009.

Secretaria Especial de Editoração e Publicações do Senado Federal - Brasília - DF

(OS:11650/2009)

**REQUERIMENTO Nº 68 , DE 2013**

Requeiro, nos termos regimentais, a realização de painel na cidade de Salvador (BA), no âmbito da Comissão de Educação, Cultura e Esporte (CE), para debater sobre o Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009 (PL nº 7.150, de 2002, na origem) de autoria do Deputado Arnaldo Faria de Sá, que *dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências*, com a participação dos convidados abaixo relacionados.

1. A Senhora Rosângela Costa Araújo, mestra de capoeira e professora-doutora da Universidade Federal da Bahia (UFBA);
2. O Senhor Helio Campos, mestre de capoeira e professor-doutor da Universidade Federal da Bahia (UFBA);
3. O Senhor Jairo Júnior, representante da Confederação Brasileira de Capoeira (CBC);
4. O Senhor José Hilton Santos Almeida, Presidente da Fundação Cultural Palmares (FCP);
5. A Senhora Jurema de Souza Machado, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

**JUSTIFICAÇÃO**

Desde que foi registrada como patrimônio cultural imaterial do Brasil, em 2008, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a capoeira vem sendo objeto de intensos debates, no Brasil e no exterior. Um dos temas mais importantes dessas discussões diz respeito às condições necessárias para o exercício do ensino da modalidade, que deixou de ser um mero folguedo popular para se tornar um dos principais elementos de divulgação da cultura brasileira em todo o mundo.



Nos círculos esportivos e acadêmicos relacionados à capoeira, debate-se, atualmente, a importância da qualificação profissional e do reconhecimento popular dos instrutores e mestres da modalidade. Afinal, além de reunir as condições técnicas e pedagógicas necessárias, o instrutor ou mestre de capoeira precisa, também, ter consciência de seu papel na preservação de saberes ancestrais que garantem a preservação das tradições que fundamentam a identidade dessa arte-luta tipicamente brasileira, com raízes na cultura africana. Do mesmo modo, é necessário considerar que a capoeira, ao longo dos séculos, assumiu formas diferenciadas que expressam a complexidade e a diversidade que marcam a cultura nacional. Essa pluralidade de manifestações configura, por si só, um dos aspectos mais importantes da cultura da capoeira no Brasil.

Entendemos que o Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009 (PL nº 7.150, de 2002, na origem) de autoria do Deputado Arnaldo Faria de Sá, que *dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências*, deve ensejar um debate que tenha tais questões (a necessidade de formação técnica do instrutor ou mestre e a preservação da identidade cultural da capoeira) como referências fundamentais. Por essas razões, e, sobretudo, pela relevância do tema, requeremos a realização de painel na cidade de Salvador (BA).

Sala da Comissão,

Senadora **LÍDICE DA MATA**



**TEXTO FINAL****PROJETO DE LEI DO SENADO Nº 17, DE 2014**

Institui o reconhecimento do caráter educacional e formativo da capoeira em suas manifestações culturais e esportivas e permite a celebração de parcerias para o seu ensino nos estabelecimentos de educação básica, públicos e privados.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

Art. 1º É reconhecido o caráter educacional e formativo da atividade de capoeira em suas manifestações culturais e esportivas.

Art. 2º Os estabelecimentos de educação básica, públicos e privados, poderão celebrar parcerias com associações ou outras entidades que representem e congreguem mestres e demais profissionais de capoeira, nos termos desta Lei.

§ 1º O ensino da capoeira deverá ser integrado à proposta pedagógica da escola, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

§ 2º Para o exercício da atividade prevista nesta Lei, além do vínculo com a entidade com a qual seja celebrada a parceria, não se exigirá do profissional de capoeira a filiação a conselhos profissionais ou a federações ou confederações esportivas.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.





CÂMARA DOS DEPUTADOS



## PROJETO DE LEI N.º 1.966, DE 2015 (Do Senado Federal)

PLS nº 17/2014  
Ofício nº 734/2015 - SF

Institui o reconhecimento do caráter educacional e formativo da capoeira em suas manifestações culturais e esportivas e permite a celebração de parcerias para o seu ensino nos estabelecimentos de educação básica, públicos e privados.

**DESPACHO:**  
ÀS COMISSÕES DE:  
ESPORTE;  
EDUCAÇÃO E  
CONSTITUIÇÃO E JUSTIÇA E DE CIDADANIA (ART. 54 RICD)

**APRECIÇÃO:**  
Proposição Sujeita à Apreciação Conclusiva pelas Comissões - Art. 24 II

**PUBLICAÇÃO INICIAL**

Art. 137, caput - RICD

**O Congresso Nacional** decreta:

**Art. 1º** É reconhecido o caráter educacional e formativo da atividade de capoeira em suas manifestações culturais e esportivas.

**Art. 2º** Os estabelecimentos de educação básica, públicos e privados, poderão celebrar parcerias com associações ou outras entidades que representem e congreguem mestres e demais profissionais de capoeira, nos termos desta Lei.

§ 1º O ensino da capoeira deverá ser integrado à proposta pedagógica da escola, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

§ 2º Para o exercício da atividade prevista nesta Lei, além do vínculo com a entidade com a qual seja celebrada a parceria, não se exigirá do profissional de capoeira a filiação a conselhos profissionais ou a federações ou confederações esportivas.

**Art. 3º** Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Senado Federal, em 17 de junho de 2015.

Senador Renan Calheiros  
Presidente do Senado Federal

**FIM DO DOCUMENTO**



Assunto: **manifestação técnica sobre Projeto de Lei da Câmara dos Deputados nº 31/2009 (PL 7150/2022), de autoria do Deputado Arnaldo Faria de Sá que “dispõe sobre o reconhecimento da atividade de Capoeira e dá outras providências”.**

Em atenção a solicitação realizada por meio do Ofício nº 0355/2013/ASPAR/GM/MinC, de 17 de dezembro de 2013, encaminhamos manifestação técnica sobre o conteúdo do PL nº 31/2009 que trata do reconhecimento da prática da Capoeira como profissão.

Cumprir informar que os argumentos apresentados foram elaborados com base no que dispõe a legislação concernente ao patrimônio cultural de natureza imaterial (Decreto 3.551/00 e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI) aplicada aos bens culturais em apreço, a Roda de Capoeira e Ofício do Mestre de Capoeira, assim como à luz das informações reunidas no Dossiê de Registro desses bens culturais e das experiências de salvaguarda realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 2010.

Cabe ressaltar que essa argumentação foi apresentada em Audiência Pública convocada pela Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal, realizada em Salvador no dia 06/12/2013. Na ocasião, por sugestão do Departamento de Patrimônio Imaterial e por ordem da Senhora Presidente do IPHAN, Jurema Machado, a técnica em Ciências Sociais da Superintendência Estadual do Iphan na Bahia, Maria Paula Adinolfi, representou a instituição.

A análise geral do PL 031/2009 constatou que não há menção ao reconhecimento do Ofício de Mestre de Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Esta coordenação considera que qualquer lei que disponha sobre o reconhecimento da profissão de capoeirista deve fazer menção a este reconhecimento prévio, ou seja, deve levar em consideração que o Ofício de Mestre de Capoeira já possui reconhecimento patrimonial pelo Estado devido a seus valores culturais, identitários e para a memória da Nação.

Neste sentido, o PL tampouco faz menção a outras dimensões da prática da Capoeira para além de “dança, competição ou luta”. A Capoeira é notoriamente uma prática **multidimensional** e, sobretudo, uma **referência cultural** da sociedade brasileira. A Capoeira pode ser tanto dança, luta e esporte, como também é cultura, arte, lazer, meio de socialização, instrumento de educação popular, forma de transmissão de saberes e da memória ancestral, símbolo de afirmação identitária, dentre outros. E é justamente essa multiplicidade de dimensões uma das características que justificou seu reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil em 2008, tendo sido a Roda de Capoeira inscrita no Livro do Registro das

Formas de Expressão e o Ofício de Mestre de Capoeira inscrito no Livro de Registro dos Ofícios e Saberes, nos termos do Decreto 3551/00, que institui o Registro dos bens culturais de natureza imaterial.

Desta forma, uma lei que pretenda reconhecer a atividade da Capoeira não pode desconsiderar sua dimensão cultural, no mais a já oficialmente reconhecida, como aqui mencionado.

A partir dos diálogos realizados entre IPHAN e capoeiristas é possível afirmar que uma questão importantíssima em relação a profissionalização tem relação com os entraves existentes para o ensino da Capoeira por mestres tradicionais, como a exigência de apresentação de diplomas de graduação ou a legitimação por organismos e entidades que se pretendam normativas. De acordo com o Dossiê de Registro, cada Mestre de Capoeira, plenamente formado nos moldes da tradição, está preparado para atuar como educador, sem necessitar de qualquer outra chancela. Assim, acreditamos que a legislação preocupada em fomentar a profissionalização dos capoeiristas deve garantir o respeito a este princípio, considerando que os Mestres mais antigos estão em condições de vulnerabilidade principalmente por não ter reconhecido seu notório saber e suas formas tradicionais de transmissão de saberes.

Não obstante essas considerações esboçadas acima, a análise do PL 031/2009 conclui que está FORA DA COMPETÊNCIA deste Instituto opinar sobre a aprovação ou não do projeto. Embora o bem cultural seja Registrado por essa instituição, a legislação sobre o patrimônio cultural imaterial não autoriza o IPHAN a ter ingerência sobre ocorrências que incidam sobre o bem cultural. São os próprios detentores dos bens culturais que devem analisar os eventos e considerar os encaminhamentos e conclusões. As diretrizes do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial preveem a ampla participação dos grupos nas discussões que envolvem diretamente as condições de produção e reprodução do bem cultural. Nesse caso, o papel do IPHAN, como instituição responsável pela salvaguarda do bem cultural Registrado, será o de promover espaços de discussão e de debate para que os detentores possam analisar as proposições e definir seu posicionamento em relação, por exemplo, a projetos de lei deste tipo.

Por fim, tendo em vista todo o exposto, consideramos que a aprovação de um projeto dessa natureza deverá ser precedida de exaustiva, ampla e legítima discussão sobre o assunto com a comunidade da Capoeira. É necessário que os conteúdos dos projetos sejam disponibilizados para os detentores e sejam criados espaços de discussão não só sobre os conteúdos, mas também sobre as implicações da regulamentação da atividade.

Departamento do Patrimônio Imaterial  
Brasília, 24 de abril de 2014

**MINUTA DE RESOLUÇÃO MINISTÉRIO DO ESPORTE DE 11 de outubro de 2011**

Define as interfaces das manifestações de artes marciais/lutas e capoeira ao respectivo enquadramento nas atividades esportivas desenvolvidas e regulamentadas no País.

O MINISTRO DE ESTADO DO ESPORTE E PRESIDENTE DO CONSELHO NACIONAL DO ESPORTE, no uso de suas atribuições, considerando a competência do Conselho Nacional do Esporte - CNE, em emitir pareceres e resoluções sobre questões que envolvam o Esporte e suas diferentes modalidades esportivas, e questões desportivas nacionais, assim definidas no inciso III do artigo 11 da Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998 e suas alterações, revendo os conceitos a seguir apresentados,

CONSIDERANDO que no preâmbulo da Constituição da Organização Mundial da Saúde (OMS), estabelece-se que "gozar do melhor estado de saúde que é possível atingir constitui um dos direitos fundamentais de todo o ser humano, sem distinção de raça, de religião, de credo político, de condição econômica ou social", bem como que "os Governos têm responsabilidade pela saúde dos seus povos, a qual só pode ser assumida pelo estabelecimento de medidas sanitárias e sociais adequadas";

CONSIDERANDO que o parágrafo único do art. 3º da Lei nº 8.080, de 1990, dispõe sobre as ações de saúde destinadas a garantir às pessoas e à coletividade condições de bem-estar físico, mental e social;

CONSIDERANDO a importância conjuntural dos exercícios físicos, das atividades físicas e da prática esportiva como fator de prevenção de doenças e promoção da saúde;

CONSIDERANDO que geralmente os conceitos de Saúde, Atividade Física e Qualidade de vida ativa se encontram interligados e estabelecem a interdependência entre eles;

CONSIDERANDO que o exercício físico pode ser conceituado como toda atividade planejada, estruturada e repetitiva que tem por objetivo a melhoria e a manutenção de um ou mais componentes da aptidão física, e que tal orientação é fundamental para que os exercícios atinjam, com segurança e sem prejuízos para saúde do indivíduo, o seu escopo de manutenção do condicionamento físico.

CONSIDERANDO que Aptidão Física é um estado dinâmico de energia e vitalidade que permita a cada um, funcionando no pico de sua capacidade intelectual, realizar as tarefas do cotidiano, ocupar ativamente as horas de lazer, enfrentar emergências imprevistas sem fadiga excessiva, sentir uma alegria de viver e evitar o aparecimento das disfunções.

CONSIDERANDO que Atividade Física é qualquer movimento corporal voluntário humano, produzido pelos músculos esqueléticos e que resulta num gasto energético acima dos níveis de repouso, caracterizado pela atividade do cotidiano e pelos exercícios físicos, e como atividade humana, nela também está o Ser Humano como um todo;

CONSIDERANDO que Esporte é um fenômeno sociocultural que tem no jogo o seu vínculo cultural e na competição o seu elemento essencial, se manifesta através de uma atividade metódica e regular de caráter competitivo, institucionalizado, realizado conforme técnicas, habilidades e objetivos definidos pelas modalidades desportivas, determinado por regras preestabelecidas que lhe dá forma, significado e identidade, considerado em todas as formas de atividades físicas que, por meio de participação casual ou organizada, objetivam expressar ou promover a forma física e o bem-estar físico, mental psíquico e social, sendo também praticado com liberdade e finalidade lúdica estabelecida por seus praticantes, realizado em ambiente diferenciado, inclusive na natureza (jogos: da natureza, radicais, orientação, aventura e outros).

CONSIDERANDO que a atividade esportiva aplica-se, ainda, na promoção da saúde e em âmbito educacional de acordo com diagnóstico e/ou conhecimento especializado, em complementação a interesses voluntários e/ou organização comunitária de indivíduos e grupos não especializados, contando com organizações internacionais e nacionais que regulamentam e promovem a prática competitiva como forma de manifestação esportiva, sendo o Esporte definido no dicionário Aurélio como o "conjunto dos exercícios físicos praticados com método, individualmente ou em equipes";

CONSIDERANDO que na visão da Motricidade Humana, ciência que visa explicar a Educação Física, o Esporte é um dos aspectos da motricidade que se distingue por ser um jogo competitivo, com regras padronizadas e institucionalizadas, portanto, é jogo competitivo, é instituição e é também história, dado que possui as características do tempo onde nasce, mas só existe em decorrência da participação do Ser Humano como um todo;

CONSIDERANDO que Artes Marciais/Lutas, tradicionalmente, surgiram no Oriente como arma, defesa e como ato de guerrear, evoluindo e modernizando-se para sistemas de práticas para treinamento de combate, que se utilizam de técnicas corporais, geralmente, sem o uso de armas de fogo ou outros dispositivos modernos, que além de praticadas como treinamento militar e recurso de autodefesa, são reconhecidas na atualidade como excelente ferramenta pedagógica e adotadas como forma de desenvolvimento de aptidão física, portanto, configurando-se ainda como esporte e que em sua maioria estão organizadas nos moldes do sistema desportivo nacional, tais como federações, confederações e comitês, portanto reconhecidas e institucionalizadas como desporto.

CONSIDERANDO que a Capoeira passou, ao longo dos anos, por diversas transformações socioculturais, sendo um jogo constituído por um sistema de ataque e defesa de caráter individual e origem folclórica genuinamente brasileira, surgido entre os escravos bantos procedentes de Angola, reconhecida pelo seu valor lúdico, folclórico, cultural, artístico, esportivo, estético e educativo, podendo desenvolver saúde, atividade física, aptidão física, qualidade de vida ativa, sendo atualmente, também, institucionalizada como prática esportiva regulamentada, sendo ainda reconhecida como Desporto pela Deliberação CND 071/1953 e pela Lei nº 12.288, (Estatuto da Igualdade Racial), que estabelece em seu art. 22: "A capoeira é reconhecida como desporto de criação nacional, nos termos do art. 217 da Constituição Federal".

E por fim, considerando as interfaces das modalidades de Artes Marciais/Lutas e Capoeira com as atividades que se situam como práticas de natureza esportiva e rendimento físico;

O MINISTRO DE ESTADO DO ESPORTE E PRESIDENTE DO CONSELHO NACIONAL DO ESPORTE, após verificação e análise de todos os considerandos referidos acima, visando proporcionar a melhor inserção e aproveitamento das modalidades esportivas elencadas, mesmo ao compreender que além de Esporte, estão todas elas relacionadas à Saúde, à Atividade Física, à Aptidão Física e favorecem a Qualidade de Vida Ativa, estando dessa forma intimamente relacionadas com a prática esportiva,

**RESOLVE QUE:**

Art. 1 As Artes Marciais/Lutas e a Capoeira reconhecidas em suas dimensões históricas e socio culturais como manifestações artísticas e culturais, quando práticas de atividades físicas que se manifestam através de processos metódicos e regulares de caráter competitivo, institucionalizado, realizado conforme técnicas, habilidades e objetivos que lhes dão forma, significado e identidade, e exercícios físicos objetivando o condicionamento físico e promoção da saúde, são consideradas esportes para fins de enquadramento ao campo das atividades desenvolvidas e regulamentadas no País.

Art. 2º Na dimensão esportiva, Artes Marciais/Lutas e a Capoeira, quando se candidatarem visando à obtenção de apoios financeiros e logísticos, junto ao Ministério do Esporte, ou a outros órgãos públicos, estejam constituídas através de organizações legalizadas enquanto componentes da área do Esporte, tal como se institucionalizam as demais modalidades esportivas, a saber: Ligas, Federações e Confederações Esportivas.

Art. 3º Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação no Diário Oficial da União.

*Brasília, 11 outubro de 2011.*

*Orlando Silva*

*Ministro de Estado do Esporte e*

*Presidente do Conselho Nacional do Esporte*



SENADO FEDERAL  
Gabinete do Senador Paulo Paim

**REQUERIMENTO Nº 23, DE 2016**  
(Em aditamento ao RCE 80/2015)

aprovado em 30/05/2016

Sen. Estímulo Boyers

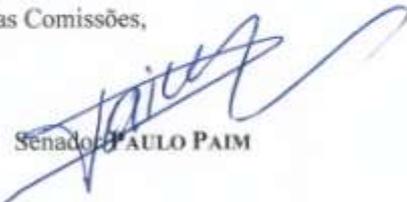
Senhor Presidente da Comissão de Educação do Senado  
Presidente em Exercício  
Comissão de Educação,  
Cultura e Esporte

Federal,

Com fundamento regimental, em aditamento ao RCE 80/2015, **REQUEIRO** que seja incluído o rol de convidados a participarem de audiência pública, com objetivo de instruir o PLC nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências", a saber:

- 1) Representante do Ministério da Cultura;
- 2) Representante da Fundação Palmares;
- 3) Representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN;
- 4) Representante do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC e da Rede Nacional de Ação pela Capoeira – Paulo Henrique Menezes da Silva;
- 5) Sr. Gersonilton Heleno de Sousa (Mestre de Capoeira) – Confederação Brasileira de Capoeira;
- 6) Sr. Hélio Tabosa de Moraes – (Mestre de Capoeira).

Sala das Comissões,

  
Senador PAULO PAIM



SF716250-72644-40

Página: 1/1 14/04/2016 15:21:59

cbddfe83d17cd31cf8d71763ecb2096396938f03



  
 aprovado em 19/09/2016  
**REQUERIMENTO Nº 25 DE 2016**  
 (Em aditamento ao RCE 23/2016)

Sen. Fábio Bezerra  
 Presidente em Exercício  
 Comissão de Educação,  
 Cultura e Esporte

Senhor Presidente da Comissão de Educação do Senado Federal,

Com fundamento regimental, em aditamento ao RCE 23/2016, **REQUEIRO** que seja incluído o rol de convidados a participarem de audiência pública, com objetivo de instruir o PLC nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências", a saber:

- 1) Representante da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR.

Sala das Comissões,

  
 Senador PAULO PAIM

Página: 1/1 19/09/2016 12:01:34

a0ce9247e4c0b0d70b293c9d7ad1988b1847





Câmara dos Deputados

## PL 1.966/2015

**Autor:** Senado Federal - Jorge Afonso Argello

**Data da** 17/06/2015

**Apresentação:**

**Ementa:** Institui o reconhecimento do caráter educacional e formativo da capoeira em suas manifestações culturais e esportivas e permite a celebração de parcerias para o seu ensino nos estabelecimentos de educação básica, públicos e privados.

**Forma de** Proposição Sujeita à Apreciação Conclusiva pelas Comissões -  
**Apreciação:** Art. 24 II

**Texto** Às Comissões de  
**Despacho:** Esporte;  
Educação e  
Constituição e Justiça e de Cidadania (Art. 54 RICD) - Art. 24, II  
Proposição Sujeita à Apreciação Conclusiva pelas Comissões -  
Art. 24 II  
Regime de Tramitação: Prioridade

**Regime de** Prioridade  
**tramitação:**

**Em** 23/06/2015

## REQUERIMENTO DA COMISSÃO DE EDUCAÇÃO nº 23, de 2016

Autoria: Senador Paulo Paim

## Ementa:

Com fundamento regimental, em aditamento ao RCE 80/2015, REQUEIRO que seja incluído o rol de convidados a participarem de audiência pública, com objetivo de instruir o PLC nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências", a saber: Representante do Ministério da Cultura; Representante da Fundação Palmares; Representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN; Representante do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC e da Rede Nacional de Ação pela Capoeira – Paulo Henrique Menezes da Silva; Sr. Gersonilton Heleno de Sousa (Mestre de Capoeira) – Confederação Brasileira de Capoeira; Sr. Hélio Tabosa de Moraes – (Mestre de Capoeira).

Assunto: -

Data de leitura: -

## Em tramitação

Decisão: -

Último local: 19/04/2016 - Comissão de Educação, Cultura e Esporte (Secretaria de Apoio à Comissão de Educação, Cultura e Esporte)

Destino: -

Último estado: 15/04/2016 - INCLuíDA NA PAUTA DA REUNIÃO

## Matérias Relacionadas:

PROJETO DE LEI DA CÂMARA nº 31, de 2009

## TRAMITAÇÃO

19/04/2016 CE - Comissão de Educação, Cultura e Esporte

Ação: Na 21ª Reunião Extraordinária, realizada nesta data, a Comissão aprova o Requerimento nº 25, de 2016-CE, de iniciativa do Senador Paulo Paim, em aditamento ao presente Requerimento para incluir como convidado um representante da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR, na Audiência Pública destinada a instruir o Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências".

19/04/2016 CE - Comissão de Educação, Cultura e Esporte

Ação: Na 21ª Reunião Extraordinária, realizada nesta data, a Comissão aprova o Requerimento nº 23, de 2016-CE, de autoria do Senador Paulo Paim, que requer, em aditamento ao RCE 80/2015, que seja incluído o rol de convidados a participarem de audiência pública, com objetivo de instruir o PLC nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências", a saber: Representante do Ministério da Cultura; Representante da Fundação Palmares; Representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN; Representante do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC e da Rede Nacional de Ação pela Capoeira – Paulo Henrique Menezes da Silva; Sr. Gersonilton Heleno de Sousa (Mestre de Capoeira) – Confederação Brasileira de Capoeira; Sr. Hélio Tabosa de Moraes – (Mestre de Capoeira).

15/04/2016 CE - Comissão de Educação, Cultura e Esporte

Situação: INCLuíDA NA PAUTA DA REUNIÃO

## REQUERIMENTO DA COMISSÃO DE EDUCAÇÃO nº 23, de 2016

## TRAMITAÇÃO

Ação: Matéria constante da Pauta da 23ª Reunião da Comissão de Educação, Cultura e Esporte, agendada para o dia 19/04/2016.

15/04/2016 CE - Comissão de Educação, Cultura e Esporte

Situação: PRONTA PARA A PAUTA NA COMISSÃO

Ação: Recebido nesta Comissão em 15/04/2016.

## AVULSOS ELETRÔNICOS

Data	Tipo	Comissão	Ação legislativa	Observação
15/04/2016	Texto inicial	Comissão de Educação, Cultura e Esporte	Recebido nesta Comissão em 15/04/2016.	
19/04/2016	Requerimento	Comissão de Educação, Cultura e Esporte	Na 23ª Reunião Extraordinária, realizada nesta data, a Comissão aprova o Requerimento nº 23, de 2016-CE, de autoria do Senador Paulo Paim, que requer, em aditamento ao RCE 80/2015, que seja incluído o rol de convidados a participarem de audiência pública, com objetivo de instruir o PLC nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências", a saber: Representante do Ministério da Cultura; Representante da Fundação Palmares; Representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Representante do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC e da Rede Nacional de Ação pela Capoeira – Paulo Henrique Menezes da Silva; Sr. Gersonilton Heleno de Sousa (Mestre de Capoeira) – Confederação Brasileira de Capoeira; Sr. Hélio Tabosa de Moraes – (Mestre de Capoeira).	
19/04/2016	Requerimento	Comissão de Educação, Cultura e Esporte	Na 23ª Reunião Extraordinária, realizada nesta data, a Comissão aprova o Requerimento nº 25, de 2016-CE, de iniciativa do Senador Paulo Paim, em aditamento ao presente Requerimento para incluir como convidado um representante da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR, na Audiência Pública destinada a instruir o Projeto de Lei da Câmara nº 31, de 2009, que "Dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira e dá outras providências".	

## REGIMENTO INTERNO

### 3º CONGRESSO NACIONAL UNITARIO DE CAPOEIRA

#### (III CNUC)

Art.1º - O 3º Congresso Nacional Unitário de Capoeira foi convocado pela Coordenação Nacional eleita no congresso anterior e terá sua etapa final sendo realizada nos dias 13,14,15 de AGOSTO de 2015 na cidade do Rio de Janeiro- RJ-BR;

§1º - A pauta do Congresso é:

- a) Profissionalização,Regulamentação, Legislação e Perspectivas,
- b) Plano Nacional de Capoeira (Elementos Para uma Política Pública),
- c) Estruturação do Movimento;

§ 2º A plenária final do Congresso Nacional Unitário será precedida de Congressos Estaduais que deverão ocorrer em todos estados da Federação entre os dias 15 de março e 30 de Maio;

Art.2º As deliberações do 3º Congressos serão aprovadas por maioria simples, 50%+1 dos delegados eleitos presentes no momento das votações;

## DOS OBJETIVOS

Art. 3º- São objetivos do III CNUC:

- I- Construir uma unidade nacional da Comunidade Capoeirista sob a égide do respeito, tolerância, convivência pacífica e harmoniosa entre todos os seguimentos que atuam na Capoeira;
- II - Promover e incentivar amplo debate com todos os seguimentos, tendo como foco a pauta do 3º Congresso Nacional Unitário;
- III- Debater e deliberar sobre a tese guia, elaborada e oferecida aos participantes, pela Coordenação Nacional;
- IV- Encaminhar, através da Coordenação eleita, as questões concretas que forem alvos de deliberação da plenária final;
- V- Propor estratégias que desenvolvam a relação da Capoeira com Estado brasileiro, preservando a autonomia necessária e intrínseca a prática;
- VI- Fortalecer e desenvolver a unidade e o seu caráter, fazendo repercutir nos estados na forma de mobilização;
- VII- Eleger a nova Coordenação Nacional para que a mesma se ocupe de forma concreta e objetiva sobre os encaminhamentos pelo Congresso deliberados, com mandato até o próximo Congresso Nacional.

## DA ORGANIZAÇÃO

Art. 4º - O III CNUC terá caráter mobilizador, propositivo, deliberativo, eletivo e politizador e será, sob a direção da Coordenação Nacional, precedido por Congressos estaduais constituídos com o mesmo conteúdo;

§ Único- Os Congresso estaduais, poderão, sem prejuízo da pauta nacional, incluir temas locais.

Art. 5º - Compete a Coordenação Nacional, durante o processo em curso e fora dele:

I- Zelar e garantir os princípios norteadores do Congresso Nacional Unitário, que são:

a) Respeito às opiniões divergentes, Respeito aos capoeiristas independente da sua graduação, origem, cor da pele, opção religiosa, opção ideológica, orientação sexual e de gênero, esteja ele ou ela, participando ou não das plenárias e atividades do 3º Congresso;

b) Zelar e garantir sempre e em qualquer momento que o centro do debate e das preocupações seja a Capoeira. Os interesses específicos, individuais, localizados, vaidosos e pessoais devem, para o sucesso do movimento, estarem subordinados ao caráter inclusivo, plural e coletivo do processo e do debate;

II - Assegurar a lisura, veracidade e publicidade de todos os atos e procedimentos relacionados à realização do 3º Congresso Unitário;

III- Acompanhar o processo de sistematização das emendas e propostas pelos Congressos estaduais e pelas contribuições individuais e pela plenária final de junho;

IV- Dirimir as dúvidas e solucionar os casos omissos da convocação e do processo do 3º Congresso;

Art. 6º- Será eleita uma Comissão Organizadora do 3º Congresso, composta, por membros da Coordenação Nacional, priorizando quem more no Rio de Janeiro, por ser o local do evento, não podendo, no seu numero total, ultrapassar de 5 membros(as);

Art. 7º - Será eleita uma Secretaria Geral do Congresso, que terá a tarefa de Coordenar e dirigir o processo Organizativo até a plenária final do Congresso;

§Único- A Secretaria Geral do III CNUC será exercida até o dia da abertura da plenária final por Robertinho Fernandes(RJ), que também terá a tarefa de coordenar a comissão organizadora.

Art. 8º - As despesas relacionadas com a realização do 3º Congresso, bem como a relação com possíveis patrocinadores, deverão ser alvo de informação explicitas ,via relatório, apresentado aos participantes e, se necessário, tornado público via edição da Revista do Congresso;

#### DOS PARTICPANTES

Art. 9º - A plenária final do Congresso será composta por:

Delegados Natos- Os Mestres que receberam o título até o ano de 1980;

-Os Membros da Coordenação Nacional eleitos no 2º Congresso;

Delegados Eleitos - Pelas entidades Estaduais: 1 indicação;

Delegados Eleitos - Pelas entidades Nacionais: 2 Indicações

Delegados eleitos: Pelos Congressos Estaduais obedecendo a seguinte proporção-

SP,RJ,BA,MG = 30 Delegados;

RS,CE,PE = 20 Delegados;

SC,DF = 15 Delegados;

MA,GO = 10 Delegados;

PR,SE,ES,PB,MS,MT,PA,AM = 5 Delegados ;

AL,PA,PI,RN,TO,AP,AC,RO,RR = 3 Delegados ;

§ 1º - Deverão ser eleitos em cada delegação, 20% de delegados suplentes, sempre arredondando a fração para a cima, garantindo no mínimo 1 suplente para cada estado; A presença destes suplentes na plenária final ficará a cargo e responsabilidade dos

estados;

§ 2º - As delegações dos estados só poderão conter, dentro do numero estabelecido, um delegado por grupo. Ressalvando os casos de delegados natos;

§ 3º - As delegações terão que contar, para seu credenciamento, com pelo menos 20% de mulheres em suas composições. Sempre arredondando a fração para cima;

§ 4º As entidades só participarão do processo se tiverem sido fundada até um ano antes da plenária final, portanto em agosto de 2014 e se estiverem em pleno funcionamento;

Art. 10º - Os Congressos Estaduais deverão ocorrer entre os dias 15 de março e 30 de maio do corrente ano;

Art. 11- Os Congressos estaduais deverão ter como ponto de pauta obrigatório o debate e votação da tese guia oferecida pela Coordenação Nacional;

§Único - As emendas á tese nacional deverá ser sempre individual e apresentada por escrito e serão aprovadas sempre que atingirem 50% mais um dos presentes em cada votação;

Art. 12 - Os Congressos estaduais só terão validade se forem amplamente convocados, de forma pública, formal, via internet, jornal, revista e/ou convite específico com timbre e a logo do III CNUC;

Art. 13 - Os Congressos estaduais devem eleger, no inicio dos trabalhos, uma mesa para dirigir os trabalhos, contendo no mínimo: Um Presidente ou Presidenta e um Secretario ou

Secretaria;

Art. 14 - Os Congressos Estaduais devem redigir uma ata assinada pelos presentes e garantir que todos os participantes preencham um cadastro contendo no mínimo: Nome, Endereço, Celular, e-mail, rede social, grupo ou entidade, graduação e Mestre;

Art.15 - Os Congressos Estaduais deverão eleger dois representantes como oradores do estado à plenária final. Cada um terá direito de usar 5 minutos na exposição ou defesa ou apresentação das opiniões aprovadas pelo estado na plenária;

#### PLENÁRIA FINAL DO CONGRESSO

Art. 16 - A plenária final do Congresso (III CNUC) será instalada com um ato solene onde deverão ser homenageados: O Mestre Formiga, (Filho do Mestre Bimba) O Mestre Tenente Esdras, Formado pelo Mestre Bimba( Membros da Coordenação Falecidos no período); O ex- Presidente Luis Inácio Lula da Silva (pelas conquistas obtidas em seus governos notadamente, na área da cultura e esporte);

Art. 17 - Deverá ser realizado logo após a seção solene de abertura um evento artístico cultural a altura do III CNUC;

Art. 18 - Os trabalhos do Congresso se desenvolverão de acordo com o programa em anexo;

## DA COMUNICAÇÃO

Art. 19 – Será constituída pela Coordenação Nacional uma comissão de comunicação, que terá a função de elaborar e coordenar a execução dos esforços de comunicação total do Congresso e sua relação às mídias oficiais e alternativas, sejam nacionais ou internacional;

§ Único: Esta Comissão será Coordenada pelo Mestre Gilvan de Brasília;

Art. 20- O III CNUC deverá disponibilizar um site próprio que servirá para interlocução, divulgação, debate e informações sobre o Congresso;

Art. 21 - Deverão ser produzidas duas revistas do Congresso. Uma com a tese apresentada ao debate e outra com as resoluções após o Congresso;

Art. 22 - Os casos omissos serão resolvidos pela Coordenação, através de reunião convocada para este fim e as decisões como de costume se darão por maioria simples dos presentes.

A Coordenação Nacional do III CNUC

Brasília 8 de Março de 2015

### 3º CONGRESSO NACIONAL UNITARIO DE CAPOEIRA

#### III CNUC

- 1- A estrutura do presente documento obedece a uma lógica que busca permitir um entendimento contextualizado do que entendemos ser o papel determinante e histórico do debate em curso e sua importância para às futuras gerações no terreno interno e externo da Capoeira.

O texto em apreço não tem sentido acadêmico, mas político-teórico. Tem o objetivo prático de ordenar e colocar parâmetros no debate com o sentido de garantir foco e escopo que permitam uma deliberação coletiva, democrática e consistente.

#### **O Congresso Nacional Unitário**

- 2- O Congresso Nacional Unitário de Capoeira não é uma entidade e nem tampouco um evento. Trata-se de um movimento surgido em 2002, com conteúdo plural, politizado, inclusivo, não partidarizado, que atua e se desenvolve sob a égide da união ampla, tolerante e respeitosa entre as várias correntes que atuam na Arte da Capoeira. Não entram no debate de estilos, competência prática, graduações e questões administrativas específicas. Aspira e trabalha para que o coletivo, sempre ele, saia ganhando com as políticas públicas necessárias ao desenvolvimento e fortalecimento da Capoeira em nosso país e além-fronteiras.
- 3- Não se ocupa o movimento de debates menores ou pontuais e desaconselha e não incentiva qualquer elemento ou debate que nos divida. A luta é dura e complexa se não nos unirmos em prol da Capoeira a nossa batalha não logrará êxitos. E pior, fará retroceder o processo de luta que dura séculos. Aqui não cabem arroubos individualistas ou vaidades exacerbadas. Para nós, o saber coletivo, o aprendizado conjunto e a subordinação de interesses de grupos, estilos, métodos e personalidades ao objetivo maior que é a Capoeira. O que nos dará possibilidades reais e concretas de vitórias. As ideias que nós defendemos têm força e se a aliarmos a

disciplina consciente, a regras de convivência democráticas comuns e obrigatórias a todos e todas as transformaremos em força material imbatível. Essa é a nossa compreensão. Este é o nosso entendimento!

### **O Mundo em Confusão**

4 - A Capoeira não é uma ilha! Os capoeiristas são cidadãos, que devem ter consciência de seu papel. São no geral, formadores de opiniões e lideranças sociais. Não podem ser indiferentes ao que ocorre no mundo e muito menos no Brasil. Somos parte da sociedade e sofremos os problemas e dificuldades como todos. Temos, pelo nosso papel social, que ter posturas e atitudes que ajudem as coisas e o mundo a se tornarem melhor. O nosso dever e a obrigação é não nos deixarmos levar pelas aparências. Quase sempre o que sai nos jornais, TVs e Internet não merecem o devido crédito. Não devem ser divulgados e nem assimilado por nós sem o clivo necessário de nossa consciência crítica e coletiva.

5- Aprendemos com a história. Com a nossa história de libertação do jugo opressor da escravidão. Nossos ancestrais, em muito maior numero, foram por séculos subjugados em nosso país e em outros países onde imperaram o regime escravocrata. Dividiram-nos usando a mesma arma que usam hoje. O poder para desinformar e tornar mentiras em verdades repetindo-as a exaustão. As elites mundial se utilizam de tal forma deste expediente com a mídia, que por vezes encontramos oprimidos, apoiando os opressores e atacando as vítimas.

6 - O mundo está em crise. O centro desta crise é a Europa. Vive a véspera de uma guerra, que se não ocorrer do modo convencional, ocorrerá de modo tão ou mais violento e destrutivo. A forma que as elites buscam para superar as crises é sempre a mesma. Explorando e atacando as conquistas dos trabalhadores e dos povos do velho Continente e de todo o planeta. A Ucrânia é a bola da vez no leste da Europa. Mas o oriente médio segue sendo

o centro das atenções mundial e produzindo crises e mais crises, tendo como saldo mortes e mais mortes. Os EUA com sua atitude guerreira e policial se envolvem em tudo. Diante das imensas modificações do nosso tempo, vivenciamos circunstâncias casuísticas que não precisam ser demonstradas apenas por acontecimentos fáticos e históricos. Diariamente, são constatadas nos meios de comunicações, suspeitos, informações sobre as várias crises que vistas de conjunto, podem ser consideradas partes de uma grande crise do nosso tempo.

- 7- A luta e a busca pelos recursos oriundos das fontes energéticas daquela região é o centro que estimula tamanho envolvimento. As consequências têm sido desastrosas. Países inteiros destruídos, como são os casos do Iraque, Síria e a Líbia. Estimula-se a partir daquela região, com base no conflito árabe-israelense, uma guerra, que envolve terrorismo, intervencionismo e fé. A religião passa a ser mais uma vez motivo para gerar violência, intolerância e a exclusão. Gesta-se uma espécie de "muçulmanófia" que envolve jovens europeus e americanos nesta luta de nós (a humanidade) contra nós mesmos. Nós sabemos que nem todo árabe é muçulmano, nem todo muçulmano é xiita e nem todo xiita é terrorista. A querida África, mais uma vez, passa a ser terreno fértil e propício para o desenvolvimento de ações deste tipo em especial em seu território central.

#### **O Brasil em Luta**

- 8- Aqui em nosso país vivemos uma luta política de altíssima intensidade. É visível que os que perderam as eleições, não aceitaram ainda a derrota. A campanha acirrada ocorrida no último pleito foi tomada por um conteúdo racista, machista, xenófobo e atrasado. Atingiu um grau de radicalização raramente visto aqui no país. Proliferou-se pelas redes sociais e mídia uma verdadeira campanha para dividir o Brasil estimulando o preconceito e o ódio. A tônica dessa desigualdade são os pobres, os negros e os

nordestinos. Os discursos raivosos buscavam intimidar inclusive agredir fisicamente aqueles que, ao exercer seu direito de opção eleitoral, externavam o voto na candidata que ganhou as eleições.

- 9- Isso tudo nos diz respeito. Afinal quem somos nós Capoeiristas? Somos em nossa absoluta maioria, negros, pobres e nordestinos. Somos filhos do povo e herdeiros da luta pela libertação e contra a opressão. Nossos heróis são aqueles que souberam enfrentar com coragem e competência as adversidades impostas pelas elites.
- 10- Nos últimos doze anos de governo popular e democrático a Capoeira obteve vitórias importantes. Insuficientes para as nossas justas demandas, mas importantes. Talvez, depois do Getúlio Vargas, foram esses anos os mais vitoriosos, para a nossa arte/luta. Mas o que mais devemos refletir é sobre as conquistas que o nosso povo obteve. Afinal nunca na história deste país se viu tantos pobres, negros e negras chegarem as Universidades. Fazerem cursos que antes eram destinados aos filhos das elites. Hoje não é mais assim. Temos filhos de pobres e de negros, estudando e se formando em medicina, engenharia, direito, artes e etc. Inclusive tendo condições de migrarem para o exterior, estudarem através de projetos socioeducativos como o PROUNI e Ciências sem Fronteiras. A Universidade de Salamanca, na Espanha, por exemplo, conta hoje com 800 estudantes brasileiros. Temos muitos pobres que deixaram essa condição para ascender socialmente. Nossos ganhos nas áreas de cultura e de esporte foram consideráveis. Na Educação, na Ciência & Tecnologias Artísticas e Entretenimento, além de políticas afirmativas e compensatórias, tanto com relação à juventude, como na questão racial e a de gênero.

11- Na verdade houve uma limitada injeção para estimular a economia e gerar consumo. Que embora polêmica fizesse a roda girar e aquecer a demanda. Entretanto, coloca outras exigências positivas na pauta. Nunca vimos tantos pobres e negros viajando em aviões seja nos roteiros nacional e internacional,

todavia, isso incomoda muito as elites. Não iludamo-nos, o objetivo desta gente não é melhorar nossa situação. Muito menos nos manter no patamar atual. A ação por um suposto impeachment da Presidenta é na verdade uma tentativa de regressão e ataques as nossas conquistas. Fragantemente há em curso alguns Estados uma política de extinção de espaços que ajudavam a nossa luta e as lutas sociais. Estados como Goiás, por exemplo, extinguíram as Secretarias de Cultura, Esporte, demonstrando como é que as elites agem. Um recorrente retrocesso e prejuízos para políticas públicas de Estado, para os referidos seguimentos.

- 12- No fundo querem atacar os nossos avanços e conquistas, além dos nossos espaços de direito. A nossa participação política e social não deve prescindir de atitudes firmes em defesa das nossas conquistas. Nós partilhamos e devemos compartilhar do justo combate a corrupção inclusive em nosso meio. Sabemos que as práticas malsãs ocorrem em todos os locais. Mas nos parece que está em curso uma luta fratricida estimulada pela mídia parcial e "desinformante" que pode nos custar às vitórias obtidas. Na dúvida, devemos nos perguntar: Será que os desvios e corrupção são um problema atual? Ou sempre isso ocorreu? Aliás, já respondendo, uma das várias acusações feitas ao Getúlio Vargas, foi a de que ele e seus filhos desviavam recursos do erário. O Presidente Juscelino Kubitschek que criou a cidade de Brasília, ao encerrar o mandato, teve que se defender em vários processos em que era acusado. A corrupção é, infelizmente, um problema mundial também. Na França em outubro passado foi realizada uma pesquisa e destacou que 70% dos franceses acham seus políticos corruptos. Mas, nos parece, que desta vez o que está ocorrendo em nosso país é o fato de constatarmos gente rica e poderosa sendo sentenciados criminalmente e presos. Donos de empreiteiras, políticos de força, poderosos gestores e até prestigiados empresários. Estão sendo

sancionados pela justiça, como nunca antes vimos. Pode ser sinal de novos tempos.

#### **"PROFISSIONALIZAÇÃO, LEGISLAÇÃO E PERSPECTIVAS"**

13- Surgida das entranhas da luta pela liberdade dos escravos, instrumento poderoso na cruel batalha que se desenvolveu, das senzalas às matas do Brasil colonial, a luta disfarçada, no futuro, em dança se tornou uma "arte marcial". Apesar da polêmica, por vezes acadêmica, quanto ao seu surgimento e origem, os argumentos cada vez mais fortes surgem a favor daqueles que a defendem brasileira. Embora, tenha sido gestada na África, no bojo do legado cultural dos afrodescendentes. Foi aqui no Brasil que nasceu e ganhou vida. Na sua infância e adolescência, ainda sofreu mudanças e alterações que ocorreriam ao longo de sua trajetória até os dias de hoje.

14- Produto da luta contra a opressão racial foi se adaptando e se tornando contemporânea e não podia ser diferente. Considerou, também o tipo físico de quem a praticava, as condições onde se desenvolvia e os perigos existentes em cada região. Assim como as influências de outras culturas que habitaram e habitam o nosso vasto país. Foi poderosa a sua participação na luta abolicionista. Jogou papel de destaque nas manifestações que antecederam a Lei Áurea e as que a ela se seguiram.

15- Ao final, parcialmente ludibriada pelos que propagandeavam que a liberdade dos escravos tinha sido obra da bondade monárquica personificada pela Princesa Isabel, defendeu a Monarquia na peleja desta, com a nascente e progressista República.

16- A República, embora avançada em relação ao regime anterior,

trouxe em suas entranhas aspectos do velho sistema e vingando-se das escaramuças protagonizadas pela velha e potencializada Capoeira a transformando em tipificação criminal.

Mas, perseguida, criminalizada e caluniada, não foi extinta. Pelo contrário, espalhou-se mais uma vez pelo Brasil onde a partir desta época se fortaleceu como movimento esportivo, liderados pelos capoeiristas baianos e cariocas, tendo à frente a sagacidade do Mestre Bimba e seus discípulos. Getúlio Vargas seduzido pelo balanço e ginga desta arte, combinando com sua visão de nacionalista, conceituou como esporte "genuinamente brasileiro".

17- E foi justo dessa forma que ela ganhou o Brasil e se espalhou pelo planeta. Claro que este avanço também abriu portas para os defensores do estilo tradicional, aquele diferente do aperfeiçoado por "Bimba". Mas esta polêmica que interessa a alguns, não interessa à coletividade. A Capoeira sempre foi e será viva, mutante, evoluída e adaptável. Ganhou academias, escolas e clubes. Tudo isso sem sair das ruas onde é na roda jogada, gingada e praticada em cada canto deste imenso Brasil e em mais de 160 países consolidando-a como patrimônio cultural imaterial da humanidade.

18 - A Capoeira hoje se encontra numa encruzilhada. Ou avança e amplia seus horizontes e deixa para trás atitudes e métodos ultrapassados que servem pouco ou quase nada ao coletivo, ou se afunda na areia movediça dos poucos que tentam puxar a roda da história para trás. Ou, como nós defendemos, segue seu caminho de múltiplas atividades, de instrumento potente de inclusão social, de prática cultural e desportiva de alto nível, de formação de consciência cidadã. Ou fica no retrocesso das "rodas sectárias, dogmáticas e estreitas", que inevitavelmente reduzirão à mera "dança" que animará cada vez menos gente e provavelmente solidificara tribos.

19- A conquista da capoeira como profissão pode ser um passo importante, talvez definitivo, para este avanço. Ela permitirá de forma

consistente a entrada desta prática na escola como parte integrante do aprendizado da história africana e sua influência em nossa cultura e vida respaldada pela Lei de nº 10.639/2003 e a Lei 12.288/2010 que instituem a obrigatoriedade do estudo da África e a diáspora e o Estatuto da Igualdade Racial respectivamente.

Contudo permitirá que os milhões de signatários que vivenciam e vivem de sua prática tenham assistência, promoção, incentivo, fiscalização e seguridade jurídica do Estado Democrático de Direito para as suas atividades laborais. Separando o joio do trigo, que é fundamental para a depuração necessária na vida de qualquer ser vivo. Permitirá que tenhamos "órgãos institucionais" gestores, que desenvolvamos caminhos e mecanismos de sua maior difusão e de sua necessária responsabilidade social.

20- Evidentemente que consideramos imperativo que a profissionalização da Capoeira respeite as características deste patrimônio cultural imaterial brasileiro e da humanidade. Nós temos convicção e não abrimos mão da compreensão que a Capoeira é uma manifestação da expressão cultural tradicional que mistura esporte, luta, dança, cultura popular e brincadeira criada e desenvolvidas por escravos descendentes de africanos trazidos para o Brasil, além de representar a luta de resistência dos negros a escravidão.

#### **RECEIOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO?**

21- Infelizmente o conjunto da comunidade capoeirista ainda sequer tem informações concretas e adequadas sobre o assunto. Por vezes aparecem questionamentos que demonstram nitidamente desconhecimento sobre a matéria. O papel do Congresso Unitário de Capoeira e deste documento também é este. Ajudar a informar o real sentido do debate e da conclusão nascida do intenso debate ocorrido já em 2003. O mesmo debate deu origem a

luta pela proclamação e reconhecimento da Capoeira e da roda de Capoeira, como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil e da Humanidade.

22- Há em tramitação no Senado Federal o PLC 031/2009(?) que está hoje sob a relatoria do Senador Paulo Paim do PT-RS, que cria de forma objetiva e concreta a profissão de Capoeirista. O cuidado aparente do legislador proponente é de não entrar nos meandros da necessária regulamentação. Partindo, possivelmente da premissa que uma vez aprovada a lei necessitará de ações do executivo para efetivar sua justa adequação. Entendimento que consideramos ser correto e adequado. Um passo de cada vez. A prática da Capoeira tem complexidades e singularidades que precisam ser consideradas.

23- Uma das principais questões é a garantia inexorável e inegociável que a Capoeira poderá ser praticada em todo o território nacional nas suas várias manifestações. Seja como prática cultural, desportiva, histórica, artística, musical e como ferramenta de apoio educacional.

24- Outra situação a qual não abrimos mãos é que a profissionalização não seja impositiva e nem obrigatória. Desta forma os capoeiristas perceberão que a profissão dará direitos e garantias fundamentais. Os interessados poderão optar livremente por esta condição. Portanto, nós queremos de fato é não mais vermos Mestres e capoeiristas dedicarem suas vidas a arte e ao Brasil e perecer na miséria e a míngua, sem a devida assistência do estado e dos poderes público.

25- Para nós a frase atribuída ao Mestre Pastinha "a capoeira é tudo que a boca come" serve principalmente para que todos os estilos estéticos e propostas didático-pedagógicas se incluam e coexistam de forma respeitosa e pacífica. A Capoeira é algo dinâmico e vivo que sem dúvida apreende e se desenvolve como tal.

26- Há ainda em tramitação nas casas legislativas federais, PLs que interessam a comunidade, como o PL 1786/2011 que institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento para as transmissões dos saberes oral e o PL1176/2011 que institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres da Cultura Popular. Ambos os PLs estavam

sob a relatoria do ex- Deputado Evandro Milhomem, que infelizmente, não foi reeleito.

27- Agora chegou a vez do Estado Democrático de Direito, em nossa opinião, exercer o dever de doar a sua contribuição para aqueles e aquelas que têm mantido, ao longo de muitos e muitos anos este trabalho de verdadeira resistência. Os que vivem da prática laboral da Capoeira precisam receber o reconhecimento formal da nossa Nação, com garantias de aposentadorias dignas, acesso ao sistema Único de Saúde e as garantias previdenciárias e trabalhistas. Com aprovação de leis específicas e regulamentações, considerando, concretamente as contribuições da comunidade dos capoeiristas. De fato e de direito daremos um passo importante e definitivo na construção de políticas públicas de Estado que tornarão a Arte da Capoeira ampla, irrestrita e mais pujantes em suas ações.

28- A posição do coletivo dos capoeiristas brasileiros e além de fronteiras é de apoiar os PLs em tramitação, cobrar sua justa regulamentação e apresentar opiniões e propostas aqui debatidas e deliberadas pela plenária final em junho, em forma de emendas e até, se for o caso, de um ou vários, substitutivos, para que nenhum capoeirista sofra perdas ou danos morais e materiais.

#### **"Plano Nacional da Capoeira"** **Políticas Públicas**

29 - Numa sociedade marcada continuamente por transformações que norteiam uma realidade com amplas, contraditórias e complexas dimensões (política, econômica, cultural, social, etc.), uma demanda significativa de desafios exige enfrentamentos favoráveis a todos (as) que constituem essa figuração maior conceituada como sociedade. Os conhecimentos historicamente construídos, acumulados e sistematizados; os que materializam o campo da capoeira denotam a necessidade de avanços nas políticas públicas.

30 - Nesse contexto, temos inteirarmo-nos aos acúmulos dos últimos doze anos de gestões do Governo Federal com o intento de contribuir

significativamente com o dinâmico e complexo movimento da capoeira. Destarte, a partir de demandas apresentadas cotidianamente pelos (as) capoeiristas, realizaremos um exercício crítico-reflexivo-propositivo para apresentarmos propostas para as intervenções no sentido de avançarmos mais no referente à relação capoeira-política pública.

31- Estas propostas evidenciam posicionamentos dos (as) integrantes do III Congresso Unitário de Capoeira e compromissos no que tange as suas <implementações>. Assim, com o intento de uma profissionalização em convergência com a complexidade da capoeira no que tange a sua historicidade e com a sinergia das políticas públicas, em especial, dos últimos doze anos (áreas de esporte, educação e cultura) delineamos algumas ações via exercício democrático-crítico-reflexivo-propositivo materializado processualmente pelo heterogêneo coletivo político do Congresso Unitário de Capoeira. Sobreleva dizer que o texto aqui expresso denota pleno respeito pelas diferenças expressas na prática dos (as) capoeiristas, além de incentivar a autonomia, o respeito à corresponsabilidade e cooperação entre os (as) capoeiristas, com vista à necessária e fortalecida unidade.

32- No intuito de elaborar um plano nacional para a capoeira, a Coordenação Nacional do III Congresso Unitário, não deixou de considerar o acúmulo de ações por parte dos últimos governos, bem como o contingente das reivindicações dos capoeiristas, nas plenárias dos congressos de capoeira anteriores, assim com os movimentos organizados da capoeira a nível nacional e estadual: federações, confrarias, ligas, associações, fundações e grupos.

33- O objetivo geral desta parte do texto é apresentar ao conjunto dos participantes do III CNUC um plano de ação que sirva a nossa luta. O Estado Brasileiro e o Governo Federal devem ter em conjunto com a Comunidade, uma relação ativa de parceria mútua que permitam uma Sistema Nacional de Políticas Públicas para a Capoeira, que dê conta de sua transversalidade intrínseca que atenda a necessidade coletiva e plural deste patrimônio cultural, popular, histórico, social e político do Brasil.

34- Ademais, diante da trajetória histórica da capoeira e consequentemente dos praticantes e difusores da capoeira, tais reivindicações propostas pelo coletivo organizado do III Congresso Unitário de Capoeira, buscam convergir para assegurar condições dignas de trabalho e inserção dos trabalhadores da capoeira nas diversas esferas sociais. De nada adianta proteger a capoeira e não criar ações que protejam aqueles que de fato são a própria capoeira, que são os sujeitos históricos envolvidos neste contexto.

35- O Presente Plano se apoia na Constituição Federal do Brasil, na Lei de Diretrizes e Bases da Educação, no Estatuto da Igualdade Racial, nas Resoluções da Conferência Nacional de Cultura e nas Resoluções da Conferência Nacional de Esporte. A presente proposta se baseia nos princípios:

- Inclusão de Todos
- Construção Coletiva
- Respeito à diversidade
- Educação Integral
- Autonomia
- Soberania
- Interdependência.

#### 36 - Educação:

- O reconhecimento formal a todos os mestres (as) de capoeira através de mecanismos fornecidos pelo Ministério da Educação;
- Capoeira nas Escolas, Universidades. Aulas de Capoeira nas escolas integrando com varias disciplinas, à sua prática pedagógica;
- Parcerias com as Universidades, estimuladas e coordenadas em parceria com o MEC, que tenha como foco o acesso ao banco de teses, destas instituições que falem sobre a Capoeira, sobre as culturas africanas e negras brasileiras;
- Lei 10.639/2003(Que deve atender em sua aplicação as demandas capoeirísticas)
- PLs 1176/11 e 1174/11 que devem se transformar em Lei e ao ser regulamentadas precisarão ser consideradas na LDB em relação reciproca;

- criação de programas de intercâmbio voltados especialmente à difusão e capacitação na área da capoeira.

**36 - Cultura:**

- Integrar o Sistema Nacional de Cultura;
- Integrar o Conselho Nacional de Cultura;
- Realizar anualmente um Festival de Cultura da Capoeira;
- Criar Editais de Fomentos com maior possibilidade de acesso de forma descentralizada levando-se em conta a dimensão continental do nosso país;
- Possibilitar Programas para lançamentos e produções de Livros, Jornais e Revistas e Sites sobre a Capoeira;
- Promover Concurso de Monografias, como o estímulo a divulgação da imensa história e da diversificada ação da Capoeira;
- Criar Um Centro de Memória Nacional da Capoeira;
- Orientar que nos Conselhos estaduais e municipais de Cultura sejam obrigatórios a presença da capoeira;
- Salvar e proteger as rodas de capoeira tradicionais e já institucionalizadas em todo Brasil, incentivando e orientando a concessão formal por parte dos Governos estaduais, do uso do local da roda nos horários já instituídos
- Apoiar com uma participação efetiva das lideranças e da comunidade o Plano de Salvação coordenado pelo IPHAN.

**37- Esporte:**

- Integrar o Conselho Nacional de Esporte;
- Participação plena da Capoeira no Sistema Nacional de Desportos nas formas: Desporto Educacional, Desporto de Participação e Desporto de Rendimento.
- Promover Campeonato Nacional Bienal de Capoeira;
- Integrar os Jogos Abertos Brasileiros;
- Integrar os Jogos Escolares e Universitários Brasileiros;
- Integrar os Jogos Militares Brasileiros;

- Orientar os Conselhos estaduais de Esportes para que incluam em sua composição representantes da Capoeira.

**38- SEPPIR.**

-Inclusão da Capoeira no Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial.

**39 - Ministério da Defesa.**

- Incluir de forma obrigatória a prática, ensino e aprendizado da Capoeira nas Forças Armadas Brasileiras. Resgatando o seu papel histórico e secular de arte marcial nacional.

**40 - Turismo & Relações Exteriores:**

- Incluir a Capoeira na Política de Turismo Nacional;
- Criar um Departamento no âmbito do Ministério ou mesmo da EMBRATUR para em conjunto com a comunidade, debater, planejar e potencializar o excelente trabalho de divulgação externa e interna que a nossa Capoeira e seus praticantes são detentores;
- Incentivar e promover a marca "Capoeira é brasileira" como um dos instrumentos difusores do nosso país no exterior.

**41 - Trabalho e Previdência:**

Requerer junto ao Poder Público Federal, que estabeleça uma comissão de estudo composta por técnicos dos Ministérios do trabalho e Previdência Social para em conjunto com representantes da comunidade dos capoeiristas, construir uma proposta de regulamentação da profissão. Com base na Lei, evidentemente a ser aprovada, pelo Congresso Nacional. Articular com o parlamento federal em especial com a Frente Parlamentar em Defesa da Capoeira um movimento que garanta aos Mestres de Capoeira que atuam há mais de 35 anos com a prática, de forma ininterrupta, aposentadorias especiais a exemplo dos trabalhadores rurais;

- Implementação de programas de assistência social a mestres de Capoeira com comprovada debilidade financeira.

## **ESTRUTURAÇÃO DO MOVIMENTO**

42- A adequada estruturação do movimento CNUC se faz necessário por conta do acompanhamento executivo dos encaminhamentos e deliberações do 3º Congresso.

Quando se faz uma atividade desta magnitude, deve fazer de tudo para que o acúmulo se perca.

As ações e o próprio Plano Nacional de Capoeira a ser aprovado, carecerão de um acompanhamento executivo. E é claro um acompanhamento coletivo. Assim sendo nós apresentamos uma proposta de manutenção do CNUC com os princípios defendidos, unidade, defesa da Capoeira e não envolvimento em questões de ordem técnica e administrativas específicas. Manter como um fórum permanente que possa se constituir como um interlocutor confiável e consequente na relação com o estado brasileiro e com o poder público. Tendo como tarefa construir e aprimorar questões de políticas públicas que atendam as demandas do coletivo. Defendendo e mantendo sempre uma postura e um princípio de inclusão e defesa geral da Capoeira.

43- A ideia é que este fórum seja dirigido por uma Coordenação Nacional com representantes de todos os estados da Federação e o Distrito Federal, indicados e eleitos por suas delegações para este fim.

Com uma composição ampla e plena daqueles que entendem a necessidade do movimento e se comprometem em defender a Capoeira e uma política pública invocada acima dos interesses de grupos, individuais e/ou específicos.

A constituição de tal mecanismo agregará confiabilidade aos processos de debate e interlocução e assim também permitirão a constituição de Grupos de trabalhos temáticos que pode e devem lançar luzes sobre as questões ainda não resolvidas entre nós.

44- A proposta é que a Coordenação eleita tenha um mandato de dois anos e tenha como principal tarefa preparar o 4º Congresso Nacional Unitário de Capoeira.

Para que mantenhamos acesa a chama do debate democrático, do fórum de produção de ideias e propostas para fazer cada vez mais avançar a nossa Capoeira. E acima de tudo constituamos uma interlocução unitária com o

Poder Público e assim capitalizarmos de forma coletiva, democrática e equânime, as conquistas que resultarem da nossa luta.

#### XXXXXXXXXXXX

ANEXO - Uma visão de Projetos de Leis em andamento no Congresso Nacional de interesse da Capoeira.

O surgimento do PL ocorreu em São Paulo, no ano de 2002, quando, numa atitude individual, os Deputados Luis Antônio Fleury Filho do PMDB de São Paulo e o Deputado Arnaldo Farias de Sá, apresentaram ao plenário da Câmara Federal, sem o necessário diálogo com a comunidade, dois PLs de total interesse dos Capoeiristas.

Um tratava de impedir a ingerência do sistema CREF/CONFED na prática da Capoeira e artes marciais, este apresentado, pelo Deputado Fleury Filho.

Outro criava a profissão de Capoeirista apresentado pelo Deputado do PTB Paulista, Arnaldo Farias de Sá.

Assim, também, com o intuito de forçar um melhor e mais amplo debate na comunidade capoeirística nacional foi realizado o I Congresso Nacional Unitário de Capoeira, no ano de 2003 em São Paulo. Exatamente nos dias 13,14 e 15 de agosto de 2003, na Casa de Portugal, na Avenida Liberdade, em São Paulo.

Assim iniciou-se o processo a partir da resolução deste encontro que definiu apoiar o PL apresentado naquela época, com uma modificação que contemplasse a diversidade da Capoeira e não permitisse uma padronização artificial e forçada. A luta por tanto começou aqui e seguiu-se por esses anos, de intensas lutas e diálogos, que culminaram com PLs abaixo. Sempre foram apresentadas emendas, com o intuito de melhorar o Projeto de Lei e não permitir injustiças e nem exclusões. Depois de 13 anos temos, sempre com envolvimento das lideranças do Congresso Nacional Unitário, que em nenhum

momento deixou de acompanhar e participar do esforço e das lutas, chegamos ao PL 031/09 atual em tramitação. Resultado do apensamento (termo técnico legislativo que explica a junção de vários projetos que versam sobre o mesmo tema e assunto). Mas a luta do CNUC não se limitou a esta pauta, por mais que seja considerado(e é) muito importante. Foi no CNUC de agosto de 2003 que surgiu a luta pela proclamação da Capoeira como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil e da Humanidade, proposta feita pelo saudoso, Mestre Tenente Esdras. Também a luta para por a Capoeira nas Escolas, O Pró-Capoeira, Cultura-Viva e Pontos de Cultura. Foi lá também que iniciou a luta por um dia nacional da Capoeira e também a ideia de se criar pelo Brasil afora as "Semana de Capoeira" que hoje é uma realidade em vários municípios do País. Ali também surgiu a luta embrionária que permitiu a inclusão da Capoeira no Estatuto da Igualdade Racial, cujo texto final, recebeu emenda dos líderes do CNUC para garantir lá a nossa presença, como elemento que compõe a luta contra o racismo no Brasil.

Assim chegamos aos dias de hoje, com a experiência e o tempero de quem se dedicou de forma altruísta e firme em defesa dos propósitos mais nobres e históricos. E assim temos a responsabilidade de unificar a comunidade de forma consciente e consequente para darmos continuidade e desta vez não permitimos que a vitória nos escape.

. **PLC 031/2009** - Dispõe sobre o reconhecimento da profissão de capoeirista e dá outras providências. Anteriormente desarquivado e com o processo normal de tramitação, deverá, ser alvo, ainda, de várias audiências públicas até o mês de junho. O relator deste deve ser o Senador Paulo Paim, amigo da Capoeira e bom de briga em defesa das nossas causas.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** Este, acreditamos, é o projeto mais importante pra capoeira em tramitação hoje no Congresso Nacional. Apesar de o texto proposto não contemplar totalmente os nossos anseios, o 3º Congresso Nacional Unitário de Capoeira precisa apontar, através da proposta, possivelmente na forma de substitutivo qual/quais

os caminhos a serem percorridos para que alcancemos os nossos objetivos, que é ver a nossa capoeira e àqueles/àquelas que dela vivem e sobrevivem serem reconhecidos pelo Estado Brasileiro através da aprovação e sanção do PLC 031/2009 corrigido e devidamente ajustado.

. **PL 7447/2010** - Estabelece diretrizes e objetivos, para as políticas públicas de desenvolvimento sustentável dos povos e comunidades tradicionais.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** As políticas públicas culturais voltadas para os povos e comunidades tradicionais (aqui contemplada a Capoeira e seus Mestres e Mestras) precisam ser efetivadas e aprovação deste PL dará a todas e todos o pleno acesso a direitos ainda hoje negados aos Povos e Comunidades Tradicionais.

O **Decreto 6040/2007** que instituiu a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais precisa ser tornar Lei e isto só ocorrerá com a aprovação do PL supracitado, transformando este em um importante instrumento jurídico para validar e assegurar as demandas de nossas comunidades.

. **PL 1371/2007** – “Não estão sujeitos à fiscalização dos Conselhos previstos nesta lei os profissionais de Dança, Capoeira, Artes Marciais, Yoga e Método Pilates, seus instrutores, professores e academias.”

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** A aprovação deste PL é de suma importância para a nossa Capoeira, porque irá impedir, na prática, o que vem ocorrendo hoje em que alguns lugares, mesmo após determinação da Justiça Federal, anda sofrendo a ingerência indevida doo Sistema CONFEF/CREF.

Acreditamos que as Resoluções a serem aprovadas no **3º Congresso nacional Unitário de Capoeira** devem apontar o apoio em massa de nosso seguimento a este PL, inclusive com pressão da comunidade junto aos representantes de seus Estados com mandato no Congresso Nacional.

. **PLS 17/2014** - Institui o reconhecimento do caráter educacional e formativo da capoeira em suas manifestações culturais e esportivas e permite a celebração de parcerias para o seu ensino nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** Este PLS (Projeto de Lei do Senado) está apensado ao **PLC 031/2009** que discute a profissionalização do capoeirista.

Acreditamos ser importante este PLS (Projeto de Lei do Senado), mas precisamos lutar para que o § 2º do Artigo 2º deste PLS (Projeto de Lei do Senado) seja alterado. O texto atual diz: "No exercício de sua atividade, o profissional de capoeira será acompanhado por **docentes de educação física** vinculada à instituição, que se responsabilizarão pela adequação das atividades aos conteúdos curriculares".

Propomos que se faça cumprir a **Meta 17 do Plano Nacional de Cultura**, do **Programa Rede Certific**, do Ministério da Educação (MEC), que trata do Reconhecimento dos Saberes e Fazeres adquiridos fora da Escola. Este reconhecimento atua na inclusão social e profissional dos Mestres das Culturas Populares e Tradicionais, dando as mesmas condições legais e autônomas de atuarem nas escolas públicas e particulares sem estarem atrelados a nenhum outro profissional de quaisquer áreas que sejam.

Lembrando que a proposta **3.39 do Eixo III da 3ª Conferência Nacional de Cultura**, que foi a 6ª proposta mais votada da conferência entre as 20 priorizadas e as 60 aprovadas, aponta para esta necessidade.

. **PL 7536/2010** (Este projeto hoje se encontra no Senado com o número **PLC 17/2014**) - Institui o Dia Nacional da Capoeira – Na proposta original, em seu Artigo 1º diz que "Fica instituído o "Dia Nacional da Capoeira", a ser comemorado, anualmente, no dia 20 de novembro, em todo o território nacional".

O parecer dado no dia 09 de dezembro de 2014, na Comissão de Educação do Senado aponta pra que se comemore a data no dia 15 de julho de cada ano. Data do dia decisão proferida pela 57ª Reunião do

Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural que deliberou o registro da Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** Acreditamos que comemorar o Dia Nacional da Capoeira na mesma data em que reverenciamos o maior líder negro do Brasil, Zumbi dos Palmares, irá tirar o foco da nossa comemoração, já que está estabelecido na sociedade brasileira que o Dia 20 de Novembro – Dia Nacional da Consciência Negra, é uma data em que nos lembramos da luta de Zumbi dos Palmares.

O que propomos é apoiar a decisão que a data seja de fato dia 15 de julho ano a ano.

. **PL 1176/2011** - Institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos saberes e fazeres das culturas populares.

. **PL 1786/2011** - Institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** Os **PL 1176/2011** e **PL 1786/2011** estão apensados e em tramitação no Congresso Nacional. Entendemos serem os dois projetos importantes, já que valorizam a figura dos Mestres e Mestras das Culturas Populares e Tradicionais, os reconhecendo como importantes nas transmissões dos conhecimentos/fazeres populares e tradicionais. Assegurando-lhes, inclusive, o mesmo tratamento que recebem os mestres e doutores formados nas universidades.

Este projeto prevê bolsas meritórias para os Mestres considerados aprendizes, para os Mestres experientes e para os Mestres com vasta experiência, no mesmo molde das bolsas ofertadas pelo CNPQ.

. **PL 050/2007** - Regulamenta as atividades dos profissionais de artes marciais, capoeira, dança, surf, Bodyboard, skate, e dá outras providências.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** Este é um projeto da legislatura passada que esperamos não prospere, inclusive acreditamos que o 3º Congresso Nacional Unificado de Capoeira deve apontar o seu posicionamento em

suas deliberações e resoluções em relação a este projeto de lei, já que o mesmo vai de encontro ao PLC 031/2009, que é o que nos interessa.

. **PL 2858/2008** - Dispõe sobre a regulamentação da atividade de capoeira e dá outras providências criando o Dia Nacional da Capoeira e do Capoeirista e declarando a capoeira bem de natureza imaterial.

**NOSSO ENCAMINHAMENTO:** este PL está apensado ao PL 050/2007, já falado acima e na nossa visão encontra-se ultrapassado, já que existem outros projetos no momento que se encontra em tramitação versando sobre os mesmos temas, mas que estão em melhores posições no Congresso Nacional. Sem contar que este projeto prevê o reconhecimento da Capoeira como bem de Natureza Cultural Imaterial, sendo que o Estado Brasileiro já fez este reconhecimento e, mesmo que não o tivesse feito, este reconhecimento não se dá por via legislativa. O que propomos é que acompanhemos o seu andamento, assim como o andamento de todos os demais projetos.

A Coordenação Nacional do III CNUC  
Brasília 8 de março de 2015



# UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

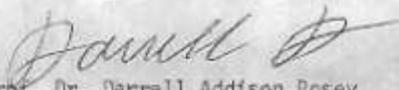
FUNDAÇÃO Instituída nos termos da Lei nº 5.152 de 21/10/1966  
SÃO LUÍS-MARANHÃO

São Luís, 26 de março de 1986.

Antonio José da Conceição Ramos  
Secretaria de Desportos e Lazer - SEDEL

Conhecendo as suas contribuições e reputação na área de Educação Física e principalmente nos estudos de movimento corporal, tenho o prazer de convidar V.Sa. para participar do Projeto Kaiapó coordenado por este Laboratório de Etnobiologia da Universidade Federal do Maranhão.

A equipe do projeto compõe-se de 18 (dezoito) pessoas especializadas de vários países e o referido é reconhecido internacionalmente. O seu convite é para estudar movimento corporal dos índios kaiapó, especialmente dos jogos, danças e cerimoniais. Peço sua participação na área indígena Gorotire, Pará, por três meses a partir do dia 15 de julho de 1986. Aguardo a sua resposta urgentemente para fechar os planos de pesquisas do Projeto Kaiapó para este ano.

  
Prof. Dr. Darrell Addison Posey  
Coord. Lab: Etnobiologia  
Univ. Fed. do Maranhão e Projeto  
Kaiapó.

# Manifesto de Capoeiristas pela Democracia

Pedimos licença aos mestres e mestras para falar sobre o momento atual. "A capoeira é tudo o que a boca come", afirmou o Mestre Pastinha. É o jogo da vida! E, agora, precisaremos dela para trazer a verdade à luz do sol.

Hoje, a mentira é a mais nova verdade que os poderosos adotaram em tribunais, comissões parlamentares e nas emissoras de tevê.

Hoje, a mentira é usada para retirar o direito de votar conquistado com sofrimento por mulheres e homens que lutaram por isso. A mentira quer calar a democracia!

Nós, capoeiristas, que sempre lutamos e nunca estivemos adormecidos, sabemos desbravar caminhos em busca do que é nosso.

"Mandinga de escravo com ânsia de liberdade", Mestre Pastinha falou!

A luta e o jogo da capoeira revelam a história de alegria e sofrimento do povo brasileiro.

Resistimos, gingando e sorrindo, com habilidade para enfrentar a opressão e a violência.

Respondemos a tudo isso com energia. Dizemos não ao egoísmo, à corrupção e ao ódio. O ódio ao povo historicamente oprimido: negros, índios, mulheres e comunidade LGBT. O ódio mesquinho que sempre lhes negou os direitos de cidadãos.

Respondemos com a nossa luta, lealdade e arte. Com o nosso compromisso com a dignidade humana e a liberdade. Como sempre, responderemos novamente com as nossas melhores armas: o berimbau bem afinado, o sorriso no rosto e muito amor!

Sabemos que ainda há muito a conquistar, mas valorizamos tudo que já alcançamos, como o acesso da capoeira às recentes políticas públicas, algo nunca antes visto na história deste país.

A capoeira nasceu como reação a toda forma de opressão! Por isso, não aceitamos essa tentativa de golpe em nossa história de busca pela liberdade!

Nossa resposta será reagir pacificamente ativos, com a mesma firmeza com que sempre resistimos a cinco séculos de escravidão de índios e negros em nosso país.

**lê, viva meu Deus!**

**lê, viva meu Mestre!**

**lê, viva a nós todos!**

Mestre Plínio, Mestra Janja, CM Pedro Peu e capoeiristas que acreditam na defesa da democracia!



**Oração de encerramento das aulas e roda de capoeira de Mestre Patinho**

*Salve Rainha favorecida das três missas de natal*

*Que nas nossas frentes ninguém nos persiga*

*Que nas nossas costas ninguém nos faça o mal*

*Dom Luís Rei de França*

*Venceu a aliança*

*Com muita fé*

*Com muita esperança*

*Por isso, havemos de vencer*

*Hei de vencer, hei de vencer, hei de vencer*

*Salve Rainha favorecida das três missas de natal*

*Amém.*

## 8. Referências bibliográficas e audiovisuais

ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*: 1º livro de capoeira escrito – versão original, Rio de Janeiro 1886. Rio de Janeiro: Editora Geraldo Costa, s/d.

*A Escola Nestor Capoeira: treinos, jogos, filosofia*. Rio de Janeiro – RJ, 2006. Direção: Nestor Capoeira. Produção Jorge Itapuã Beiramar. 74min. Som, Color. Formato: DVD.

*Alexandre Robatto Filho*. Disponível em: <http://filmow.com/alexandre-robato-filho-a293821/> (Acesso em 01 de julho de 2015)

ALMEIDA, Rodrigo de. CYPRIANO, André. PIMENTA, Letícia. *Capoeira: luta, dança e jogo da liberdade*. São Paulo: Aori, 2009.

ARAÚJO, A. M. (1952). *Veja o Brasil: capoeira angola*. 07 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OrLNIwZ1x50> (Acesso em 01 de julho de 2015).

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. PEÇANHA, Cinésio Feliciano (Cobra Mansa). A dança da zebra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, Ano 03, nº 30, março de 2008.

BAHIA, T. *Cinema Baiano (15): Alexandre Robatto Filho por Tadeu Bahia*. (2009). Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com.ar/2009/02/cinema-baiano-15-alexandre-robato.html> (Acesso em 01 de julho de 2015).

BARRETO, Paula Cristina da Silva. *Evitando a “esportização” e a “folclorização” a capoeira se afirma como cultura negra*. In: Revista Palmares – Cultura Afro Brasileira. Ano 01, Agosto 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf> (Acesso em 10 de outubro de 2016).

BENTES, Ivana. *Do modelo industrial ao biotecnológico*. In: Nizia Villaça; Fred Goes. (org.). *Nas Fronteiras do Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 173-186. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-industrial-biotecnologico.pdf> (Acesso em 21 de outubro de 2016).

\_\_\_\_\_. “Somos, cada um de nós, um Ponto de Cultura”, diz Ivana Bentes. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset\\_publisher/axCZZwQo8xW6/content/%E2%80%9Csomos-cada-um-de-nos-um-ponto-de-cultura%E2%80%9D-diz-ivana-bentes/10883](http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset_publisher/axCZZwQo8xW6/content/%E2%80%9Csomos-cada-um-de-nos-um-ponto-de-cultura%E2%80%9D-diz-ivana-bentes/10883) (Acesso em 08 de fevereiro de 2015).

*Besouro (filme)*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Besouro\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Besouro_(filme)) (Acesso em 25 de outubro de 2016).

*Besouro Mangangá*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Besouro\\_Mangang%C3%A1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Besouro_Mangang%C3%A1) (Acesso em 25 de outubro de 2016).

BRASIL. *Decreto Lei nº847, de 11 de outubro de 1890*.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós – Estado y sociedad, 2008.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: o período da escravidão e marginalidade 1800-1930*. Trilogia do jogador volume 02. (no prelo), 2015.

\_\_\_\_\_. *Capoeira: a construção da malícia e a filosofia da malandragem 1810-2010 – Trilogia do jogador volume 01*. (no prelo), 2011.

\_\_\_\_\_. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *Capoeira: galo já cantou*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *A balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Capoeira: os fundamentos da malícia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

*Capoeira*: Disponível em: <http://dancas-africanas.blogspot.com.br/2008/12/capoeira.html> (Acesso em 02 de novembro de 2016).

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CONDURU, Guilherme Frazão. *As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira*. Disponível em <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista14-mat3.pdf> (Acesso em 05 de junho de 2016).

*Dazaranha - Vagabundo confesso com orquestra*. 5min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uo84eVmLB58> (Acesso em 13 de novembro de 2016).

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 01. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega – Passagens, 1996.

DIAS, Bruno Pimenta. *Rixas, rolos, vadios e valentões: a capoeira como território da vadiagem*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais). São Luís: UFMA, 2007.

*Discurso do ministro Gilberto Gil no iSummit 2006*. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/06/23/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-ismmit-2006-2/> (Acesso em 13 de agosto de 2015).

DUARTE, A. (1962). *O pagador de promessas*. 95 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7j0Jkq2eeg> (Acesso em 01 de julho de 2015).

DUMOULIÉ, Camille. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. **IARA**: Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo v.01 n° 02 ago. / dez. 2008.

FERREIRA, Bruno Soares. *O dispositivo da capoeiragem: escritas, técnicas e estéticas da existência*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Imagens da capoeira do século XIX*. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia. ISSN 2175-6945. Ouro Preto, 2013b. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/imagens-da-capoeira-do-seculo-xix> (Acesso em 20 de julho de 2015).

\_\_\_\_\_. Representações do corpo e da cidade na série de games Capoeira Fighter. **Contemporânea**: Revista da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Rio de Janeiro. Ed.19, Vol.10, nº01, p.134-147. 2012.

\_\_\_\_\_. Corpo, capoeira e games: traduções de materialidades e tecnologias. **Contemporânea**: Revista da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Rio de Janeiro. Ed. 18, Vol.09, nº02, p.99-113. 2011.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da capoeira: da alquimia à física quântica*. Monografia (Graduação em Jornalismo). São Luís: UFMA, 2007.

FERREIRA, Juca. “*Quanto mais cultura, mais desenvolvimento humano*”, diz Juca Ferreira. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1258160](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1258160) (Acesso em 13 de agosto de 2015).

FERREIRA, Augusto Mario (Mestre Guga). *Capoeira & atabaque*. Disponível em <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/o+que+e+a+capoeira> (Acesso em 12 de novembro de 2016).

FILHO, A. R. (1954). *Vadiação*. 08 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc> (Acesso em 01 de julho de 2015).

FILHO, Ângelo Augusto Decânio. *A herança de Mestre Bimba: filosofia e lógica africanas da capoeira* – Coleção São Salomão 01. Salvador: Edição do autor, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema – ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade, política – ditos & escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema – ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRIGERIO, Alejandro. *Capoeira: de arte negra a esporte branco*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Nº 10, Vol. 4. Junho, 1989. Disponível em: <http://cevs.org.br/arquivo/biblioteca/4025492.pdf> (Acesso em 09 de outubro de 2016).

FUNDAÇÃO PALMARES. *Capoeira vira patrimônio cultural brasileiro*. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=2744&lang=es> (Acesso em 10 de outubro de 2016).

\_\_\_\_\_. *Nota da Fundação Palmares sobre transformação da capoeira em esporte*. Disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=40682> (Acesso em 11 de outubro de 2016).

FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção - Céu e Inferno*. 15ª ed. São Paulo: Globo, 2000.

JAQUEIRA, Ana Rosa. ARAÚJO, Paulo Coêlho. Análise comparativa das propostas cariocas e baiana para a regulamentação desportiva da capoeira (1968). **Revista de Artes Marciales Asiáticas**: Volumen 7, Julio-diciembre, 2012. Disponível em: <http://revpubli.unileon.es/index.php/artesmarciales/article/download/562/500> (Acesso em 09 de outubro de 2016).

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

*Jogo de ideia: um papo federal com Nestor Capoeira*. Rio de Janeiro – RJ, 2010. Direção: Nestor Capoeira. 82min. Som, Color. Formato: DVD.

LE GOFF, Jacques. *História & memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

*Lendário Mestre de Capoeira Besouro Mangangá*. Disponível em: <http://cianacionalcapoeira.blogspot.com.br/2013/02/lendario-mestre-de-capoeira-besouro.html> (Acesso em 24 de outubro de 2016).

LOPES, André Luiz Lacé. *A capoeiragem no Rio de Janeiro, primeiro ensaio: Sinhozinho e Rudolf Hermann*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2002.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MALINI, Fábio. *Biopoder e a fábrica social*. Disponível em: <http://fabiomalini.com/dossie-negri-e-foucault/biopoder-e-a-fabrica-social/> (Acesso em 14 de outubro de 2016).

MARCHESI, Mariana de Toledo. *A roda em rede: transformações culturais da capoeira nos ambientes midiáticos digitais*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, ECA-USP. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13122012-144628/pt-br.php> (Acesso em 16 de julho de 2015).

*Masters of capoeira volume 1: Mestre Acordeon hosts Nestor Capoeira*. Berkeley – CA, 2004. Direção: Ubirajara Almeida (Mestre Acordeon). 75min. Som, Color. Formato: DVD.

MELO, Victor Andrade de. *Esporte, arte, imagem, cinema: relações originais na modernidade*. Disponível em: [http://www.lazer.eefd.ufrj.br/cinema/docs/cin\\_esp\\_rel.pdf](http://www.lazer.eefd.ufrj.br/cinema/docs/cin_esp_rel.pdf) (Acesso em 17 de outubro de 2016).

MELO, Karine. *Senado convoca ministro para explicar fim do Ministério da Cultura*. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/senado-convoca-ministro-para-explicar-fim-do-ministerio-da-cultura> (Acesso em 14 de outubro de 2016).

*Mestre Patinho – o novo no velho sem molestar raízes*. São Luís – MA, 2013. Direção: Antônio José da Conceição Ramos (Mestre Patinho). Produção: Alberto Greciano Merino. 70 min. Som, Color. Formato: DVD.

MERINO, Alberto Greciano. *Imagem-capoeira: una fenomenología hermenéutica de la interfaz en las rodas de capoeira de la “maranhensidade”*. Barcelona. Tesis (Doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad) – Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, UAB, Barcelona, 2015.

Ministério da Cultura do Brasil (MinC). *Capoeira - Paz no mundo*. Genebra, 2004. Produção: Olho de Vidro. 25min. Som, Color. Formato: DVD.

*Ministro da Cultura Juca Ferreira apoia a capoeira*. 2min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M2XYFvi8V\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=M2XYFvi8V_g) (Acesso em 13 de agosto de 2015).

*Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na homenagem a Sergio Vieira de Mello*. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2004/08/19/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-homenagem-a-sergio-vieira-de-mello/> (Acesso em 13 de agosto de 2015).

*Ministro Juca Ferreira defende a Capoeira*. 5min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Mm\\_ZopHeJ9U](https://www.youtube.com/watch?v=Mm_ZopHeJ9U) (Acesso em 13 de agosto de 2015).

*Mission de Mme Simone Dreyfus-Roche au Brésil. Journal de la Société des Américanistes*: Ano 1955, Vol. 44, nº 44, p. 254. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1955\\_num\\_44\\_1\\_2602\\_t1\\_0254\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1955_num_44_1_2602_t1_0254_0000_2) (Acesso em 09 de agosto de 2015).

MORAES, Camila Ribeiro de. *A Cultura é (novamente) degolada em tempos de ajuste fiscal*. In: El País. Publicado em 18 de maio de 2016. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470\\_097192.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html) (Acesso em 14 de outubro de 2016).

MORENO, Raphael Pereira. *Instrumentos musicais e capoeira*. Disponível em: <http://portalcapoeira.com/capoeiragem/74-musicalidade/390-instrumentos-musicais-e-capoeira> (Acesso em 12 de novembro de 2016).

MURICY, Antonio Carlos. *Pastinha! Uma vida pela capoeira*. Filme. 56min. Brasil, 1998. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-unP\\_tdBiKI](https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI) (Acesso em 16 de julho de 2015).

NEGRI, Antonio. *La fábrica de porcelana: una nueva gramática de la política*. Madrid: Paidós, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola Mestre Pastinha*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PEREIRA, Roberto Augusto Amancio. O Mestre Sapo, a passagem do Quarteto Aberrê por São Luís e a (des)construção do “mito” da “reaparição” da capoeira no Maranhão dos anos 60. **Recorde: Revista de História do Esporte**: vol.3, nº1, junho de 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/view/748/689> (Acesso em 12 de novembro de 2016).

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. O Capoeira Besouro Mangangá: Alguns Aspectos Culturais do Recôncavo da Bahia (1890-1930). In: GODINHO, Luis Flávio Reis; DOS SANTOS, Fábio Josué Souza (org). *Recôncavo da Bahia: Educação, Cultura e Sociedade*. Bahia: UFRB, 2009.

QUERINO, Lucia Palmares. BRIAND, Pol. *Cronologia de documentos históricos*. Disponível em: [http://www.capoeira-palmares.fr/histor/index\\_pt.htm](http://www.capoeira-palmares.fr/histor/index_pt.htm) (Acesso em 20 de julho de 2015).

\_\_\_\_\_. *Capoeira: mestre Traíra e mestre Cobrinha Verde*. Disponível em: [http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua\\_pt.htm](http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm) (Acesso em 16 de julho de 2015).

REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Rio de Janeiro: MC&G, 2015. (Coleção Capoeira Viva, 5).

REIS, Leonardo Abreu. *Fonogramas e etnografia dos cantos da capoeira*. In: Cantos de capoeira Fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Literatura, PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510609\\_09\\_cap\\_04.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510609_09_cap_04.pdf) (Acesso em 20 de julho de 2015).

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCHA, G. (1962). *Barravento*. 80 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04> (Acesso em 20 de julho de 2015)

*Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan, 2014. (Dossiê Iphan nº 12).

*Roda de Capoeira recebe título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1230742](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1230742) (Acesso em 11 de outubro de 2016).

*Roda de Capoeira é mais novo Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/66/> (Acesso em 11 de outubro de 2016).

ROSA, Jaqueline Defendi. “*Capoeira: luta disfarçada em dança*”. Disponível em: <http://amns2ia.blogspot.com.br/2009/06/capoeira-luta-disfarcada-em-danca.html> (Acesso em 02 de novembro de 2016).

SAMET, Henrique. *Prostitutas e caftens judeus: os albores*. Disponível em: <http://www.henriquesamet.com/2016/10/28/prostitutas-e-caftens-judeus-os-albores/> (Acesso em 15 de novembro de 2016).

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa - Projetos Para Mestrado e Doutorado*. Coleção Comunicação. São Paulo: Hackers, 2001.

SANTOS, Esdras Magalhães dos. *A verdadeira história da criação da luta regional bahiana do Mestre Bimba*. Disponível em: [http://www.capoeirado brasil.com.br/liga\\_2.htm](http://www.capoeirado brasil.com.br/liga_2.htm) (Acesso em 09 de novembro de 2016).

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Marinete dos Santos. O tráfico e a exploração de mulheres na prostituição no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **Ler História**: nº 68, p87-108, 2015. Disponível em: <https://lerhistoria.revues.org/1717> (Acesso em 15 de novembro de 2016).

SIMÃO, Mavi. *Mestre Patinho - essa é minha cultura*. 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gpDYomg7gzc> (Acesso em 13 de novembro de 2016).

*Sisnando e o começo da Capoeira Regional*. Disponível em: <http://rodadosabercapoeira.blogspot.com.br/2015/03/sisnando-e-o-comeco-da-capoeira-regional.html> (Acesso em 06 de outubro de 2016).

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

\_\_\_\_\_. (2010). #4 - *Capoeira Luta e castigos - Carlo Eugênio - (English subtitles) - JOGOdoJOGO\_TV*. 6min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-KHuXBZXIY> (Acesso em 14 de novembro de 2016).

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

\_\_\_\_\_. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

\_\_\_\_\_. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUSA, Hilton Bruno de Almeida. *Gravações históricas*. Disponível em: <http://campodemandinga.blogspot.com.br/p/gravacoes-historicas.html> (Acesso em 20 de julho de 2015).

\_\_\_\_\_. *Os Manuscritos do Mestre Pastinha*. Em: <http://campodemandinga.blogspot.com.br/2007/08/os-manuscritos-do-mestre-pastinha.html> (Acesso em 16 de julho de 2015).

*Temer decide recriar Ministério da Cultura*. Disponível em: <http://radioagencianacional.etc.com.br/cultura/audio/2016-05/michel-temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura> (Acesso em 14 de outubro de 2016).

TIKHOMIROFF, João Daniel. (2009). *Besouro – o filme*. 93min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7JjFbIRVtB8> (Acesso em 25 de outubro de 2016).

VILHENA, Luís Rodolfo. Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais no anos 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**: vol. 11, nº 32, p. 125-150, 1996. Disponível em: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_32/rbcs32\\_08.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_32/rbcs32_08.htm) (Acesso em 12 de novembro de 2016).

WU, Vinicius. *A extinção do Ministério da Cultura e o combate da força contra a inteligência*. In: Revista Fórum. Publicado em 16 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2016/05/16/a-extincao-do-ministerio-da-cultura-e-o-combate-da-forca-contr-a-inteligencia/> (Acesso em 14 de outubro de 2016).

*1925-BRASIL Cornelio Pires filma capoeiragem*. Disponível em: <http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com.br/2010/02/1925-brasil-cornelio-pires-filma.html> (Acesso em 01 de julho de 2015).