

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

BRUNO SOARES FERREIRA

**O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM
ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA**

Rio de Janeiro
2013

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

BRUNO SOARES FERREIRA

O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ para a obtenção do título de mestre em Comunicação pela Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Orientadora: Prof. Dra. Ivana Bentes Oliveira

Rio de Janeiro
2013

F383

Ferreira, Bruno Soares

O dispositivo da capoeiragem: escritas, técnicas e estéticas da existência / Bruno Soares Ferreira. Rio de Janeiro: 2013.
155f.

Orientadora: Ivana Bentes Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2013.

1. Capoeira. 2. Capoeira – Brasil - História. 3. Estética. I. Oliveira, Ivana Bentes. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 796.81

BRUNO SOARES FERREIRA

O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM
ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA

APROVADA EM 06 DE MARÇO DE 2013

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. MARCUS RAMÚSYO DE ALMEIDA BRASIL
Doutor em Ciências Sociais
(Instituto Federal do Maranhão - IFMA)

PROF. DR. HENRIQUE ANTOUN (Avaliador suplente)
Doutor em Comunicação
(Escola de Comunicação - UFRJ)

A Jane Maciel, com gratidão e aos mestres da humanidade pela compreensão.

Agradecimentos

Marcelo Coqueiro, Mestre Marrom, Mark e Márcia Ferran, Paloma Sá, Chico Nô, Rosa, Tainá, Carol Libério, Ramúsyo Brasil, Luana Furtado, Bruno Pepper, Gustavo Motóca, Alberto Grecciano, Muniz Sodrê, Itapoã Beiramar, Cíntia, Piaba, Curió, Prodígio, Monaliza, Amendoim, Espantalho, Denise Bogéa, Arão Paranaguá, Junerlei Moraes, Johellton Gomes, João Castilho e a turma da pesada de Paquetá, Jomjom, Mari Teixeira, Marrytza & Filipe, Bea Morgado, Matheus Santos & Tijucaranã, Diego Pale, Vinícios Kabral, Aron Balmas, Filipe Spíndola, Sara Panamby, Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho, Leandro Pimentel, Fernanda Bruno, Cláudia Simões, Isabella Lachtermacher, Jeff Doe, Maíra Gerstner, Rode Torres, Luciana Guimarães, Anita Leandro, Talita Cavalcante, Dona Didi, Jeová, Karen, Val, Keyla, Karine Souza, Joiza Madeiro, Maria Tereza, Cassiano Viana, Ronaldo Rodrigues, Teresa Bastos, Celso Serrão, Ramon Bezerra, Patrick Azevedo, André Grolli, Bruno Tarin, Marlene Cardoso, Thiago Couto, Jorgina Costa, Alexandra Tavares, Eduardo Gomes, Claudiana Cotrim, Henrique Antoun, Daniel Fonsêca, Lia Carreira, Milena Campe, Mario Bands, Mestre Paulão, Sérgio, Grafiti, Lili, João, Wellington Jucá, Saulo Laudares, Franz Manata, Tadzia Maia, Denise Cathilina, Vó Walderez, Tia Cidinha, Maria Jô Soares, Bianca Soares, Gil Oliveira, Davi, Vida, Breno Ferreira, Valentina, Camila, Alexandre, Edésio, Maria, Luciano Teixeira, Salomão, São Francisco, Santa Clara e todas as criaturas.

Agradecimentos especiais

Jane Maciel, “coorientadora discente” e revisora de *olhos observantes*, pela companhia, amizade, amor e paisagens compartilhadas;
Ivana Bentes pelas orientações, sugestões e pela confiança nessa empreitada;
Mestre Nestor Capoeira, pelos ensinamentos, dicas e interesse no projeto;
Mestre Patinho, pelo despertar da consciência pelo movimento;
Luciano Ferreira e Ian Ferreira pelas pescarias, incentivos e paciência;
Humberto Leite & Fraternidade Colibri pelas amizades, ensinamentos e *burracheiras*;
Guilherme Frederico e Wilson Cornélio pelas vivências, viagens e hospitalidade;
Escola de Comunicação da UFRJ pelas conexões, encontros, insights e amizades;
Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão (FAPEMA) pelo apoio e financiamento dessa pesquisa.

*Nas voltas que o mundo deu, nas voltas que o mundo dá,
Passar bem ou passar mal, tudo no mundo é passar, camará.
(autoria desconhecida)*

*E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo tempo tempo tempo
Não serei nem terás sido
Tempo tempo tempo tempo*

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo tempo tempo tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo tempo tempo tempo
(Caetano Veloso)*

RESUMO

FERREIRA, Bruno Soares. **O dispositivo da capoeiragem**: escritas, técnicas e estéticas da existência. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Essa dissertação tem a proposta de estudar como a capoeira foi “traduzida” através do meio impresso e do audiovisual durante o século XX. Propomos uma análise das formas como os sujeitos empregaram as tecnologias e estéticas da comunicação para transmitir seus conhecimentos corporais. Traçamos uma historicidade da capoeira a partir de seus primeiros enunciados, encontrados no contexto cultural brasileiro. Da reunião desses arquivos sobre a capoeiragem, analisamos de maneira especial as escritas prescritivas, surgidas no início do século XX, a partir das quais identificamos um “sujeito capoeira”, que partilha essas estéticas e traduz de modo especial a corporalidade de luta-dança-jogo e a musicalidade, além de diversos outros aspectos que constituem esta prática cultural. Visualizamos com esse sujeito o aparecimento de certos gestos de escrita e relações de autoria, que visam legitimar seus discursos. Verificamos também algumas maneiras como esse sujeito dialogou com diferentes formas de poder para a manutenção de seu saber-poder no decorrer dos tempos.

Palavras-chave: Capoeira; Dispositivo; Estética da Existência.

ABSTRACT

FERREIRA, Bruno Soares. **O dispositivo da capoeiragem**: escritas, técnicas e estéticas da existência. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The purpose of the present study was to investigate the ways by which capoeira was “translated” to print and to audiovisual media throughout the 20th century. We analyze how different subjects made use of technologies and aesthetics of communication as a way to transmit concepts connected to a knowledge acquired as a body practice. We trace a line in capoeira's history having as a starting point the first enunciations about the theme in the cultural context of Brazil. In the sum of these archives, we analyze with special attention the prescriptive works on capoeira, which started to emerge in the early beginnings of the 20th century. Through this analysis we identify a “capoeira subject”, a subject that takes part in the aesthetic regime of capoeira and who translates in it a corporeality that brings together fight-dance-game and musicality, besides other aspects that constitute this cultural practice. With this subject, we visualize the rise of certain gestures and relations in the writing act as well as in the sense of authorship that seem to represent specific strategies of legitimization. We verify as well the ways through which this subject had to dialog with different forms of power as a mean to maintain their power/knowledge throughout time.

Keywords: Capoeira; Dispositif; Aesthetics of Existence.

**O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM:
ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA**
Bruno Soares Ferreira

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	10
01 - O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM	
1.1 O termo capoeira	17
1.2 Rastros de uma prática	22
1.3 Luta, jogo e dança: o dispositivo da capoeiragem	27
1.4 Imagens do século XIX	31
1.5 Criminalização dos sujeitos	38
1.6 Transformações na prática da capoeira	48
02 - A FUNÇÃO-AUTOR E OS MANUAIS PRÁTICOS	
2.1 O “sujeito capoeira” revelando suas técnicas	71
2.2 Guia do capoeira	77
2.3 Ginástica nacional	88
2.4 Capoeira sem mestre	98
03 - ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA	
3.1 Preâmbulo: o surgimento das produções audiovisuais	107
3.2 Os mestres e suas estéticas da existência	113
3.3 Trilogia do jogador	127
04 - CONSIDERAÇÕES	146
05 - Referências por assunto	150

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem a proposta de analisar como a capoeira foi transposta para o meio impresso e para o audiovisual durante o século XX. Pretendemos visualizar a partir desse material como os próprios capoeiras estabeleceram uma escrita de si e de suas experiências e como se relacionaram com diferentes formas de poder e de controle.

Nossa indagação parte especialmente dos modos como essa prática se modificou no decorrer dos tempos, evidenciando as formas pelas quais esses conhecimentos foram assimilados pela sociedade e, por outro lado, como apesar das transformações, a capoeira preservou certas características, que permeiam todo esse processo de profundas mudanças.

Tais questões ajudam a mostrar como os sujeitos saem da invisibilidade e da marginalidade, passando a interagir e ser incorporados por aqueles que anteriormente os excluíram, como o poder estatal e a classe econômica dominante, ambos com ideais modernizadores, que assimilaram seus discursos e os rearticularam através de novas formas de controle e relações de força.

Em linhas gerais, a capoeira pode ser entendida como uma manifestação cultural e prática afro-brasileira que se caracteriza pela sua multilinearidade, ou seja, ela é muitas coisas simultaneamente e, especialmente no campo corporal, é uma forma híbrida de luta, jogo e dança. Foi inicialmente marcada pela perseguição de seus praticantes, que representavam um perigo para a ordem pública do Brasil no período Imperial. Na passagem para a República sua prática torna-se oficialmente crime, permanecendo assim até as primeiras décadas do século XX.

Durante o Estado Novo (1937-1945) deixa de ser criminalizada e perseguida para tornar-se “esporte”, no ensejo da construção de símbolos nacionais, rompendo nesse momento com todo um passado ligado à escravidão, especialmente de africanos e seus descendentes. Esse governo preconizava a educação física como forma de disciplinar os jovens corpos que atuavam na sociedade e também objetivando receber apoio popular das camadas historicamente marginalizadas. Com a tradicional figura do mestre – agora instituído como responsável pelo ensino – é organizado o ambiente disciplinado da academia, inicialmente controlado e legitimado através de federações esportivas, que serviram de brecha para os

mestres comecem a atuar. Na década de 1960 a capoeira espalha-se pelo Brasil e na década de 1970, começa a ser praticada também em outros países.

Este processo culmina com o título de Patrimônio Cultural Brasileiro no ano de 2008 e a mundialização da sua prática. De acordo com o Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2007, p.08), a capoeira já é praticada em mais de 150 países espalhados ao redor do mundo. Somente no Brasil existem cerca de seis milhões de praticantes e pouco mais de dois milhões que estão espalhados em outros países. Existe atualmente uma campanha na internet que está recolhendo assinaturas de apoio à candidatura da roda de capoeira (mais especificamente) à lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade¹. Inúmeros estudos sobre a capoeira marcadamente nas Ciências Humanas, Sociais e Educação² vêm sendo produzidos nos últimos anos, demonstrando o interesse da comunidade acadêmica sobre o tema.

O século XX também foi marcado pelo surgimento de produtos midiáticos elaborados a partir dessa prática, como as *escritas prescritivas* – aqui primeiramente representadas pelos guias ilustrados, métodos regrados ou manuais práticos – que foram pioneiros nesse tipo de proposta voltada para o ensino.

Compreendemos que tais coletâneas textuais e visuais de corporalidade e técnica da capoeiragem foram concebidas inicialmente com o intuito de salvaguardar sua memória e contextualizar seus conhecimentos corporais, partilhando-os coletivamente entre os sujeitos. De maneira geral, essas escritas apresentam descrições e ilustrações dos movimentos característicos da capoeira, bem como algumas de suas peculiaridades. Chamamos elas de “escritas prescritivas” justamente por proporem regras gerais de conduta, atuando como reguladoras das suas ações coletivas em detrimento de sua marginalização.

1 “A Unesco, organização internacional de educação e a cultura, vai se reunir em 2013 para avaliar a inclusão da Roda de Capoeira na lista representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade. [...] É mais um passo na consolidação da Capoeira como expressão original do povo brasileiro que se oferece aos povos do mundo como prática, atitude de vida, pensamento, técnica, esporte, prazer, arte e cultura” Fonte: <http://www.peticaopublica.com.br/PeticaoVer.aspx?pi=IPHAN>

2 De acordo com um primeiro levantamento realizado por Falcão et al (2005, p.02), a maioria das pesquisas sobre capoeira, em nível de pós-graduação, foi realizada em programas de História (SALVADORI, 1990; SOARES, 1994 e 2001; PIRES, 1996 e 2001), Sociologia (TAVARES, 1984; VIEIRA, 1990) e Antropologia (REGO, 1968; REIS, 1993), sendo mais recentemente pesquisada em programas de Pós-Graduação em Educação e Educação Física (ABIB, 2004, BRUHNS, 1998; CASTRO JÚNIOR, 2002; FALCÃO, 1994 e 2004; SANTOS, 1990, 2002; SILVA, 2002). Além dessas obras, constatamos a existência de uma pesquisa em Psicologia (SILVA, 2007), e novas produções em Ciências Sociais (PAIVA, 2007; CONDE, 2010), Educação (MWEWA, 2005) e Educação Física (D'AGOSTINI, 2004).

Além disso, a partir da década de 1960 alguns velhos mestres de capoeira na Bahia começam a produzir discos que apresentaram uma proposta prescritiva, o que também poderia ser entendido como um “gesto de escrita” através da linguagem do áudio. Eles vinham influenciando diretamente os jovens mestres que começavam a despontar no Brasil naquele momento (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo), advindos de uma perspectiva mais esportiva que cultural.

Há nos discos uma intenção semelhante aos manuais, de conduzir seus praticantes, tendo sido largamente utilizadas nas academias, durante os treinos físicos, para ajudar a interiorizar as cadências de corpo, os cânticos e as sonoridades dos instrumentos musicais, especialmente o berimbau, alcançando em alguns aspectos uma maior eficácia que o meio impresso em relação ao seu imaginário.

Essas produções trouxeram um registro da oralidade dos velhos mestres baianos, os mitos da capoeira e muito de sua linguagem popular, preservados como documentos sonoros. No entanto, estes manuais e discos também eram canais que veiculavam as potencialidades intelectuais e artísticas de mestres e capoeiras e, principalmente, também eram ferramentas na luta interna pela hegemonia da capoeiragem, tanto em nível individual, acontecendo entre os próprios mestres, como regionalmente, ocorrendo especialmente entre Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.

Nossa proposta é trazer uma trajetória dessa prática a partir de seus primeiros vestígios e, em seguida, analisar essas escritas prescritivas do século XX. Iniciamos nosso percurso (Capítulo 1) com um levantamento sobre o termo “capoeira” e sobre a sua prática, como forma de encontrar arquivos contendo a inscrição de seus enunciados principais.

Em seguida, (Capítulo 2) analisamos os três primeiros manuais que foram produzidos: o livreto anônimo *Guia do capoeira ou gymnástica brasileira* (1907), *Gymnástica nacional (capoeiragem) methodizada e regradada* (1928) de Annibal Burlamaqui, e *Capoeira sem mestre* (1961) de Lamartine Pereira da Costa, que juntos engendram esse movimento inicial de publicações prescritivas pelo viés desportivo e dialogam diretamente com o desenvolvimento dessa proposta pelo estado.

A partir desses três manuais, acompanhamos o ingresso da capoeira no ambiente audiovisual, na década de 1960 (Capítulo 03). Nossa perspectiva parte dos filmes *O pagador de promessas* (Brasil, 1962, 95 min.), de Anselmo Duarte e *Barravento* (Brasil, 1962, 80

min.), de Glauber Rocha e chega ao uso das mídias sonoras para o aprendizado, aqui representado através dos discos *Curso de capoeira regional* de Mestre Bimba (1962), *Capoeira da Bahia*, com Traíra, Gato e Cobrinha Verde (1963), *Berimbaus da Bahia* de Camafeu de Oxóssi (1966) e *Capoeira angola: Mestre Pastinha e sua academia* (1969), que ajudaram a propagar a capoeira e suas mitologias pelo Brasil e no mundo e, principalmente, realçou a figura do mestre como detentor de seu saber/poder.

Nessa parte também faremos um contraponto aos primeiros manuais impressos a partir de um trabalho mais recente, mas que mantém essa mesma intenção prescritiva: a *Trilogia do jogador*, de Nestor Capoeira³, que é composta pelos livros *Capoeira sem mestre* (1981), *Galo já cantou* (1985) e *Fundamentos da malícia* (1992). A *trilogia* se destaca entre os demais manuais pela profundidade e multilinearidade de perspectivas para o tema, além de dialogar com o meio audiovisual e de ter sido gerada e gestada no contexto da difusão mundial de sua prática. Frisamos que além desses manuais Nestor produziu um livro de ficção intitulado *A balada de Noivo-da-vida e Veneno-da-madrugada* (1997), que traz as estéticas e experiências da capoeiragem como mote para suas narrações e também participou como protagonista no filme *Cordão de ouro* (1977), interpretando Jorge, um heroico capoeira que luta contra o impiedoso Pedro Cem e seus capangas.

Esse recorte nos permite visualizar mesmo que resumidamente como a capoeira foi concebida ao longo do século XX a partir dessa linguagem voltada para o ensino e o aprendizado, além de nos ajudar a identificar um determinado tipo de sujeito que está se constituindo por meio dessa prática nas academias. Acreditamos ser possível identificar esse “sujeito capoeira”, que está cada vez mais articulando experiências e tecnologias.

Sua especificidade decorre da maneira como consegue constituir um *corpus* de conhecimentos, moldando seu próprio aprendizado e estéticas corporais. Essas obras aqui analisadas se propõem à função de porta-vozes da capoeira e, desse modo, são aquilo que Bruno Latour (2005, p.52) chama de “pontos de controvérsia”, uma vez que ressaltam dentro dessas redes sociotécnicas os seus vínculos sociais e se colocam em relação a outros vínculos, gerando limites de tensionamento e fronteiras.

3 Nestor Capoeira (Nestor Sezefredo dos Passos Neto) é mestre de capoeira e pioneiro no ensino da capoeira no exterior, realizado a partir da década de 1970. Além de ter escrito livros sobre capoeira, também realizou pesquisas acadêmicas sobre o tema durante o mestrado e o doutorado, cursados na Escola de Comunicação da UFRJ, sob orientação de Muniz Sodré, referência nas pesquisas negro-brasileiras e que fora aluno de Mestre Bimba (1900-1974), um dos ícones da capoeiragem, o qual teve um papel fundamental no processo de divulgação da capoeira no Brasil.

Para melhor delinear essas questões, utilizamos em nosso trabalho o conceito de “dispositivo”, elaborado por Gilles Deleuze (2011; 1996) a partir da obra de Michel Foucault, pois entendemos a capoeira como um conjunto de expressões híbridas, uma trama multilinear com a qual os sujeitos atuam de maneira peculiar no cotidiano e pela qual determinam suas condutas. O dispositivo nessa perspectiva teórica é uma tecnologia que permite aos sujeitos um campo de ações, de *visibilidades*, nas quais eles articulam *enunciados*, que são os pontos onde ocorrem conexões entre os discursos (presentes no próprio dispositivo) e as práticas dos sujeitos.

Nesse sentido, *enunciamos* algumas *linhas da capoeira* a partir desse material, pois trazem suas expressões corporais mais características: luta, defesa pessoal, ginástica nacional, estratégia de jogo, dança afro, ginga, cultura popular, esporte, vadiação, malandragem, os berimbaus (muitas vezes tocados somente pelos mestres) assim como os demais instrumentos musicais utilizados pelos discípulos em seu ritual de roda coletiva, entre inúmeras outras linhas que também ajudam a promover suas variadas expressões. Com elas os sujeitos desenvolvem suas próprias tramas e criam conexões com aqueles que também estão tecendo algumas dessas linhas.

Utilizamos outro conceito advindo de Foucault em nosso trabalho, o de “função-autor”, que aqui dialoga diretamente com a perspectiva de Giorgio Agamben (2010), ou seja, entendendo o autor como um “gesto da escrita”, como vetor de uma ética da escritura. Desse modo, articulamos algumas proposições sobre os autores dessas escritas prescritivas, pois realizaram um regime particular de apropriação da capoeira, buscando sancionar seus escritos e imagens para moldá-los pelas suas tecnologias corporais, conhecimentos e experiências. O material que aqui analisamos é um gesto para a preservação de um patrimônio coletivo. A função-autor é percebida ainda com a figura do mestre de capoeira, que consegue influenciar/ensinar outros sujeitos nessa prática de si, suas técnicas e estéticas, especialmente a partir da própria experiência, pela sua existência imersa “de corpo e alma” nas linhas da capoeiragem.

O mestre tece uma bela trama que envolve os iniciantes, atualizando um processo de transmissão do saber pelo qual ele mesmo um dia passou. Ele ensina pelo exemplo e nesse ponto de vista usamos a função-autor para analisar os discos de capoeira dos mestres, que surgem na década de 1960, aqui considerados como “gestos audiovisuais de escrita”, pois trazem diversas narrativas referentes ao negro, guerra do Paraguai, maltas, Salomão, Zumbi,

mestres do passado, África, ancestralidade, orixás, entre outras linhas de visibilidades, até então preservadas apenas como memória oral e banidas da cultura letrada, inclusive dos primeiros manuais.

A função-autor pode ser entendida aqui como um “processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (AGAMBEN, 2010, p.57), ou seja, permite agrupar os enunciados desse *dispositivo da capoeiragem*, que estão conectados aos sujeitos em suas práticas e produções de sentido. Além disso, este gesto de escrita ajuda a evidenciar as disputas políticas que ocorreram pelo domínio de seus conhecimentos, pelo controle dessas partilhas que ocorrem na capoeira, entendendo que “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2009, p.16-17).

As obras prescritivas podem ser entendidas como atos políticos que buscam contornar os não-ditos de um discurso oficial por meio de certos locais de fala que são legitimados com premissas advindas da própria prática dos sujeitos, de suas experiências de vida. Nesse sentido, as partilhas que ocorrem através dessas publicações trazem à tona a “estética da existência” desses sujeitos.

Algumas questões sobre a formação de uma cultura brasileira e identidade nacional são abordadas a partir do trabalho de Renato Ortiz (2003), que contribui para contextualizarmos o ambiente no qual surgem essas obras prescritivas, especialmente as três primeiras publicações. Pretendemos analisar ainda os discursos que incidiram sobre a capoeira e como elas conseguem dialogar com o que pode e o que não pode ser dito sobre esta prática e como este processo vem sendo encaminhado institucionalmente na atualidade.

Em relação às referências bibliográficas sobre a capoeiragem, destacamos o trabalho teórico de Nestor Capoeira, pois além de ser mestre de capoeira e autor da trilogia que analisaremos, também traz questões no campo da Comunicação para o entendimento sobre a capoeira na contemporaneidade. Sua dissertação *Ritual roda, mandinga x tele-real* (1995) e sua tese *Jogo corporal e comunicultura* (2001), defendidas na Escola de Comunicação da UFRJ são pertinentes nesse sentido, inclusive por terem algumas de suas partes adaptadas e incluídas como anexos nas novas edições da trilogia, indicando algumas perspectivas acadêmicas para a capoeira. Suas pesquisas estão contribuindo para promover uma

atualização crítica entre os praticantes sobre as construções e reconstruções das tradições e sobre sua disseminação em escala global. Frisamos que as sugestões e informações fornecidas por ele para este trabalho, através de conversas e entrevistas, foram fundamentais para o desenvolvimento de muitas ideias que aqui são resumidamente apresentadas.

Em relação ao campo da Comunicação, a nossa proposta é trazer uma análise de *dispositivos culturais e mídias*, fazendo uma arqueologia das *práticas* que atravessam esses vetores e que são utilizadas pelos sujeitos capoeiras para produzir suas subjetividades e estéticas. Ressaltamos que essa forma de análise de um ambiente comunicacional híbrido pode ser realizada com diversas expressões culturais, permitindo uma diversidade de propostas para estudo.

Na presente pesquisa, procuramos as fontes primárias desses discursos e materiais, como forma de traçar o caminho que eles percorreram até a contemporaneidade. É o que realizamos com a maior parte dos manuais e discos. O restante foi encontrado a partir da internet, como a versão digitalizada de livros (escaneados), discos e imagens. De maneira geral, estamos buscando um aprofundamento sobre os modos de apropriação das mídias pelos sujeitos capoeiras em diferentes contextos. Optamos por não realizar um capítulo teórico em separado, com a intenção de articular a teoria no próprio decorrer de nossa descrição.

CAPÍTULO 1

O DISPOSITIVO DA CAPOEIRAGEM

Este capítulo tem o objetivo de fazer um levantamento do termo e da prática da “capoeira”, analisando o momento em que seu uso começa a indicar um determinado tipo de sujeito (negro, escravo, mestiço, pobre) que inicialmente é marginalizado e perseguido. Esse processo culmina com sua transformação numa prática coletiva disciplinada pelo viés esportivo e cultural que passa a ser usada para representar a nação brasileira.

1.1 O termo capoeira

A origem da capoeira como prática corporal é um assunto controverso. Muitos afirmam simplesmente que é brasileira enquanto outros acreditam que é africana. Há ainda aqueles que acreditam que é uma prática de origem indígena⁴, devido ao termo “capoeira” possuir uma origem tupi. Nestor Capoeira afirma que essa trajetória de uma “origem” até a atualidade costuma ser dividida em três grandes períodos: *escravidão*, *marginalidade* e ensino das *academias* (1996, p.15 – grifo original).

O termo “capoeira” pode ser encontrado nos arquivos documentais do Brasil Colonial a partir de 1598, portanto, pouco menos de um século após a chegada dos portugueses ao continente americano. Nesse contexto, o termo “capoeira” indica um tipo de vegetação em língua tupi. Assim também foi expressa na língua portuguesa.

Esta “tradução” para a língua portuguesa traz vestígios do seu significado em tupi, tendo sido enunciada pelo padre português Fernão Cardim, no seu tratado intitulado *Do Clima e da Terra do Brasil: e de algumas cousas notáveis que se achão assi na terra como no mar*⁵.

4 Essa influência indígena na criação da capoeira, apesar de pouco enfatizada em detrimento de suas características africanas, mais evidentes e corporais, é mencionada pelo *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*, elaborado pelo Iphan (2007, p.11). Acreditamos que não devemos descartar sumariamente o papel da cultura indígena para a capoeira em termos imateriais e de imaginário, sobre o qual ainda temos poucos estudos.

5 Além desse tratado, Cardim escrevera outro intitulado *Do princípio e origem dos índios do Brasil*. Ambos foram escritos nesse período de 14 anos em que estivera na província do Brasil como secretário do padre visitador, função que foi exercida por Christovam de Gouveia.

A palavra – grafada *copuera* – está num capítulo específico, *Das árvores que servem para medicina*, no qual ele descreve diversas plantas utilizadas pelos povos indígenas, suas propriedades terapêuticas, qualidade e tipo de madeira, entre outras informações pertinentes de cada espécie.

Percebemos que Cardim busca descrever a cultura dos povos indígenas, bem como aspectos importantes da fauna e flora locais, catalogando tudo que encontrou. *Copuera* indica em sua escrita explanatória a vegetação que surge onde houve roça, que nasce no lugar de outra que fora derrubada, queimada ou abandonada. É um local propício a certas espécies de plantas:

Ambaigba. — Estas figueiras não são muito grandes, nem se achão nos matos verdadeiros, mas nas *copueras*, onde esteve roça; a casca desta figueira, raspando-lhe da parte de dentro, e espremendo aquellas raspas na ferida, pondo-lhas em cima, e atando-as com a mesma casca, em breve sara. Dellas ha muita abundância, e são muito estimadas por sua grande virtude; as folhas são ásperas, e servem para alisar qualquer pao; a madeira não serve para nada. (CARDIM, 1925, p.62 – grifo nosso)

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). Este arquivo produzido por Cardim surgiu num período relativamente próximo à chegada ao Brasil dos primeiros africanos escravizados pelos portugueses⁶.

Essas são nossas primeiras evidências para o termo e seus significados. Percebemos que antes de se referir a uma prática corporal, capoeira é uma condição específica da vegetação, que a cosmovisão indígena expressa como um movimento cíclico: o terreno com mato ralo ou a roça antiga que após ser queimada, cortada ou abandonada, volta a verdejar.

Na tradução do significado tupi para a palavra escrita em língua portuguesa temos um gesto que leva esse significado a um novo *locus*, estabelecendo novas camadas de significações. Paul Ricœur afirma que “ao passar da memória para a historiografia, mudam de

6 Ressaltamos que Portugal já havia adotado desde 1452 o uso de escravos, seguindo as bulas papais de Nicolau V, que autorizavam os portugueses a escravizarem os africanos com o intuito de cristianizá-los: “O mais antigo registro de envio de escravos africanos para o Brasil data de 1533, quando Pero de Góis, Capitão-Mor da Costa do Brasil, solicitou ao Rei a remessa de 17 negros para a sua capitania de São Tomé (Paraíba do Sul/Macaé). Seguidamente, por Alvará de 29 de Março de 1559, D. Catarina de Áustria, regente de Portugal, autorizou cada senhor de engenho do Brasil, mediante certidão passada pelo Governador Geral, a importar até 120 escravos” (VESENTINI, 2010, p.15). Desse modo, tanto a influência das nações indígenas como dos povos africanos e do colonizador português estiveram presentes desde o início da colonização brasileira.

signo conjuntamente o *espaço* no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e o *tempo* no qual os acontecimentos narrados se desenrolam” (RICŒUR, 2010, p.156 – grifo nosso).

Esta representação de Cardim revela como os sujeitos foram localizados em determinadas regras enunciativas, “no interior das regras da língua e dos sistemas de significado” (HALL, 2005, p.40), pois a língua é um sistema social que conecta os sujeitos. Desse modo, a expressão “capoeira” passa por uma assimilação de novas regras interlinguísticas, mantendo determinadas características e significados. Foucault (2010a) ressalta este tipo de característica enunciativa dos dispositivos, escapando sempre das tentativas de enquadramentos totalizantes que são engendradas pelos sujeitos e existindo nas relações entre a memória e seus diferentes modos de registro.

A capoeira como um enunciado é algo que a própria descrição – se é mescla, combinação, mistura, síntese – nos escapa em essência, apesar de todas as tentativas que podem ser empreendidas em formalizar suas especificidades. Mas essas tramas nos proporcionam pistas e geram algumas visibilidades de seus funcionamentos básicos, abrindo certas perspectivas de reconhecimento apesar das inesgotáveis possibilidades de expressão.

[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar completamente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2010a, p.31-32)

As conexões existentes no dispositivo da capoeira, que poderíamos pensar como os pontos de ligação entre pessoas, práticas, tecnologias e objetos, são descritas por Foucault como *enunciados*, formados por acontecimentos que se sucedem, se transformam, produzem arquivos (pelo gesto de escrita/articulação de palavras) que funcionam como uma memória a permanecer para além de suas ocorrências. Os enunciados são um *continuum* e nesse sentido que o termo consegue passar de um significado a outro. A rastreabilidade de um determinado enunciado vai depender sempre da qualidade e quantidade de ligações que ele conseguir

estabelecer.

Os primeiros vestígios de que o termo capoeira começa a ser utilizado para se referir a sujeitos, o que antecipa sua acepção como prática, decorrem especialmente das invasões holandesas ao litoral do Brasil, ocorridas em 1624 (Salvador – Bahia) e 1630 (Olinda e Recife – Pernambuco), que desorganizaram as colônias portuguesas, propiciando fugas em massa dos escravos africanos para interior do continente. Esses fugitivos conseguiram realizar um processo civilizatório baseado nos *mocambos* ou *quilombos*, como o de Palmares, na Serra da Barriga, entre Alagoas e Pernambuco, que teria durado quase 100 anos (de 1602 a 1694) e estima-se que reunira cerca de 20.000 habitantes, entre os quais também havia a presença de mestiços e brancos foragidos.

A palavra capoeira representa a síntese desse processo, tendo sido nesse momento utilizada para “designar negros quilombolas como ‘negros das capoeiras’, posteriormente, como ‘negros capoeiras’ e finalmente apenas como ‘capoeiras’” (VIEIRA, 2004, p.01), ressaltando a predominância dos africanos e a condição escrava desses sujeitos em fuga pelas matas, servindo ainda para atribuir uma carga simbólica pejorativa/traiçoeira/selvagem ao termo, configurando assim um determinado tipo de sujeito que com suas práticas subverte as relações de poder e institui focos de resistência colaborativa às margens das redes de dominação.

Esse foco nos sujeitos pode ser tomado como um *processo de subjetivação*, uma vez que traz ao enunciado da capoeira *modos de existência* específicos, de escravos que se rebelam e fogem do domínio colonial, criando seus próprios domínios. Por outro lado, a subjetivação também é “objetiva” uma vez que engendra ações para o controle dessa população, tornando-se uma força que dobra sobre si mesma, do coletivo ao individual.

Outras significações para o termo também foram articuladas como podemos perceber através do *Vocabulário Português e Latino*, produzido pelo padre inglês Raphael Bluteau, em 1712, em homenagem ao Rei de Portugal Dom João V. Nessa obra, o termo *Capoeira* significa: “Gayolla para gallinhas” (BLUTEAU, 1712, p.355). É uma espécie de cesto “muito grande, redondo & sem fundo, feito de ramos entrefachados, e que se enche de terra bem batida & se poem em pé, para cobrir, os que se defendem” (id., ib.), ou seja, as próprias aves.

Há neste vocabulário o termo *Capoeiro*: “Ladrão capoeiro. Que furta galinhas na capoeira” (id., ib.). Há aqui outra significação e etimologia (latina e portuguesa), funcionando

como homônimo da expressão tupi. Os dois termos se entrelaçaram gerando significações híbridas. “Os escravos que traziam capoeiras de galinhas para vender no mercado, [...] divertiam-se jogando capoeira. Por uma metonímia [...], o nome da coisa passou para a pessoa com ela relacionada.” (REGO, 1968 p.26).

O pesquisador Carlos Eugênio Líbano Soares (1994, p.17-20) ressalta a contribuição de dois renomados dicionaristas para entendermos melhor o termo. Antônio Joaquim Macedo Soares lançou em 1889 o *Dicionário brasileiro da língua portuguesa* e o visconde de Beaurepaire-Rohan lançou nesse mesmo ano o *Dicionário de vocábulos brasileiros*.

Com o primeiro autor, a palavra serviu para designar uma espécie de ave parecida com a perdiz que habita a vegetação rasteira. O imitar do seu canto foi descrito como “tocar capoeira”, usado por caçadores e por moleques do campo em suas brincadeiras. O termo ainda se referia ao escravo da cidade, malandro e vadio e também ao criado livre nas mesmas condições. Uma terceira versão apresentada foi a de capoeira mato, local de fuga do negro, assim como do recruta e do desertor do Exército e da Armada, que procuravam escapar das autoridades policiais.

Por sua vez, o visconde de Beaurepaire-Rohan apresentou o termo no sentido de jogo atlético entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, parecendo com uma briga de galos, atribuindo sua origem ao “capão” (ave castrada) e também relacionando a palavra capoeira ao cesto em que se transportam galinhas, o que de certa forma traz ecos da versão presente no *Vocabulário Português e Latino* de Bluteau.

Existe ainda uma outra versão para a palavra capoeira⁷, relacionada à denominação comum entre diversos grupos indígenas para a expressão *capó*, que significa cesto, acrescida do sufixo “eiro”, da língua portuguesa, que indica aquele que carrega, como nos casos das palavras peixeiro, carvoeiro etc.

De modo geral, os estudiosos do século XX – notadamente os folcloristas – preferiram a versão da capoeira significando vegetação em detrimento de todas as outras possibilidades, como forma de “tornar a capoeira um elemento generalizado na história do negro escravo” (SOARES, 1994, p.18).

Para além das divergências quanto à origem dessas relações, procuramos aqui

7 Essa versão é apresentada por Carlos Eugênio no programa *Capoeira, origem do nome e uso do berimbau* do projeto Jogo no Jogo TV. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8v_C83NNh9M&feature=plcp

evidenciar linhas que ajudam a formular e engendrar os enunciados da capoeira como prática de corpo tal como chegam à atualidade. Contudo, frisamos que é preciso ter cuidado com o “jogo de analogias e das diferenças, tais como aparecem no nível das regras de formação” (FOUCAULT, 2010a, p.181), para evitarmos as armadilhas que as palavras podem engendrar e as atribuições apriorísticas reducionistas ao termo. Stuart Hall também ressalta os perigos dessa modularidade das palavras: “elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado” (HALL, 2005, p.41).

1.2 Rastros de uma prática

Evidências da capoeira como uma prática surgem apenas no final do século XVIII, no *espaço urbano*, em contraponto ao contexto mais ligado ao ambiente rural que o termo definia. Os pesquisadores Mathias Röhrig Assunção e Mestre Cobra Mansa em suas pesquisas sobre as origens africanas da capoeira afirmam que atualmente os estudiosos “têm ressaltado o caráter urbano da capoeira, pois as fontes do século XIX só documentam sua prática por escravos africanos e crioulos (negros nascidos no Brasil) em cidades portuárias” (ASSUNÇÃO; MANSA, 2009, p.62). Tais cidades tornaram-se um ambiente propício para sua prática, principalmente Salvador, Recife e Rio de Janeiro, mas que acabou gerando modalidades e expressões distintas em cada uma delas e em diversos outros locais.

Um fator que pode ter contribuído para disseminar ainda mais a capoeira nessas localidades foi a proibição e repressão pela Inglaterra do tráfico intercontinental de escravos em 1815, resultando no desenvolvimento de um tráfico interno entre as cidades brasileiras para suprir as demandas existentes de mão de obra escrava. De todo modo, a capoeira estava nesse momento “irremediavelmente ligada à condição escrava e à origem africana” (SOARES, 1994, p.25).

Acompanhamos a emergência de enunciados sobre um “sujeito capoeira” (que funciona como articulador de um conjunto de características por meio de sua prática) a partir da obra de Luís Edmundo⁸, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis 1763–1808*. A

8 Luís Edmundo (L. E. de Melo Pereira da Costa), jornalista, poeta, cronista, memorialista, teatrólogo e orador, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 26 de junho de 1878, e faleceu na mesma cidade em 8 de dezembro de

capoeiragem aparece na descrição do chafariz da praça em frente ao Arco dos Teles, no centro do Rio de Janeiro:

De Lisboa vieram o modelo e a pedra. A linfa, porém, não pôde vir. É nossa. Vasa o manancial desde cedo, por largas bicas de bronze, sobre barris e potes, a água que o negro escravo apanha e leva. Em torno há sempre um sórdido formigueiro humano, inquieto, rumoroso, que serpenteia e palpita. Aproximemo-nos. São os negros escravos chapinhando nas sobras da água, berrando ameaças, *gingando capoeiragens*, discutindo, gesticulando (EDMUNDO, 2000, p.26 – grifo nosso)

A expressão *gingando capoeiragens* denota um tipo de gestualidade rítmica que serve de suporte para as ações corporais desses sujeitos, as “capoeiragens”. Aos termos *discutindo* e *gesticulando*, percebemos uma relação que ocorre pela linguagem e pode ser associada à formação de um campo propício para negociações, para a realização de jogos discursivos que envolvem determinadas regras de corpo e de signos. Mas antes do jogo e da dança, percebemos nesse momento que é primordialmente pela forma exaltada e agressiva para se expressar, e pela perícia em lutar, que a capoeira revela de modo marcante um tipo de prática e de sujeito. Ele parece um louco que está constantemente “fora de si”, ao mesmo tempo em que mantém estrategicamente o controle da situação:

De volta, pelo caminho que vai à Vala, penetremos a Rua dos Ourives, das de maior concorrência da cidade.

À porta do estanco de tabaco está um homem diante de um frade nédio e rubicundo. Mostra um capote vasto de mil dobras, onde a sua figura escanifrada mergulha e desaparece, deixando ver apenas, de fora, além de dois canelos finos de ave pernalta, uma vasta, uma hirsuta cabeleira, onde naufraga em ondas tumultuosas alto feltro espanhol.

Fala forte. Gargalha. Cheira a aguardente e discute. É o capoeira.

Sem ter do negro a compleição atlética ou sequer o ar rijo e sadio do reinol, é, no entanto, um ser que toda gente teme e o próprio quadrilheiro da justiça, por cautela, respeita.

Encarna o espírito da aventura, da malandragem e da fraude; é sereno e arrojado, e na hora da refrega ou da contenda, antes de pensar na choupa ou na navalha, sempre ao manto cosida, vale-se de sua esplêndida destreza, com ela confundindo e vencendo os mais armados e fortes contendores.

Nessa hora o homem franzino e leve transfigura-se. Atira longe o seu feltro chamorro, seu manto de saragoça e aos saltos, como um símio, como um gato, corre, recua, avança e rodopia, ágil, astuto, cauto e decidido. Nesse manejo inopinado e célere, a criatura é um ser que não se toca, ou não se

1961. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e fez uma crônica do passado, realizando pesquisas em arquivos, bibliotecas e mosteiros em Portugal e Espanha reunindo material, inclusive iconográfico, para suas obras. Fonte: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=716&sid=309>

pega, um fluido, o imponderável. Pensamento. Relâmpago. Surge e desaparece. Mostra-se de novo e logo se tresmalha. Toda a sua força reside nessa destreza elástica que assombra, e diante da qual o tardo europeu vacila e, atônito, o africano se trastroca.

Embora na hora da luta traga ele, entre a dentuça podre, o ferro da hora extrema, é da cabeça, braço, mão, perna ou pé que se vale para abater o êmulo minaz. Com a cabeça *em meio aos pulos em que anda*, atira a cabeçada sobre o ventre daquele com quem luta e o derruba. Com a perna lança a trave, o calço. A mão joga a taponá, e com o pé a rasteira, o pião e ainda o rabo-de-arraia.

Tudo isso numa *coreografia de gestos que confunde*. Luta com dois, com três, e, até com quatro ou cinco. E os vence a todos. Quando os quadrilheiros chegam com as suas lanças e os seus gritos de justiça, sobre o campo da luta nem traço mais se vê do capoeira feroz que se fez nuvem, fumaça e desapareceu.

Na hora da paz ama a música, a docuça sensual do brejeiro lundu, dança a fofa, a chocaina, e o sarambeque pelos lugares onde haja vinho, jogo, fumo e mulatas. *Freqüenta os pátios das tabernas, os antros da maruja para os lados do Arsenal*. Usa e abusa da moral da ralé, moral oblíqua, reclamando pelourinho, degredo, e, às vezes, força.

Tem sempre por amigo do peito um falsário, por companheiro de enxerga um matador profissional e por comparsa, na hora da taberna, um ladrão. No fundo, ele é mau porque vive onde há o comércio do vício e do crime. *Socialmente, é um cisto, como poderia ser uma flor*. Não lhe faltam, ao par dos instintos maus, gestos amáveis e enternecedores. É cavalheiresco para com as mulheres.

Defende aos fracos. Tem alma de D. Quixote. E com muita religião. Muitíssima. Pode faltar-lhe ao sair de casa o aço vingador, a ferramenta de matar, até a própria coragem, mas não se esquece do escapulário sobre o peito e traz na boca, sempre, o nome de Maria ou de Jesus.

Por vezes, quando a sombra da madrugada ainda é um grande capuz sobre a cidade, está ele de joelhos compassivo e piedoso, batendo no peito, beijando humildemente o chão, em prece, *diante de um nicho iluminado, numa esquina qualquer*. Está rezando pela alma do que sumiu do mundo, do que matou.

É de crer que, como sentimento, o capoeira é, realmente, um tipo encantador. (EDMUNDO, 2000, p.48-50 – grifo nosso)

O “típico” capoeira apresentado por Luís Edmundo nessa descrição é um “brasileiro nato”, ou seja, um tipo mestiço que apesar de franzino e mal-nutrido é desafiador, barulhento e extremamente perigoso. Contudo, não é deixada totalmente de fora uma relação direta com os escravos, como aqueles na fonte da praça, indicando as hibridizações e os conflitos nesse território urbano⁹. Essa descrição do capoeira feita por Luis Edmundo, como alguém que joga

9 A ideia de mestiço e os conceitos de *raça* e *meio* permeiam esse tipo de perspectiva e contribuem para a

o manto e chapéu para lutar foi expressa pelo artista José Wasth Rodrigues.



Figura 01 - O capoeira pelo artista José Wasth Rodrigues na obra de Luis Edmundo

No entanto, pelas vestimentas que usa e pela situação em que se encontra (bebendo aguardente e desafiando as pessoas na porta de um estabelecimento – estanco de tabaco), o capoeira parece de certo modo transitar de forma peculiar e imprevisível, tendo a cidade como ambiente propício aos seus interesses e utilizando sempre que necessário o aparente caos urbano como camuflagem.

Quanto aos aspectos relacionados ao seu comportamento geral, percebemos que este personagem compõem um imaginário ligado à malandragem e à boemia, transitando nos limites da sociedade. Esse “sujeito capoeira” está lidando constantemente com outros tipos que vivem na marginalidade, como os falsários, ladrões, assassinos, prostitutas e marujos que transitam pelo ambiente dos portos, e com os quais estabelece relações colaborativas – e de conflito – geralmente com algumas vantagens. Poderíamos dizer que com cada um deles o capoeira aprende determinadas técnicas que favorecem suas demais ações.

elaboração do mito das três raças. “A interpretação de toda a história brasileira escrita nesse período adquire sentido quando relacionada a esses dois conceitos-chaves” (ORTIZ, 2003, p.15-16 – grifo nosso). Segundo Renato Ortiz, *meio e raça* “traduzem [...] dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular” (id., p.17). Esses conceitos ajudaram a formatar um caráter nacional dos discursos que foram elaborados, o que remete à formação de um estado nacional.

Vemos que existe aqui um conjunto de artifícios que permitem ao capoeira lutar como se estivesse dançando ou quando está *gesticulando enquanto fala*. Essas técnicas de corpo possibilitam uma estratégia peculiar que pode ser entendida como a produção de significados híbridos que criam uma indeterminação e hesitação no oponente, que sucumbe em meio a gestos dissimulados e golpes certos, desferidos em meio à própria discussão.

O capoeira utiliza a cabeça, braços, mãos, pernas e pés – além de uma gama de movimentos (saltos, rodopios e coreografias) que ocultam suas intenções, gerando “golpes de vista” que confundem aqueles que o perseguem, alternando movimentos suaves e desinteressados com a potência e rapidez objetiva dos ataques. O nome de alguns golpes e a parte do corpo utilizada para aplicá-lo é aqui enunciada: cabeçada; trave e calço (pernas); taponas (mãos); rasteira, pião e rabo-de-arraia (pés).

Em sua narrativa, Luis Edmundo frisa ainda que o capoeira é um sujeito ardiloso – podendo se valer de outros artifícios como “a choupa e a navalha”, que costuma trazer consigo escondida, mas possui uma atitude notoriamente ousada, pois prefere usar suas habilidades de corpo, para demonstrar sua superioridade de luta e desafiar/intimidar as pessoas. É um sujeito geralmente barulhento, ousado, malandro, amável, espalhafatoso, cavalheiresco e com uma fé inabalável. Um ser paradoxal, “sereno e arrojado”, que surpreende e escapa das investidas opostas com fluidez e uma imponderável leveza, aliada a movimentos firmes de corpo que executa com notável precisão.

Há mística e magia rondando suas ações, pois consegue sumir quando quer, praticamente “virando fumaça” com a chegada dos quadrilheiros. Suas orações nas esquinas – em nichos iluminados na sombra da madrugada – nos remetem a uma oferenda religiosa e ao culto de entidades africanas que costumam ser representadas nas encruzilhadas, como Exu, orixá da comunicação, das decisões e do comportamento humano. Ele também é o orixá do movimento, sendo descrito como irreverente e brincalhão. Exu também é representado pela palavra *elegbara*, que significa em idioma ioruba “aquele que é possuidor do poder”.

Aqui a capoeira já evidencia suas tecnologias corporais, constituindo-se como uma “máquina de fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1996, p.84), com três características fundamentais de expressão: a *luta* (golpes, defesas, esquivas e fintas), a *dança* (ginga, negaças, trejeitos, gestos coordenados, coreografia e teatralidade) e o *jogo* (tática performática e estratégica de corpo e linguagem). As qualidades desse *dispositivo* são enunciadas por meio

de uma paradoxal alternância entre *fazer ver* os gestos e *ocultá-los* através dessas três linhas do corpo.

Este conjunto híbrido, que pode ser expresso como *luta-jogo-dança*, é seu enunciado corporal de maior visibilidade, do qual diversos discursos e simbolismos são elaborados. Tal característica se constitui como sua essência corporal primordial, sendo identificada pela constância apresentada no decorrer dos tempos, pela sua *regularidade*. Isso significa que mesmo em diferentes contextos esses aspectos estão presentes e são perceptíveis, ainda que em determinados momentos algum deles receba uma visibilidade maior, como inicialmente ocorreu com a luta, ainda que já se fale de sua musicalidade e espírito festivo.

1.3 Luta, jogo e dança: o dispositivo da capoeiragem

Tomamos a capoeira como um dispositivo especialmente a partir de sua corporalidade, que traz uma gama variada e regular de expressões (traduzidas principalmente como luta, jogo e dança), constituindo-se dessa maneira como “um conjunto multilinear, composto de linhas de natureza diferente” (DELEUZE, 1996, p.83), também levando em conta os aspectos culturais em que se forma.

Ainda que sua prática também tenha se modificado de diversas maneiras no decorrer dos tempos, a ênfase de suas tecnologias reside basicamente nessas três linhas híbridas, com as quais os sujeitos conseguem produzir ações e engendrar diferentes graus de relacionamento quando este dispositivo é de algum modo acionado. Em termos dialógicos a luta evidencia um *adversário* (o outro – fronteira da coletividade) enquanto o jogo e a dança trazem muito mais a ideia de *parceria* (interior da coletividade).

Sua prática acontece nesse momento em duas situações: como um corpo coletivo, quando os escravos se reúnem em locais públicos e “jogam”, ou seja, estabelecem contatos e estratégias, e quando um capoeira arranja uma briga, lutando sem temor e no limite entre a vida e a morte. Os jogos rítmicos de corpo e de linguagem também evidenciam trocadilhos, rimas e cantos que poderiam estar acontecendo, permeados de diversos idiomas e sotaques.

A luta é o aspecto que teve maior visibilidade e documentação nesse momento, enquanto o jogo e a dança são percebidos de forma implícita. Com ela, podemos identificar

um “adversário” sobre o qual as técnicas são aplicadas, enquanto a dança e o jogo insinuariam muito mais a existência de uma “parceria” e de “diálogos”, ainda que as estratégias em relação ao jogo também sejam diferenciadas da cooperação que a dança suscita. A resistência e disputa são evocadas com a luta, enquanto as duas outras características ressaltam muito mais as redes colaborativas e estratégicas, e por isso, deveriam acontecer de forma mais reservada.

Mesmo possuindo essas características primordiais, que são percebidas pela frequência com que ocorrem, existe uma dinâmica singular em cada uma delas, evidenciando usos e objetivos específicos que a prática da capoeira pode ter. “Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está sujeita a *derivações*” (DELEUZE, 1996, p.83 – grifo original).

Isso significa que as características da capoeira apesar de regulares – possuem uma constância – não são rígidas e nem estão fixadas num único tempo e espaço, mas são percebidas e articuladas nas especificidades dos locais em que ocorrem, em constantes reorganizações e atualizações, gerando desdobramentos de acordo com os trânsitos dos sujeitos pelas suas práticas.

Foucault ressalta que os sistemas de formação se estabelecem através de modularidades do próprio discurso presente nos dispositivos. “Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é [...] caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de sua prática” (2010a, p.82-83).

A capoeira inicialmente ganha visibilidade como um jogo de escravos que dialogam/jogam/brigam utilizando ritmo de corpo, sendo que cada vez mais acontecem situações em que os sujeitos capoeiras demonstram suas técnicas peculiares de corpo, promovendo um desconcerto tanto nos adversários quanto na população e autoridades que passam a acompanhar seus feitos, especialmente por ver que o capoeira promove uma verdadeira algazarra performática e praticamente “dança” enquanto luta.

Os regimes de enunciados da capoeira que são visualizados nesse momento (confusões, barulho, brigas, mortes, resistência às autoridades) incomodam bastante o poder colonial, especialmente por surgirem em meio a negros e mestiços, taxados pela sociedade eurocêntrica e escravagista como vadios, malandros, gatunos, dados aos jogos e aos vícios e considerados um grande entrave para a manutenção da ordem pública, ou seja, eram do ponto

de vista político e econômico sujeitos perigosos e improdutivos.

Assim, no ano de 1789 surge uma primeira menção da capoeira nos registros policiais, com a prisão de Adão, escravo *acusado* de ser capoeira. Ao se enunciar que o crime é “ser capoeira”, ou seja, que se encontra no próprio corpo, percebemos uma demarcação específica desse tipo de sujeito pelas autoridades, que estabelece a eles um lugar específico no campo da marginalidade e da criminalidade, lugar no qual consegue exercer melhor seu poder de controle. O texto completo sobre a prisão foi encontrado no Arquivo Nacional pelo pesquisador Nireu Cavalcanti¹⁰, no códice 24, livro 10 do Tribunal da Relação.

O mulato Adão, escravo de Manoel Cardoso Fontes, comprado ainda moleque, tornou-se um tipo robusto, trabalhador e muito obediente ao seu senhor, servindo-lhe nas tarefas da casa.

Manoel resolveu explorá-lo alugando-o a terceiros como servente de obras, carregador ou outro qualquer serviço braçal. Tornou-se Adão deste modo uma boa fonte de renda para seu senhor.

Com o passar do tempo, o tímido escravo, que antes vivera sempre caseiro, tornou-se mais desenvolto, independente e começou a chegar tarde em casa, muito tempo depois do término do serviço. Manoel questionava-o: o que levava à mudança de conduta? As desculpas eram as mais inconsistentes para o senhor. Até ocorrer o que já o preocupava: Adão não mais voltou para casa. Certamente fugira para algum quilombo do subúrbio da cidade.

Para sua surpresa, Manoel foi encontrar Adão por trás das grades da cadeia da Relação. *Havia sido preso junto a outros desordeiros que praticavam a capoeira*. Naquele dia ocorrera uma briga entre capoeiras e um deles fora morto. Crimes gravíssimos para as leis do reino: a prática da capoeiragem, ainda resultando em morte.

No decorrer do processo constatou-se que Adão era inocente quanto ao assassinato, mas foi confirmada sua *condição de capoeira*, sendo, por isso, condenado a levar 500 “açóites” e a trabalhar “dois anos nas obras públicas”.

Seu senhor, após Adão cumprir alguns meses de trabalho e ter sido castigado no pelourinho, solicitou ao rei, em nome da Paixão de Cristo, perdão do resto da pena argumentando ser um homem pobre e, portanto, muito dependente da renda que seu escravo lhe dava. Comprometeu-se a cuidar para que Adão não mais voltasse a conviver com os capoeiras, tornando-se um deles. Teve o pedido homologado pelo Tribunal em 25.04.1789.

Vemos que o *dispositivo da capoeiragem* é uma tecnologia localizada na prática coletiva dos sujeitos e no corpo. Dessa maneira, não é possível extirpar totalmente a capoeira dos sujeitos nem da coletividade. Não há como desarmá-los dessas técnicas, pois seus

¹⁰ Esta é a mais antiga prova documental da existência da capoeira atualmente conhecida. Fonte: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/nireu.htm>

próprios corpos são armas, restando às autoridades somente realizar a punição corpórea em cada um deles. Além disso, no texto *diz-se* que Adão é capoeira, *constata-se* que ele não matou e *confirma-se* a sua “condição de capoeira”. Em nenhum momento sua fala é perceptível, apenas a do seu senhor e a do tribunal que julga a situação, o que o torna antes um “gesto posto em jogo” do que um sujeito gerador de ações.

Ressaltamos que a forma encontrada nesse momento para controlar essa prática é o castigo de açoitamento e os trabalhos forçados. Com isto, vemos que as autoridades sentem cada vez mais a necessidade de engendrar formas para disciplinar os sujeitos que dominam suas técnicas de corpo, especialmente por atuarem dentro da cidade e possuírem um saber/poder que subverte a ordem pública. Assim, no início do século XIX a prática corporal da capoeira passa a ser sistematicamente perseguida, como foco de insurreição escrava. Tal processo é desencadeado ainda mais por causa da vinda da Família Real de Portugal para o Brasil em 1808, fugindo das invasões napoleônicas.

Tão logo se instalaram, o Rei Dom João VI criou a Guarda Real de Polícia pelo Decreto de 13 de maio de 1809, que representou de maneira nítida o poder imperial sobre a população da colônia agindo de forma mais rígida. Seu poder objetivou eliminar sumariamente os revoltosos. Entre seus comandantes, o mais famoso foi o Major de Milícias Miguel Nunes Vidigal, que promoveu surras e torturas célebres aos capoeiras que aprisionava, chamadas por ele de “ceia dos camarões”. Ser preso era o mesmo que uma sentença de morte. Vidigal também costumava perseguir outras manifestações de matriz afro-brasileira como o samba e o candomblé. Muniz Sodré afirma que “não era apenas contra a capoeira que se investia, mas contra toda e qualquer manifestação de soberania política e cultural dos negros” (2002, p.44).

Isso quer dizer que há contradições quando se afirma que a capoeira seria uma luta disfarçada de dança, pois as danças de origem afro-indígena também eram perseguidas. Paradoxalmente, o major Vidigal fora conhecido um exímio praticante de capoeira, tendo sido o primeiro brasileiro nato a ser comandante das forças policiais recém-criadas.

1.4 Imagens do século XIX

Os primeiros arquivos iconográficos sobre a prática da capoeira foram produzidos por estrangeiros em viagens exploratórias pelo Brasil, que exaltam suas origens africanas e o seu aspecto coletivo. A representação mais antiga que temos notícia 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.*



Figura 02 - Os negros lutando na aquarela de Augustus Earle

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,¹¹ ele estaria segurando uma 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.

De maneira geral e para além dessa pequena controvérsia, podemos afirmar que todos os personagens parecem ter deixado por um instante seus afazeres cotidianos para acompanhar a cena e aguardar seu desfecho. Esta gravura produz uma sensação epifânica da capoeiragem, inclusive relacionada à indeterminação que gera distração das atividades e prejuízos aos senhores de escravos.

Dois outros artistas tiveram destaque nesse momento em relação à capoeira: o pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret, que participou da missão artística francesa que veio ao Brasil em 1816 e o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, que chegou em 1821 como membro da expedição do Barão de Langsdorff, cientista e diplomata russo. Posteriormente, ambos participam de uma coletânea de 100 trabalhos realizados em litografia intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicado em volumes entre 1834 e 1839, que possui inclusive alguns textos descritivos produzidos por Debret.

A gravura intitulada *San-Salvador*, produzida por Rugendas na Bahia em 1834, ressalta a ligação da prática de corpo com o local descampado que também é designado pelo termo capoeira. Há dois homens jogando, mas outros dois sujeitos também estão em animadas posições de atividade corporal, como se treinassem ou imitassem os movimentos ao mesmo

11 Carlos Eugênio fala sobre alguns detalhes dessa gravura no programa *Capoeira luta e os castigos* do projeto Jogo no Jogo TV. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-KHuXBZXY>

tempo em que acompanham o jogo no centro da roda, aprendendo de forma coletiva suas técnicas e dançando. Como não há a presença de instrumentos musicais, poderiam estar usando apenas o ritmo dos cantos para animar o encontro. Vemos também um casal à esquerda num movimento sensual ao lado de uma mulher com um cesto na cabeça.



Figura 03 - Gravura de Johann Moritz Rugendas intitulada *San-Salvador*.

Outra gravura produzida por Rugendas em 1835 mostra a multilinearidade da capoeira e a formação de redes sociais e hibridismos entre seus sujeitos. Ela representa a capoeiragem que não acontece dentro da mata, em caráter furtivo, mas perto a uma residência, um casarão com uma igreja ao fundo, no monte. Há no centro dessa imagem uma mulher sentada que cozinha e serve a cuia de angu ao homem em pé atrás dela, que por sua vez faz um gesto de cumprimento ou agradecimento com seu chapéu. Nessa parte, o texto de Rugendas começa tratando de outras manifestações de origem negra, como a “batuca” (bataque?) e o “landu”

(lundu?), culminando com a capoeira¹²:

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 degenerem em briga e que as facas entrem em jogo ensanguentando-a.

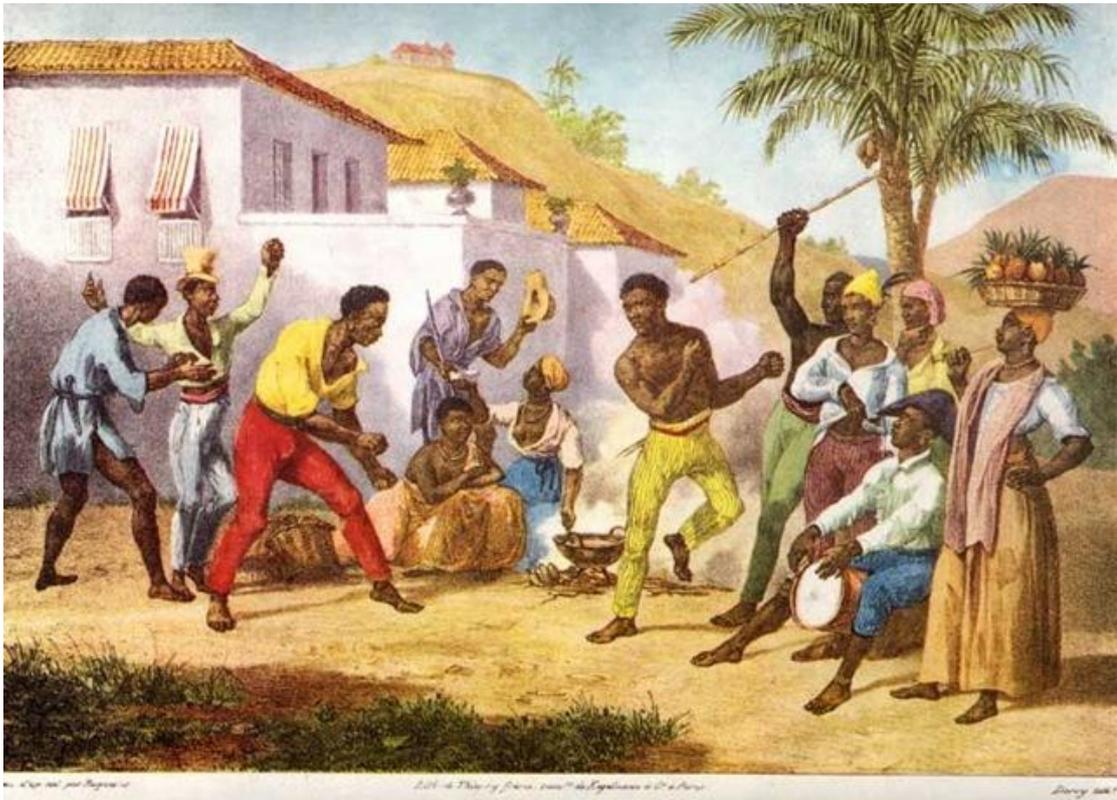


Figura 04 - Óleo sobre tela de Johann Moritz Rugendas intitulada *Jogar capoeira - Danse de La guerre*, (1835)

Soares (1994, p.31) afirma que esta cena denunciaria um local de passagem de escravos. Esta ação também pode indicar que a reunião fora propiciada pela alimentação ou ocorreria num dos breves momentos de ócio, o que seria um motivo pertinente para o encontro e realização do folguedo, o jogo coletivo. Há um personagem que está com um tambor, enquanto outros gesticulam efusivamente ou batem palmas. Há aqueles que simplesmente observam a brincadeira e talvez estivessem apenas passando, mas resolveram ficar mais um

¹² Tivemos acesso ao texto em alemão e em francês através do site Capoeira Palmares de Paris. Fonte: http://www.capoeira-palmares.fr/histor/maler_pt.htm

pouco.

A expressão da dupla ao centro parece indicar uma tensão no jogo, prestes a se tornar uma briga, misturada talvez a cantos, assobios e músicas que os instigam ainda mais, diluindo a expressão da luta em forma de algazarra coletiva, polissêmica e rítmica. De modo geral, se recortarmos a expressão dos capoeiras nas três gravuras não veremos um caráter lúdico ou jocoso propriamente, mas esse aspecto está bem evidente nos personagens que observam as cenas.

Outra tecnologia de corpo dos africanos que também chamou a atenção dos artistas foram os saltos acrobáticos acompanhados de música. De acordo com Nestor Capoeira¹³, eles são retratados por Debret (1824) como “negros volteadores”, que seguiam à frente dos funerais de personalidades negras importantes.



Figura 05 - Negros Volteadores (Debret - 1824)

As gravuras de Debret desse mesmo período demonstram que o berimbau já era um instrumento conhecido em terras brasileiras com diversas denominações e sendo comumente usado por vendedores ambulantes, porém não estava associado à capoeiragem, o que de acordo com Sodré, só veio a acontecer nas primeiras décadas do século XX, especialmente na Bahia.

13 Fonte: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>

O berimbau – arco de madeira com um arame ou fio de aço estendido entre duas extremidades (sobre o qual se comprime uma moeda ou dobrão¹⁴ e se percute com uma vareta) e com uma cabaça, como dispositivo de ressonância, na base – possivelmente foi trazido da África para o Brasil por ambulantes, que o utilizavam para atrair a atenção dos fregueses. Mas é um instrumento de presença registrada em várias partes do mundo. Em Cuba, era vinculado a cultos de origem africana, sob o nome de “burubumba”. Aqui, conhecido às vezes como “urucungo” ou “gunga”, só no final do século XIX é que foi incorporado à capoeira baiana. (SODRÉ, 2002, p.77)

Duas imagens produzidas por Debret mostram o uso desse instrumento (com a denominação urucungo) nesses contextos em que o negro escravo está transitando pelo ambiente urbano chamando a atenção da população com seus cânticos, mas sem ligação direta com a prática da capoeiragem como luta-jogo-dança.

Na primeira imagem temos a presença de um tocador de marimba, outro instrumento de origem africana, que parece prestar atenção às nuances e narrativas do velho tocador de urucungo, enquanto na segunda imagem vemos a popularidade que este indivíduo possui, gerando uma reunião informal entre os ambulantes, que poderia servir inclusive para transmitir e disseminar informações estratégicas entre os outros escravos que trabalhavam nas ruas.



Figura 06 - (Debret - 1824)

14 Ressaltamos que o uso de uma pedra lisa também é bastante comum e parece anteceder o uso do dobrão.



Figura 07 - Joueur d'Uruncungo (Debret - 1826)

A expressão corporal do velho tocador de berimbau e do garoto ao seu lado são bem semelhantes nas duas imagens, podendo indicar um estudo de desenho sobre a mesma figura, ou um diálogo da dupla que perambula em diferentes contextos urbanos. O menino segura um objeto que poderia ser o produto que se vende, ou é aquele que vai prontamente buscá-lo. Também poderia ser um aprendiz dos ofícios e técnicas do velho mestre.

No século XX esse instrumento vai funcionar como o legitimador do poder/saber do mestre de capoeira, ainda mais com o surgimento das produções audiovisuais durante a década de 1960, sendo muitas vezes considerado um instrumento solene (existem lendas de que o berimbau permite o contato com o mundo dos espíritos), tocado exclusivamente pelos mestres ou por praticantes avançados com seu consentimento. As imagens de Debret trazem esse aspecto reverente.

1.5 Criminalização dos sujeitos

Em meados do século XIX a preocupação com os capoeiras aumentou ainda mais, pois eles começaram a atuar em grupos organizados, através dos quais dominavam certos pontos das cidades, especialmente fontes e praças, causando pânico e temor. Esses grupos rivalizavam entre si e viviam em constante enfrentamento.

No Rio de Janeiro esses coletivos urbanos ficaram conhecidos como *maltas* e além de africanos escravos e libertos, também foram compostos posteriormente por muitos mestiços, portugueses pobres, além de intelectuais, como o jornalista e escritor Plácido de Abreu, militares de várias patentes e alguns jovens abastados e desordeiros, como Juca Reis, filho do Conde de Matosinhos, entre outros. Formadas por “três, quatro e até cem indivíduos, a malta era a forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres no Rio de Janeiro” (SOARES, 1994, p.40).

Duas maltas em especial foram bastante poderosas e conhecidas nas últimas décadas do século XIX: os *Nagoas*, que atuavam na periferia (Cidade Velha) e estavam ligados aos monarquistas do partido conservador e os *Guaiamuns*, atuando no centro (Cidade Nova) e ligados aos republicanos do partido liberal. De maneira geral, enquanto os Nagoas tinham uma tradição predominantemente escrava e africana, os Guaiamuns, por sua vez, tinham uma tradição mestiça e agregavam os imigrantes, crioulos, homens livres e intelectuais.

Uma forma de identificar os capoeiras pela malta a que pertenciam era o vestuário e seus detalhes. Enquanto os primeiros usavam chapéu com cinta de cor branca sobre o vermelho e as abas para frente e para baixo, os segundos tinham por costume o uso do chapéu com uma cinta de cor vermelha sobre a branca e as abas para frente e para cima.

Existem relatos de capoeiras desse período que escalavam torres das igrejas para tocar os sinos das freguesias rivais e que promoviam algazarras e correrias nas ruas, ferindo e matando, com destaque para o uso recorrente de porretes, chamados por eles de “petrópolis” e diversos tipos de armas brancas, especialmente a “biscate” (faca) e a “sardinha” (navalha). Frisamos que o uso da navalha também era bem recorrente entre os fadistas portugueses e provavelmente fora apropriado pelos capoeiras, entre outros hibridismos que ocorreram entre os dois personagens.

De acordo com Nestor Capoeira, ao contrário do que se poderia pensar, a prática da

capoeiragem não estava ligada ao roubo e ao furto e outros crimes comuns. De forma semelhante, a capoeira nunca esteve diretamente ligada à fuga para os quilombos ou a uma possível “revolta negra” como acontecera no Haiti em 1791, ou com a Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador no ano de 1835. Ser capoeira nesse momento era uma escolha política e social consciente de resistência dentro das cidades, em detrimento da decisão de fugir para ser um quilombola livre.

Como estratégia para dificultar a identificação pelas autoridades no ambiente urbano, os capoeiras utilizavam apelidos esdrúxulos. Olavo Diogo de Brito, preso em 1875, era conhecido como “Rato Molhado”; Acácio José Ferreira, preso em 3 de julho de 1888 – tinha 16 anos – era conhecido como “Trinca-espinha”, tendo sido um dos capoeiras mais citados pelos cronistas do século seguinte. “Nomes bizarros surgem [...], como Napoleão Faquista” (Soares 1994, p.131). Atualmente, os apelidos se mantêm entre os praticantes de capoeira, mas com outra proposta, sendo mais utilizados como tradição, apesar de também haver aqueles que acreditam que os apelidos deveriam ser definitivamente abandonados¹⁵.

De maneira geral, os capoeiras tinham um vocabulário hermético repleto de jogos de linguagem, dando uma multiplicidade de significados às palavras assim como faziam em relação ao corpo, intercambiando luta, jogo e dança. As gírias¹⁶ serviam para descrever não somente os objetos que utilizavam (navalhas, facas e porretes), mas as práticas (“lâmparina” significava bofetada, “cambar” era mudar de malta, “banho de fumaça” o tombo, “trastejar” dar um golpe falso, “pantana” volta sobre o corpo, aplicando o pé contra o peito do adversário, “passo do siricopé” pulo que dá o capoeira que faz negaça para ferir); os locais onde transitavam (“palácio de cristal” era a detenção, “chácara” a casa de correção e “jangada” o xadrez da polícia), o corpo (“alto da sinagoga” representava o rosto, “caveira no espelho” a cabeçada no rosto, “melado” o sangue); e as próprias maltas (a da freguesia de Santana era conhecida como “Senhora da Cadeira”, a do Largo de São Francisco de Paula era conhecida como “Velho Cansado” ou “Franciscanos”, a “Senhora da Palma” era a malta do

15 Atualmente, Pedro Moraes Trindade, conhecido como Mestre Moraes e presidente-fundador do GCAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho é contra o uso de apelidos, por entender que são uma forma de *bulling* (violência física e psicológica). Ele gerou um debate acalorado em seu blog, questionando o que se deve entender por ancestralidade e tradição e evidenciando que seu ponto de vista não é unânime na capoeiragem atual. Fonte: <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2009/05/diga-me-o-seu-nome-e-dirte-ei-quemes.html>

16 As gírias dos capoeiras aqui usadas para exemplificar as ações dos capoeiras foram compiladas do livro *Os capoeiras*, de Plácido de Abreu (SOARES, 2004, p.88).

Largo de Santa Rita). Ou seja, as gírias abrangiam as diversas situações que viviam, seus trânsitos pela cidade e sua própria expressão em meio às perseguições e disputas.

Em relação à teoria do dispositivo, especialmente na perspectiva de Deleuze (1996), podemos imaginar que esse jogo de linguagem articulado pelas gírias seria uma *linha de subjetivação*, que é representada nesse contexto como uma *linha de fuga*, pois os capoeiras pretendem identificarem-se entre si e, ao mesmo tempo, permite um ofuscamento de suas atividades na sociedade, além de conseguir gerar uma tensão nas relações de poder com a sociedade e as autoridades, que em contrapartida estão buscando uma forma de controlar esse saber.

Esse estratagema mostra que o poder é uma relação, ou melhor, que ele não é um objeto que simplesmente se possui ou não. O poder se estabelece de forma dialógica, através de “jogos de poder”, e ainda que em muitos casos seja por meio de uma relação desigual e assimétrica, percebemos que existem a todo tempo mecanismos sendo criados pelos sujeitos para subverterem essas forças de controle e disciplinamento, criando novas condições para as relações se estabelecerem.

Nesse momento, a cidade de Recife também foi palco de inúmeros combates e conflitos de capoeiras atuando coletivamente e desafiando a força policial. No entanto, não foi utilizada por lá a palavra “malta” para representar os grupos, sendo denominados como *banda, bloco, troça* ou *clube de rua*. Seus praticantes mais perigosos eram conhecidos como “brabos” ou “valentões”.

A imagem a seguir traz a representação da capoeiragem na capital do estado de Pernambuco no século XIX, que ocorre de forma bastante ligada às manifestações populares, como o carnaval¹⁷. Ela representa um momento de encontro entre dois blocos diferentes. Frequentemente os capoeiras seguiam à frente dos blocos manobrando cacetes e navalhas, para abrir o caminho e desafiar outros grupos. É dos passos de dança que os capoeiras faziam à frente dos blocos em Recife que surge a manifestação cultural do Frevo.

17 As referências dessa imagem estão no artigo produzido por Gil Cavalcante, conhecido como Mestre Gil Velho, sobre a capoeira de Recife. Fonte: <http://www.memocapoeirapernambucana.com.br/untitled6.html>



Figura 08 – Os “brabos” do Recife, representados pelo desenhista Nestor Silva para o livro *Maxabombas e maracatus*, de Mário Sette (1908).

Mesmo que não haja um uso de termos similares nos modos como esta prática se desenvolvesse em dois casos, suas técnicas de corpo e formação de uma coletividade peculiar no ambiente urbano brasileiro do final do século XIX acontecem de maneira similar e implicam em reações governamentais drásticas. Em 1890, dois anos após a Abolição (1888) e com a recente República (1889), a capoeira entrou para o Código Penal, tornando-se contravenção com o Decreto nº 847, de autoria de Sampaio Ferraz, que não ficou de fora do mundo das gírias e apelidos dos capoeiras, ficando conhecido como *Cavanhaque de aço*.

Esta ação disciplinar representa uma nova forma de controle dos capoeiras, calcada na lei e estando em conexão com o surgimento das primeiras instituições disciplinares na Europa para controle massivo de indivíduos. Com a lei pretende-se controlar esses sujeitos ao invés de acionar uma punição que culminava com o extermínio, como vinha acontecendo através da força da Guarda Real de Polícia, quando o confinamento no calabouço ainda não era considerada a pena em si a ser aplicada. Essa medida também veio suprir uma demanda cada vez maior para controlar os capoeiras que não eram de uma classe negra e escrava, uma vez que as medidas punitivas que foram estabelecidas até o momento incidiam objetivamente sobre eles.

Foucault afirma que certos tipos de técnicas de poder surgem nos séculos XVII e XVIII objetivando o corpo dos sujeitos, os quais são distribuídos e organizados através de diferentes instituições disciplinadoras, como o hospital, o hospício, o exército e a prisão.

“Eram também as técnicas pelas quais se incumbiam desses corpos, tentavam aumentar-lhes a força útil através do exercício, do treinamento, etc” (FOUCAULT, 2005, p.288).

O alistamento compulsório constituiu-se como uma dessas formas de controle desenvolvida pelo governo brasileiro (ainda monárquico, mas já atravessado por devires republicanos) para exercer o domínio sobre esses sujeitos, que se tornaram úteis durante a Guerra do Paraguai, quando batalhões inteiros eram formados por capoeiras, sendo paradoxalmente identificados como “Voluntários da Pátria”. Contudo, essa medida teve um efeito inesperado, de consolidar a capoeira como expressão característica da nação brasileira, como analisa Nestor Capoeira¹⁸:

Em 1865 o Brasil, junto com a Argentina e o Uruguai, declarou guerra ao Paraguai. O exército brasileiro formou seus batalhões e, dentro destes, um imenso número de capoeiras. Muitos foram “recrutados” nas prisões; outros foram agarrados à força nas ruas do Rio e das outras províncias; aos escravos, foi prometida a liberdade no final do conflito. [...] Os capoeiras do Batalhão de Zuavos, especialistas em tomar as trincheiras inimigas na base da arma branca, fizeram misérias na Guerra do Paraguai. Devido a estas ações de bravura e temeridade, começou a surgir dentro do Exército e da Marinha, de maneira velada e não-explicita, o mito que o capoeira seria o “guerreiro brasileiro”. Cinco anos depois, 1870, os sobreviventes da Guerra do Paraguai voltaram, agora transformados em “heróis”, e flanavam soltos pelas ruas do Rio. Muitos engrossaram as fileiras das maltas cariocas e, não raro, pertenciam também à força policial.

Um fator que motivou ainda mais a criminalização da sua prática com o advento da República foi participação direta e constante das maltas nos processos eleitorais em várias cidades na Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro (SOARES, 1994, p.186), inclusive pelo fato de que os conservadores frequentemente conseguiam arregimentar com mais sucesso as maltas do que os republicanos. Porém, aqui é importante frisar que existiram maltas e capoeiras dos dois lados da política do século XIX. Por exemplo: Duque-Estrada Teixeira, por volta de 1870, dispunha dos serviços da malta *Flor da Gente*, uma das maltas mais temidas do Rio de Janeiro, especialmente durante as eleições. Por sua vez, do lado republicano existiram capoeiras ilustres, como o próprio Sampaio Ferraz, que foi autor da lei contra os capoeiras, além de Silva Jardim, Lopes Trovão, Plácido de Abreu e Coelho Neto, entre outros.

A política partidária deste período era bastante influenciada pela capoeiragem, que usava as maltas para controlar as eleições, seja ameaçando os votantes dos adversários como

18 Fonte: <http://www.nestorcapoeira.net/hfp.htm>

também roubando urnas e mesmo invadindo e apedrejando as redações de jornais de oposição, como foi o caso ocorrido com o jornal “A República”, em fevereiro de 1873. “Essa guerra só terminaria com o eclipse da Monarquia, em novembro de 1889, 15 anos depois” (id. ib., p.209).

Nos meses que se seguiram à abolição, às vésperas da Proclamação da República, em todos os comícios do Partido Republicano estavam presentes os capoeiristas, em verdadeiras guerras campais contra os republicanos. O Movimento Republicano, de simples ideal, se configurou num forte movimento nacional.

No que tangia aos africanos e seus descendentes, no entanto, havia um sentimento de gratidão à Monarquia, além do entendimento de que o Movimento Republicano era gerado e sustentado por aqueles que se beneficiavam com a escravidão e que passaram a se posicionar contrários a Monarquia. (VIEIRA, 2004, p.12).

Do ponto de vista político, este processo de ligação dos capoeiras majoritariamente com a Monarquia (que acontecia especialmente durante as eleições) parece ter influenciado de forma decisiva a criação do *Decreto nº 847*. O capítulo XIII do Código Penal é intitulado, “Dos Vadios e Capoeiras”, indicando que os dois termos tem praticamente o mesmo valor simbólico. Pode sugerir ainda que o aprendizado da capoeira se dava na vadiação, na ociosidade que é compartilhada em grupo, fora de uma lógica de produtividade, além de indicar o combate direcionado aos prejuízos que esta prática acarretava.

As implicações dessa associação entre os dois termos geraram alguns enunciados, como é o caso do termo *vadiação*, utilizado tanto pelos capoeiras como pelo estado para denominar as reuniões dos capoeiras, ou seja, representando um sujeito e uma forma de ação. Ir vadiar significava participar de um encontro para praticar capoeira. Por sua vez, as autoridades enfatizaram o aspecto de ociosidade nessa prática que representava um desperdício de toda uma mão de obra, a ser arregimentada à força e gratuitamente para trabalhos forçados. Seria inclusive uma forma de manter o trabalho compulsório no período pós-abolição, mas nesse caso os condenados estariam servindo ao estado em vez dos senhores.

A disciplina sobre os capoeiras torna-se mais sistemática e estruturada com o Decreto nº 847, que teve o objetivo de organizar e distribuir seus praticantes nas prisões. Temos agora o desenho de um poder que está buscando fazer esses indivíduos viverem, para se tornarem úteis, ao invés de um poder que apenas se exerce sobre o corpo e até um ponto máximo que é

o próprio limiar entre a vida e a morte.

Segundo Foucault, o poder disciplinar é “um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2004, p.143). As autoridades estão nesse momento criando formas para dominar o saber/poder da capoeira que vem sendo exposto como subversão e agressividade, focalizando essas características em locais específicos, nos quais podem gerar alguma forma de ganho ao invés dos prejuízos que seus sujeitos vêm causando.

Este tipo de estratégia para cuidar dessa população de vadios e capoeiras, realizando sua gestão e controle a partir da prisão e trabalhos forçados advém de uma necessidade do estado para o adestramento dos indivíduos em grande escala, especialmente nos espaços urbanos que se formavam. Podemos rastrear essas técnicas de poder sobre os indivíduos através dos seis artigos presentes no Código Penal, uma vez que exatamente a metade exerce um controle direto sobre a prática da capoeira, enquanto a outra parte ressalta sua ligação com a vagabundagem e a vadiagem, ambiente no qual possivelmente os sujeitos aprendem e desenvolvem essas habilidades:

Art. 399: deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão cellullar por quinze a trinta dias

§ 1.º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§2.o. Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até a idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por uma a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

Paragrapho unico. Si o infractor for estrangeiro será deportado

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, se o condemnado provar superveniente aquisição de renda bastante para a sua subsistencia; e suspensa se apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue.

Paragrapho unico. A sentença que a requerimento do fiador, julgar quebrada a fiança, tornará effectiva a condemnação suspensa por virtude della.

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem; andar em correrias,

com armas e instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo terror de algum mal:

Pena - de prisão celular de dois a seis meses.

Paragrapho unico. É considerado circunstancia agravante pertencer a capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou a segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes.¹⁹

Esse decreto combate uma população que não tinha perspectivas para seu sustento e nenhuma assistência social. Nesse momento, os ex-escravos representavam um resquício do passado colonial a ser sumariamente apagado. Este era o preço do projeto político da modernidade. Foucault chama este tipo de ação como “racismo de Estado” (2005, p.285), pois se dirige a toda uma população que foi codificada como resquício de um passado de escravidão a ser esquecido.

No contexto brasileiro, isto poderia ser entendido nesse momento como um projeto para o Brasil ascender progressivamente aos modelos de nação da Europa (alcançar o futuro) ao mesmo tempo em que excluía os problemas da escravidão (deixar o passado). Renato Ortiz (2003, p.19) afirma que nesse período torna-se comum a afirmação de que o Brasil “se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio”, na qual se atribuía ao branco a civilização e ao índio e negro a barbárie. Por outro lado, o mestiço se apresentava como uma necessidade social, que possibilitava adaptar a civilização europeia aos trópicos, sendo uma espécie de síntese totalizadora, que objetivava neutralizar as alteridades.

Vemos o artigo 399 incidindo sobre as pessoas que não possuem emprego nem residência fixa e que realizam ações que “ofendem a moral e bons costumes” para ganhar dinheiro. Lembremos que um ano antes, quando ocorre a abolição, cerca de 700 mil ex-

19 Fonte: <http://pt.scribd.com/doc/55636995/1/DECRETO-N-847-DE-11-DE-OUTUBRO-DE-1890>

escravos foram legados à miséria completa,²⁰ perdendo de forma drástica seus postos de mercado de trabalho para os imigrantes europeus. No caso dos menores de 14 anos condenados busca-se usar sua força de trabalho (que vinha sendo dispersa na vadiagem) em estabelecimentos disciplinares industriais. Para piorar a situação, o artigo seguinte afirma que após solto se o sujeito não arranjasse um emprego em 15 dias ou não arranjasse um fiador, seria pego em reincidência, sendo deportado para cumprir pena de 3 anos na colônia penal localizada em Fernando de Noronha. Lá os condenados tinham uma rotina árdua e dificilmente sobreviviam para cumprir toda a pena. Além disso, a palavra “fiador” denota uma dependência econômica. Seu resultado imediato é a escravidão por dívida.

Em seguida, vemos que o artigo 402 trata especificamente da capoeiragem – possível resultado da vadiagem dos sujeitos – retratada como exercícios de agilidade e destreza corporal. É ressaltado um caráter urbano dessa prática quando descreve tumultos e desordens ocorridas em ruas e praças. A formação de uma coletividade dos capoeiras é extremamente combatida, contando como um fator agravante desempenhar a função de liderança em alguma banda ou malta, resultando em pena dobrada, que nesse contexto é praticamente uma pena de morte.

As autoridades ressaltam mais uma vez a participação de estrangeiros, indicando uma pluralidade dos personagens da capoeiragem para além dos negros e mestiços como havia sido no início de sua visibilidade na sociedade brasileira. Soares (1994, p.252) afirma que a lei também surge de uma necessidade em penalizar esses sujeitos, dada a impossibilidade de usar os “métodos tradicionais” que eram usados para conter os capoeiras de origem negra e/ou escrava, como o calabouço e açoites.

De maneira geral, as autoridades também estão disciplinando nesse momento os adolescentes portugueses – denominados *engajados* – que chegam massivamente ao Brasil – sem nenhuma assistência e em situação similar aos africanos, amontoados dentro de navios tumbeiros – a partir de meados do século XIX, especialmente o Rio de Janeiro, buscando ocupar o espaço dos escravos urbanos e formando com eles diversos tipos de conexões e redes estratégicas de sobrevivência. “Todos os relatórios do chefe de polícia da década de 1860 foram concordes em registrar um maior número de crimes cometidos por estrangeiros do que nacionais, na maioria provenientes de Portugal” (SOARES, 1994, p.159).

20 Fonte: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2011/05/13/823734/estude-historia-da-escravidao-da-lei-aurea-PRINTABLE.html>

Por causa das perseguições e da marginalização, a estratégia para transmissão e manutenção do saber/poder da capoeira adotada pelos sujeitos é nesse momento bastante discreta e restrita a conhecidos, ainda que existissem vadiações que ocorriam abertamente nas ruas, especialmente durante festividades religiosas, como forma de mostrar poder para a população e autoridades, e evidenciar o domínio de espaços urbanos pelas maltas. Mas haviam capoeiras notoriamente habilidosos, que aprenderam sozinhos e não participaram de nenhum grupo ou malta, como o caso dos célebres Manduca da Praia, no Rio de Janeiro, e de Nascimento Grande, em Recife, duas verdadeiras lendas da capoeiragem, que eram bastante respeitados e temidos, e ocasionalmente desafiados.

Não havia nesse contexto um método de ensino formal para aprender a capoeira. De acordo com Muniz Sodré (1988, p.144) o descomprometimento no universo da cultura negra frente às relações de produção, que é bem característica da capoeira nesse período, nos remete a algo para além de uma economia política, mas uma relação social baseada nos fluxos e trocas.

Essa característica também ressalta o próprio jogo discursivo tal qual o percebemos desde os primeiros enunciados da capoeira, como o caso dos escravos gingando na fonte que encontramos na descrição de Luís Edmundo do Rio de Janeiro. Assim, o *segredo* constituiu-se como um elemento fundamental para preservar seu saber/poder e para a manutenção de uma relação de partilha entre praticantes mais experientes e os novatos. Partilhar esses segredos era uma decisão política, tanto daquele que sabia quanto do que vinha aprender, um risco que se corria ao se adentrar nesse mundo do qual, em certos casos, não se conseguia escapar vivo. Um perigo ainda maior para aquele que ensina, já que pela lei de Sampaio Ferraz recebia a pena em dobro.

Nestor Capoeira (2013, p.56) afirma: “não restam dúvidas, estamos diante de uma confraria cujos ritos, embora apresentados publicamente, só têm significado para aqueles iniciados nos mistérios do jogo”. Não havia nesse período um método sistematizado para o aprendizado e ensino, que acontecia de maneira bastante informal, aprendida por observação e aprimorada somente entre conhecidos dado o seu caráter marginal. Os aprendizes também passavam por testes, uma espécie de “prova de fogo” para demonstrar coragem, sangue-frio e perícia.

Apesar deste cenário geral, na década de 1880 já temos alguns surpreendentes relatos

em relação ao ensino da capoeira, como é o caso do livro *Os capoeiras*, de Plácido de Abreu (ABREU *apud* CAPOEIRA, 1886, p.206):

Ha pouco tempo o bando guaiamu costumava ensaiar os noviços no morro do Livramento, no lugar denominado Mangueira.

Os ensaios faziam-se regularmente nos domingos de manhã e constavam dos exercícios de cabeça, pé e golpe de navalha e faca. Os capoeiras de mais fama serviam de instrutores. A princípio os golpes eram ensaiados com armas de madeira e por fim serviam-se dos próprios ferros, acontecendo muitas vezes ficar ensanguentado o lugar dos exercícios. Os nagoas faziam os mesmos ensaios, com diferença que o lugar escolhido por eles era a praia do Russel, para os partidos (as maltas) de São José e Lapa, e o morro do Pinto para o de Santana.

O ditado popular *o segredo de São Cosme quem sabe é São Damião*, tantas vezes lembrado pela memória oral da capoeiragem bem representa este período de perseguições. O segredo constitui-se como parte importante do aprendizado, uma vez que podemos ver que a perseguição aos capoeiras resultava quase sempre em ações diretas sobre seus corpos, seja para exterminá-lo como para discipliná-lo.

1.6 Transformações na prática da capoeira

A capoeiragem chega ao início do século XX desarticulada e enfraquecida pelas perseguições. As maltas desaparecem, deixando como legado a figura do *malandro*, mais tênue, também ligado à boemia e à vadiagem, aparecendo especialmente no Rio de Janeiro, que na época ainda era a capital federal brasileira. Ele parece ser a resposta direta dos sujeitos à perseguição de Sampaio Ferraz, uma vez que estabelece novas relações de poder e formas de discursos nas conexões entre os sujeitos capoeiras e o estado. O malandro ressalta a ginga no jogo e na dança, fazendo da luta sua última alternativa, amenizando as perseguições. Ao contrário do capoeira do século XIX, usa mais sua capacidade de convencimento e sagacidade do que a violência.

Os *sambas de malandro* que surgem a partir de 1930, geralmente autobiográficos, retratam esse tipo que emerge no ambiente urbano no início do século, ressaltando o morro (local em que o malandro vive), a boemia, pouco trabalho, golpes, fraudes, relações turbulentas com as mulheres e a polícia. Em *Homenagem ao malandro (a evolução do samba*

no século XX), Matheus Leston ressalta este embate entre esse tipo de sujeito e a exigência de trabalho formalizada pelo estado²¹:

O malandro se esforça ao mínimo em relação ao trabalho, pois compreende a sociedade que faz parte, onde há um discurso que diz que para haver ascensão social é necessário o acúmulo de capital, feito através do trabalho. O malandro sabe que este discurso é falso e que trabalhar muito não serve para nada. Esta personagem chama aqueles que não têm esta visão de “otários”, que trabalham muito para que possam acumular capital e conseguir melhorar socialmente.

O arquétipo dessa síntese também estava nesse momento emergindo no Brasil em termos religiosos, como vemos através da Umbanda, religião criada em São Gonçalo-RJ em 1908, que possui um panteão de entidades denominadas de *malandros*, pertencentes à *Linha das almas*²², entre os quais a figura de Zé Pelintra é exemplar, tendo sido ele mesmo descrito como exímio capoeira:

José dos Anjos, nascido no interior de Pernambuco, era um negro forte e ágil, grande jogador e bebedor, mulherengo e brigão. manejava uma faca como ninguém, e enfrentá-lo numa briga era o mesmo que assinar o atestado de óbito. Os policiais já sabiam do perigo que ele representava. Dificilmente encaravam-no sozinhos, sempre em grupo e mesmo assim não tinham a certeza de não saírem bastante prejudicados das pendengas em que se envolviam. Não era mal de coração, muito pelo contrário, era bondoso, principalmente com as mulheres, as quais tratava como rainhas. Sua vida era a noite. Sua alegria, as cartas, os dadinhos a bebida, a farra, as mulheres e por que não, as brigas. Jogava para ganhar, mas não gostava de enganar os incautos, estes sempre dispensava, mandava embora, mesmo que precisasse dar uns cascudos neles. Mas ao contrário, aos falsos espertos, os que se achavam mais capazes no manuseio das cartas e dos dados, a estes enganava o quanto podia e os considerava os verdadeiros otários. Incentivava-os ao jogo, perdendo de propósito quando as apostas ainda eram baixas e os limpando completamente ao final das partidas. Isso bebendo aguardente, cerveja, vermouth, e outros alcoólicos que aparecessem.²³

Um personagem que bem representa essas características de Zé Pelintra foi o João Francisco dos Santos (1900-1976), que na década de 1930 ficou conhecido no Rio de Janeiro

21 Fonte: http://intra.vila.com.br/sites_2002a/urbana/matheus/index.htm

22 *Linha das almas* é um termo usado na religião umbandista para designar “espíritos desencarnados iluminados” que vibram e trabalham para a evangelização e a cura de doenças espirituais, produzindo fluidos que são transmitidos através de passes magnetizados. Exemplo da linha das almas são pretos velhos, baianos, marinheiros e ciganos. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Linha_das_Almas

23 Fonte: <http://www.umbandadetodos.xpg.com.br/17.html>

como Madame Satã. Negro, analfabeto, pernambucano e homossexual, ele foi camareiro, cozinheiro, transformista, leão-de-chácara e ladrão no submundo da Lapa. Hábil na capoeiragem, não dispensava uma boa briga e costumava levar uma navalha escondida na sola do sapato, a qual manejava habilmente. “Sete Coroas foi o mestre de Satã na fina arte da malandragem: o jogo, a navalha, o papo, a rasteira e a valentia”.²⁴ Ao longo da vida contabilizou “27 anos e oito meses de cadeia, 29 processos, 3 homicídios e cerca de 3 mil brigas”.²⁵

Paralelos aos malandros cariocas houveram capoeiras valentes e perigosos especialmente na Bahia. É o caso de Manoel Henrique Pereira, mais conhecido como “Besouro Mangangá”, que tornou-se um personagem lendário da capoeiragem da Bahia. O pesquisador Antônio Liberac (2009) afirma que esse sujeito perigoso tinha o costume de desafiar os policiais. Ele encontrou pistas de alguns confrontos de Besouro no período em que esteve servindo no 31º Batalhão de Infantaria da Bahia. Curiosamente, ele foi expulso 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 *vadição*. Besouro invadiu a delegacia para recuperá-lo e o caso foi para na delegacia de Salvador, com a denúncia do policial agredido (LIBERAC, 2009, p.47).

Os documentos afirmam 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. Apesar das confusões, 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. Segundo Liberac (id., ib., p.48), existem documentos sobre uma ocasião em que esfaqueou um homem e surrou o outro que estava com ele por terem deixado a porteira aberta. Ele era 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. Besouro Mangangá nos dá pistas de como os capoeiras que voltaram da Guerra do Paraguai geralmente reagiam à força policial. Besouro, tal qual o Zé Pelintra, a partir de certo momento também começa a baixar nos terreiros de umbanda, sendo apresentado como *Exu das Sete Encruzilhadas*, mas utilizando o apelido *Cordão de Ouro*.

24 Fonte: <http://gingafirmeacapoeira.webnode.com.br/news/madame%20sat%C3%A3/>

25 Fonte: <http://portalcapoeira.com/Curiosidades/madame-sata>

Na literatura vemos que cada vez mais surgem vozes a favor da capoeira, como expressão da nacionalidade brasileira e síntese das raças. Em realidade, isso já pode ser percebido desde o final do século XIX, entre os intelectuais, que buscavam inseri-la dentro das tradições brasileiras ao lado do indígena, como é o caso do romance *O Guarani*, de José de Alencar, publicado em 1857 e que trazia o protagonista Peri, um índio goitacá, apresentado como um “bom selvagem”.

A emergência do capoeira e de seu passado negro entre a sociedade da época é bastante impactante, como no caso do romance *Os capoeiras*, de Plácido de Abreu lançado em 1886, no qual aborda a questão das maltas. Mas o grande destaque acontece quando Aluísio de Azevedo lança em 1890 o romance *O cortiço*, que tornou-se um marco do naturalismo brasileiro.

Ressaltamos que o realismo como corrente literária propunha que o indivíduo era determinado pelo ambiente e hereditariedade, ou seja, seus escritores estavam engajados em mostrar tudo que a sociedade brasileira recalcava, especialmente a mestiçagem e a condição degradante dos afro-brasileiros. Percebemos inclusive que o imaginário descrito por Azevedo está em clara consonância com a descrição da capoeiragem de 1772 feita por Luís Edmundo.

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadório 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)

A descrição do personagem Firmo ressalta alguns traços típicos dos capoeiras que os malandros iriam preservar, especialmente o cuidado com a aparência. Este livro reforça sua nacionalidade brasileira e as qualidades do mestiço em contraponto ao personagem português Jerônimo, que por sua vez também representa suas características nacionais de luta, aqui expressa pelo jogo do pau.

Agora a luta era regular: havia igualdade de partidos, porque o cavouqueiro jogava o pau admiravelmente; jogava-o tão bem quanto o outro jogava a sua capoeiragem. Embalde Firmo tentava alcançá-lo; Jerônimo, sopesando ao

meio a grossa vara na mão direita, girava-a com tal perícia e ligeireza em torno do corpo, que parecia embastilhado por uma teia impenetrável e sibilante. Não se lhe via a arma, só se ouvia um zunido do ar simultaneamente cortado em todas as direções. E, ao mesmo tempo que se defendia, atacava. O brasileiro tinha já recebido pauladas na testa, no pescoço, nos ombros, nos braços, no peito, nos rins e nas pernas. O sangue inundava-o inteiro; ele rugia e arfava, iroso e cansado, investindo ora com os pés, ora com a cabeça, e livrando-se daqui, livrando-se dali, aos pulos e às cambalhotas.

A vitória pendia para o lado do português. Os espectadores aclamavam-no já com entusiasmo; mas, de súbito, o capoeira mergulhou, num relance, até as canelas do adversário e surgiu-lhe rente dos pés, grupado nele, rasgando-lhe o ventre com uma navalhada. (id., ib., p.66)

Temos ainda a representação das maltas de capoeira na obra de Aluísio Azevedo através dos *Cabeças-de-gato* e os *Carapicus*, que parecem retratar os Nagoas e Guaiamuns. O próprio personagem Firmo participara de maltas no passado, “chegara a decidir eleições no tempo de voto indireto” (AZEVEDO, 1890, p.40), evidenciando o papel político desempenhado pelos capoeiras na sociedade brasileira da época. De maneira geral, as ideias do determinismo permeiam o romance, ou seja, fatores como *hereditariedade*, *meio* e *momento* parecem cruciais para determinar a personalidade dos sujeitos. Esse local ocupado pela capoeira dentro de uma obra literária indica que sua prática era marginalizada pelo ambiente em que ocorria, não tanto pela prática em si e seus sujeitos.

Tornava evidente esse potencial das tecnologias de corpo da capoeira, gerando uma mudança de valores em relação à sua prática, como vemos através da Revista Kosmos²⁶. Essa era uma importante publicação mensal que registrava os valores burgueses do início do século. O artigo do escritor Lima Campos para sua edição de março de 1906, ilustrado pelos expressivos desenhos de Kalixto (Calisto Cordeiro), que também apresenta a fala malandreada dos capoeiristas da época, é exemplar, pois fez uma apologia direta à sua prática, exaltando suas qualidades em comparação com outras lutas nacionais, colocando a capoeira como símbolo unificador da nação. Ele ressalta as “origens brasileiras” da capoeira, colocando-a em vantagem em relação outras lutas nacionais, especialmente por basear-se mais na defesa:

Das cinco grandes lutas populares: a savata francesa, o jiu-jitsu japonês, o box inglês, o pau português e a nossa capoeira, temiveis pelo que possuem

26 Acessamos a versão digitalizada do artigo da Revista Kosmos em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/kosmos.htm>, que originalmente possui quatro páginas não numeradas.

de acrobacia intuitiva de elastério e de agilidade em seus recursos e avanços táticos e em seus golpes destros é, sem dúvida, a última, ainda desconhecida fora do Brasil, mesmo na América, a melhor a mais terrível como recurso individual de defesa certa ou de ataque impune.

Nas outras (com bem limitada exceção de apenas alguns golpes detentivos ou de tolhimento no Jiu-jitsu e a limitadíssima exceção do célebre círculo defensivo descrito pelo movimento giratório contínuo do pau no jogo português) o valor está no ataque; na capoeira porém, dá-se o contrário: o seu mérito básico é a defesa; ela é por excelência e na essência defensiva. (CAMPOS, 1906, p.01)

Além disso, Campos afirma que o surgimento da capoeira se deu entre os mais fracos pela necessidade de se protegerem dos povos opressores – mais poderosos – e que teria sido cultivada em meio aos atritos das diversas nacionalidades que formaram o Brasil, ressaltando os estados de Pernambuco e Rio de Janeiro como focos irradiadores dessa prática.

Na transição, provavelmente, do reinado português para o primeiro império livre, pela necessidade do independente, fisicamente fraco, de se defender ou agredir o expossessor robusto, nos distúrbios, então freqüentes, em tabernas e matulas, por atritos constantes de nacionalidades, tendo a sua genese em dois pontos diversos: ao norte em Pernambuco, nos primeiros *faquistas* contra o *marinheiro*, como, em represália à autonomia de *cabritos*, apelidavam os cafagestes o ex-possessor, apelido, aliás, honroso, e, ao sul, aqui no Rio, nos primeiros *capoeiras* propriamente ditos (porque a *capoeira*, a legítima é por excellencia carioca) contra o *pé-de-chumbo*, como igualmente, na época, também apelidavam os independentes os indivíduos, de baixa classe, da nacionalidade que nós colonisara. (CAMPOS, 1906, p.02)

Lima Campos enfatiza sua origem como mestiça, ou seja, como resultado de uma síntese de características peculiares dos portugueses, africanos e indígenas que unidas forjaram o capoeira em solo brasileiro, trazendo de cada povo algumas qualidades e adaptações, assim como deficiências. O mestiço é considerado “mais fraco” do que os outros povos “não mestiços”, e justamente por isso teria desenvolvido de forma defensiva a astúcia, que também o permite atacar perigosamente.

Ela surgia, como a arma original e precisa imposta pelo momento popular e pela disparidade como já dissemos, das condições físicas dos contendores.

Creou-a o espírito inventivo do mestiço, porque a capoeira não é portuguesa nem é negra, é mulata, é cafusa e é mameluca, isto é, é cruzada, é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha dos fadistas da mouraria lisbôeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos leves e imprevistos para um

lado e outro, para vante e, surpreendentemente, como um tigrino real, para trás, dando sempre a frente ao inimigo. (CAMPOS, 1906, p.02)

Ele ressalta um aspecto peculiar de seu modo de defesa, que é bem representativo das suas características de jogo e estratégia: sua *picardia*, uma vez que o capoeira não somente neutraliza as ações dos adversários como acontece com outras lutas, como desmoraliza o oponente (o aparentemente fraco vence o iludidamente forte) de tal modo que esse ponto chega a ser tão contundente quando os próprios golpes. Essa picardia é também uma expressão do malandro.

A capoeira não inutilisa unicamente o adversario pelos seus golpes; inutilisa-o também, e pior, pelo ridículo.

O capoeira não luta em silêncio: luta usando sempre o seu calão que troça, achincalha, exaspera, ridicularisa o contendor. A gíria é chula, a frase é canalha.

Além disso a cada golpe o adversário cai nas mais grotescas, nas mais cômicas, nas mais enxovalhadoras posições.

Um vencido capoeira em lugar público, nunca pode sair dignamente vencido porque a sua derrota provoca sempre a gargalhada. (id., ib., p.03)

Há destaque no texto para os desenhos em papel couchê de Kalixto, que acompanham o artigo. “Em falta de melhores detalhes as pequenas figuras caricaturaes intercaladas no texto, [...] indicam alguns dos golpes de defesa e ataque mais usuas e dão idéa do calão tecnico” (CAMPOS, 1906, p.03). Kalixto era um profundo conhecedor do mundo dos capoeiras e da malandragem, tendo sido ele mesmo um capoeira. Ele elaborou legendas na forma de diálogos usando o linguajar hermético e cheio de gírias dos capoeiras da época. Essas legendas originais são narradas em primeira pessoa e simulam as falas dos capoeiras no contexto de um “samba”, o que significa nesse momento “qualquer festa em que houvesse dança” (DEALTRY, 2010, p.67).



Figura 09 – A PENEIRAÇÃO. *Com pouco vi um cabra peneirando na minha frente, dansei de velho, o typo era bom! sambou e entrou no cateretê commigo...*



Figura 10 - A LAMPARINA. *Grimpei, perdi a estribeira, cocei-me, dei de mão na barbeira e... ia sapecar-lhe um rabo de gallo, quando o cabra cascou-me uma Lamparina que eu vi vermelho!*



Figura 11 - O CALÇO OU A RASTEIRA. *Cahi no baniano rente a poeira, e isquei-lhe um rabo-de-raia que o marreco voôu na alegria do tombo, indo amarrotar a tampa do juizo n'uma canastra, e ahi gritei: -- Entra negrada! O turuna enfeitou-se outra vez... Oh! cabra cutuba!*

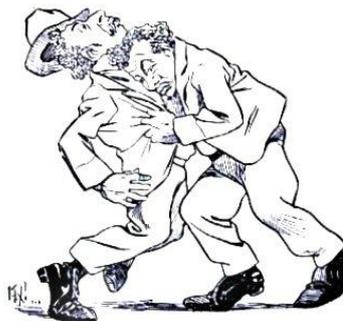


Figura 12 - A COCADA. *Fiz duas chamadas nos materiaes rodantes, de uma palma, sempre com os mirones gelados no mecco, o cabra não leu...fiz uma figuração por cima para o bruto fugir com o carão, e grampeei o individuo. Chamei o cabra na xinga, Levei a caveira de lado, e fui buscar o machinismo mastigante do poeta. O cabra engolio a lingua, damnou-se, não perdeu a scisma, ganhou tento e compareceu de novo... Não fiz questão do preço da banha...*



Figura 13 - *METER O ANDANTE. Ahi não conversei, grudei na parede, escorei o tronco, e meti-lhe o andante na caixa de comida. O dreco bispando que eu não era pecco, chamou na canella que si bem corre, está muito longe... Eu voltei p'ro samba garganteando: "Meu Deus que noite sonora"*



Figura 14 - *TYPOS E UNIFORMES DOS ANTIGOS NAGOAS E GUAYAMÚS SENDO OS PRINCIPAES DISTINCTIVOS DOS PRIMEIROS CINTA COM CORES BRANCA SOBRE A ENCARNADA E CHAPÉO DE ABA BATIDA PARA A FRENTE E DOS SEGUNDOS COM CORES ENCARNADAS SOBRE A BRANCA E CHAPÉO DE ABA ELEVADA NA FRENTE.*

Não te conto nada seu compadre! O samba esteve cuerê-réca. No fim que houve uma choramella de escacha. O Cara Queimada estava de sorte com a Quinota quando o marchante chegou. Ih! seu camarada! Foi um estrompicio!

O Marchante era sarado, foi logo encaroçando a joça. Eu tive que entrar com o meu jogo, sim, tu sabes, que não vou nisso, e ali eu estava separado, não havia cara que me levasse vantagem. Quando a coisa estava preta eu fui ver como era p'ra contar como foi.

De acordo com Giovanna Dealtry (2010, p.63) um ponto importante é que na Revista Kosmos “a capoeira ganhava um espaço nobre, aparecendo na mais cara e graficamente sofisticada revista da época”. Ela afirma que é importante não esquecermos onde estas imagens estão sendo veiculadas nesse momento, pois essa publicação era a representação dos valores burgueses.

Essa ocupação de um espaço midiático importante de grande expressão pública (assim como a inserção nas obras literárias) convergia para um novo ambiente no qual se buscava dar mais visibilidade às suas qualidades como luta e ginástica, principalmente se comparada a outras formas de lutas e artes marciais conhecidas e já sendo ensinadas em academias naquele momento. Ao mesmo tempo é um gesto para ocultar seu passado escravo, as origens africanas e sua marginalização na sociedade, escamoteada pelo mestiço.

Outro personagem que veio a contribuir com esse processo de exemplificação do que seria capoeiragem à sociedade brasileira é o capoeira Francisco da Silva Cyríaco, conhecido pela alcunha de *Macaco*, que em 1909 luta com uma autorização da polícia com Sada Miako, mestre de jiu-jitsu que havia sido contratado pela Marinha de Guerra do Brasil, vencendo a disputa com um único golpe, denominado *rabo-de-arraia*.

O evento ocorreu no Rio de Janeiro, teve bilheteria e foi fartamente divulgado pela mídia da época, contando com a presença de aficionados de lutas, da sociedade em geral e de autoridades públicas da então Capital Federal. Uma das versões para a luta ressalta a malandragem de Cyríaco e afirma que ele teria dado uma “cusparada” certa e desconcertante no rosto do japonês antes de aplicar o único golpe.

Percebemos com esse evento que a capoeira continuava ligada a um caráter de contravenção e por isso foi necessária uma autorização formal da polícia para que a luta ocorresse, ou seja, uma articulação dos mecanismos formais da lei que justificassem este acontecimento, inclusive seu beneficiamento como espetáculo. Após a vitória, ele foi bastante ovacionado e aclamado pela sociedade, especialmente pelos acadêmicos de medicina, como expressa a notícia publicada pela Revista Careta.

Esta luta mostra que a sociedade da época via esse tipo de demonstração como uma disputa de nacionalidades. A vitória de Cyríaco representa naquele momento a supremacia da luta brasileira sobre a luta japonesa, que é seguido de um debate acerca das potencialidades da capoeira como modelo a ser adotado em detrimento da simples importação de práticas

marciais e culturais. De certa maneira, esse interesse da sociedade ajudou a pressionar as autoridades em favor da capoeira.



Figura 15 – Cyriaco demonstra passes de capoeira na Revista Careta de 29/05/1909

A pesquisadora Isabel Ferreira (2007, p.63) afirma que essa luta foi um marco para a legitimação da capoeira, tendo sido a primeira manifestação positiva na defesa das cores nacionais. Foi justamente com este ambiente cada vez mais propício às lutas competitivas que Coelho Neto escreve algum tempo depois, em 1922, uma crônica intitulada “*Nosso Jogo*”, para a Revista Bazar²⁷, onde afirma que a capoeiragem deveria ser “ensinada em todos os

²⁷ Acessamos esta crônica em: <http://www.capoeira.jex.com.br/lit+classica/capoeiragem+e+capoeiras+-+primeira+parte>.

colégios, quartéis, e navios”. Ele ressalta que os povos têm orgulho de suas lutas nacionais – comumente denominados como “jogos” – e se questiona o motivo pelo qual a capoeira ainda era marginalizada no Brasil:

Todos os povos orgulham-se dos seus esportes nacionais, procurando, cada qual dar primazia ao que cultiva. O francês tem a savate, tem o inglês o boxe; o português desafia valentes com o sarilho do varapau; o espanhol maneja com orgulho a navalha catalã, também usada pelo “fadista” português; o japonês julga-se invencível com o seu jiu-jitsu e não falo de outros esportes clássicos em que se treinam, indistintamente, todos os povos, como a luta, o pugilato a mão livre, a funda e os jogos d’armas.

Nós, que possuímos os segredos de um dos exercícios mais ágeis e elegantes, vexamo-nos de o exibir e, o que mais é, deixamo-nos esmurraçar em ringues por machacazes balordos que, com uma quebra de corpo e um passe baixo, de um “ciscador” dos nossos, iriam mais longe das cordas do que foi Dempsey à repulsa do punho de Firpo.

O que matou a capoeiragem entre nós foi...a navalha. Essa arma, entretanto, sutil e covarde, raramente aparecia na mão de um chefe de malta, de um verdadeiro capoeira, que se teria por desonrado se, para derrotar um adversário, se houvesse de servir do ferro.

Coelho Neto traz aqui uma narrativa que está em consonância com a perspectiva de Luis Edmundo (op. cit.), que afirma que o capoeira só usa a choupa ou navalha em última instância. Isabel Ferreira ressalta que espetáculos de luta livre se popularizaram pelo Brasil, especialmente nas décadas de 1930 e 1940 (FERREIRA, 2007, p.96), promovendo encontros entre as “lutas nacionais” de diversos povos. Nesse contexto que Agenor Moreira Sampaio, o Mestre Sinhozinho²⁸, criou o “*Club Nacional de Gymnástica*” reunindo no ano de 1931 um número regular de jovens para ensinar gratuitamente sua *capoeira utilitária*, praticada sem música e mesclada com halterofilismo, barras, paralelas etc.

Nesse tempo seu nome já era bem conhecido nos meios esportivos do Rio de Janeiro, uma vez que ensinava diversas ginásticas e esportes, tendo se destacado no levantamento de peso, judô e boxe. Sua prática era inspirada na capoeira carioca do início do século, que acontecia sem música e canto, tal qual aprendera observando os valentes, boêmios, malandros e bambas do Rio de Janeiro, descendentes diretos das antigas maltas. Manteve uma academia na cidade por cerca de duas décadas²⁹. A gratuidade tão especificamente em relação à capoeira

28 Agenor Moreira Sampaio nasceu em Santos-SP em 1891 e faleceu em 1960 no Rio de Janeiro.

29 O maestro e compositor Tom Jobim fora seu aluno na juventude. O “*Club Nacional de Gymnástica*” era frequentado por jovens de classe média e abastada “o que afastava potencialmente seus frequentadores dos

nos leva a imaginar a própria questão dos fluxos que ocorriam no aprendizado tradicional, mais intuitivo e ainda uma dívida/gratidão/obrigação para com aqueles com quem Sinhozinho aprendeu. Seus alunos destacaram-se nessas lutas, dando ainda mais destaque à capoeiragem.

E no ano de 1932, Manuel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba (1900-1974) inaugura na cidade de Salvador a primeira academia especializada em capoeira. Sua ação acontece em sintonia com a busca de esportização para uma prática regrada e que acontece em ambiente fechado. A partir dessa experiência com ensino, Bimba decide criar em 1937 o *Centro de Cultura Física e Luta Regional*, através do *Alvará n° III*, da Secretaria da Educação, Saúde e Assistência de Salvador. De acordo com Sodré, “já havia no espírito do tempo alguma predisposição social para se culturalizar a luta antes posta fora da lei” (SODRÉ, 2002, p.62).

A *capoeira regional* consistia numa seleção de elementos da capoeira tradicional, que na Bahia era praticada com a utilização de diversos instrumentos musicais³⁰, acrescida de alguns elementos do batuque e de outras lutas, ensinada a partir de um método desenvolvido por ele³¹. Bimba aumentou o número de golpes, porém reduziu os instrumentos comumente utilizados como forma de exaltar o aspecto de luta e diminuir o aspecto folclórico da capoeira tradicional, que acreditava ser pouco eficaz num combate real. Para demonstrar sua tese de luta na prática, participou em 1936 de diversas lutas livres, sagrando-se campeão invicto³².

Vemos que com essa elaboração pedagógica de Mestre Bimba a capoeira se institucionaliza e deixa em definitivo o aspecto marginal, passando a ser vista como prática esportiva de defesa pessoal que é treinada na academia. De forma pioneira, ele estruturou seu

praticantes da capoeira dos morros e subúrbios da cidade” (FERREIRA, 2007, p.107).

30 De acordo com Muniz Sodré (2002, p.62): “A progressiva transformação da forma tradicional de combate em uma coreografia movimentada com canto e instrumentos musicais significou uma primeira resposta da gente negra à perseguição policial, uma estratégia para a continuidade do jogo”.

31 Waldeloir Rego esclarece esta questão: “Num dos diálogos que mantive com o Mestre Bimba, perguntei-lhe por que inventou a capoeira regional, no que me respondeu que achava a capoeira Angola muito fraca, como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal. Então indaguei o que utilizou para fazer a que chamou de regional, que considerou forte e capaz de preencher os requisitos que a capoeira Angola não preenche. Respondeu-me que se valeu de golpes de batuque, como *banda armada*, *banda fechada*, *encruzilhada*, *rapa*, *crúz de carreira* e *baú*, assim como detalhes da coreografia de *maculêlê*, de folgedos outros e muita coisa que não se lembrava, além dos golpes de luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e a savata, perfazendo um total de 52 golpes” (REGO, 1968, p.32-33).

32 O Mestre Bimba conta: “[...] sagrei-me campeão invicto e a luta que demorou mais, durou 1 (hum) minuto e meio [...]. Este torneio jamais esquecerei”. Fonte: <http://capoeirashow.com.br/blog/curiosidades>

curso em dois níveis, um de formação e outro de especialização, hierarquizando os conhecimentos.

O contato entre os capoeiras cariocas e os baianos acontece em 1949, quando alunos de Bimba e de Sinhozinho organizam uma disputa de luta livre no Rio de Janeiro. Três lutas foram realizadas: Clarindo, aluno de Bimba, ganhou uma delas, enquanto Hugo Melo e Rudolf Hermann, alunos de Sinhozinho venceram as outras duas lutas.

Ao mesmo tempo o governo está buscando desvincular a capoeira de suas ligações com a malandragem e com a diversidade de manifestações da cultura negra, como o candomblé, o batuque, a umbanda e o samba, entre outras, para se adequar como representante de uma “cultura oficial” da sociedade brasileira. Nesse sentido, a esportização foi entendida como um “embranquecimento” da capoeira e sua inserção na estrutura do capital, em contraponto à vadiagem e o movimento de aprendizado por “fluxos coletivos”. Segundo Nestor Capoeira (2013, p.154), esta mudança fazia parte do projeto político do governo, como aconteceu ao samba.

Quando, em 1937, Getúlio Vargas e o Estado Novo instituem “a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular”, os compositores foram incentivados “a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro”.

Juntamente ao projeto político do Estado Novo estavam sendo publicados importantes trabalhos sobre a cultura brasileira nesse momento. Renato Ortiz (2003, p.40) ressalta que “os anos 30 foram decisivos na reorientação da historiografia brasileira”. Ele cita as obras *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1933), *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933) e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) como fundamentais nesse processo por uma busca de entendimento da identidade nacional.

Contudo, enquanto Caio Prado e Sérgio Buarque estão constituindo um conhecimento através de uma nova linhagem institucional, o universo acadêmico, com suas técnicas e regras específicas, Gilberto Freyre está dando continuidade a uma tradição que vinha trabalhando a temática racial desde o século XIX, porém com uma passagem fundamental do conceito de *raça* para o de *cultura*, buscando com isso a definição de uma questão que era bastante ambígua, relacionada às qualidades como “preguiça” e “indolência”, que eram consideradas inerentes à raça mestiça, mas que foram substituídas pela ideologia do trabalho. “Freyre

transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (ORTIZ, 2003, p.41).

As reorientações políticas em relação à capoeiragem são evidenciadas definitivamente em 1941 com o *Decreto 3.199*. Com ele o presidente Getúlio Vargas estabelece as bases da organização dos desportos no Brasil. Através deste decreto, foi constituída a *Confederação Brasileira de Pugilismo* que desde sua fundação teve o *Departamento Nacional de Luta Brasileira (Capoeiragem)*, embrião da *Confederação Brasileira de Capoeira*. Este foi o primeiro reconhecimento desportivo nacional da modalidade (uma vez que em Salvador Bimba já havia conseguido o alvará autorizando o ensino, embora com o nome de “luta regional baiana” ao invés de “capoeira”) e também representa o anseio da própria sociedade para desenvolver símbolos nacionais a partir de suas expressões populares.

A esportização pode ser considerada uma nova forma para domar seu saber/poder, fazendo com que a capoeira saia da marginalidade e de uma prática furtiva nas ruas para uma atividade regularizada em ambientes fechados, gerando com isso outro tipo de ganhos que agora definiam sua existência em termos nacionais, indiferenciando os povos que a constituíram. “Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade” (ORTIZ, 2003, p.43). Com isto, algumas peculiaridades originárias da capoeira eram esvaziadas, tal qual ocorreu com o samba, que passou cada vez mais a ser considerada “música brasileira” ao invés de “música negra”³³.

Em termos de disciplinamento, a capoeira deixa definitivamente de ser regulada através da prisão e trabalhos forçados e passa a ser controlada no espaço fechado da academia. Seus praticantes deixam de ser “vadios” e passam a ser reconhecidos como “esportistas”. Ainda em 1941, Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), o Mestre Pastinha funda o *Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA*, primeiro centro de ensino oficial de capoeira angola, que representou a outra ponta na bifurcação da antiga capoeiragem, ao lado da capoeira regional de Mestre Bimba.

33 De acordo com Nestor Capoeira, é bom lembrar que outras manifestações de luta, dança e jogo existentes no “Atlântico Negro” nesse momento, como a *Ag’ya*, *Ladja* ou *Danmye* da Martinica e o *Moringue* das Ilhas Reunião, entre outras, não deram o salto de “manifestação da cultura negra” para “prática cultural inserida na sociedade”, e foram aos poucos esmaecendo. Na década de 1930 elas já estavam praticamente extintas. (Entrevista em 08 de fevereiro de 2013)

Contudo, na capoeira angola permanecem os instrumentos mais estigmatizados pela identificação com a cultura negra: agogô, reco-reco e atabaque, além de três berimbaus e dois pandeiros³⁴, enquanto na regional existe apenas um berimbau e dois pandeiros, pois Bimba reduziu a formação musical ao que considerou essencial. De todo modo, em ambas os enunciados corporais correspondentes aos aspectos do jogo e da dança são tão visíveis agora quanto a luta foi no período anterior.

Ressaltamos que tanto Bimba como Pastinha apesar da óbvia estratégia para seduzir a sociedade e angariar alunos, como percebemos pelos nomes adotados para suas atividades – “Luta Regional Baiana” e “Centro Esportivo de Capoeira Angola” – nunca deixaram totalmente de lado a “filosofia das ruas”, tanto no processo de ensino quanto em suas posições pessoais, abrindo assim uma possibilidade de comunicação de uma ancestralidade negra e/ou marginal da capoeira com os novos praticantes que surgiam, advindos de outros contextos e culturas.

De maneira geral, a proposta esportiva nos dois estilos é bem evidenciada, mas a formação de regras é diferenciada. Enquanto na capoeira regional este aspecto é enfatizado nos moldes de competição, na capoeira angola a esportividade acontece como um jogo de caráter mais lúdico e menos violento, enfatizando um complexo sistema simbólico que é estabelecido através da ritualidade, ressaltando nesse caso um jogo paradoxal, discursivo, estratégico e performático, que ocorre em detrimento do aspecto esportivo e marcial, que por sua vez traz o ensejo de um jogo mais objetivo e direto, com uma busca por vitórias.

Outro ponto fundamental é que a partir desse momento é enunciada enfaticamente tanto na regional quanto na angola é a “nova” figura do mestre, adaptação do mestre “original” da capoeiragem, *expert* na malandragem das ruas, atuando dentro do dispositivo como *educador*, autorizado a “formar” novos mestres entre seus alunos. Contudo, não estamos dizendo que essa figura não existia outrora disciplinando os praticantes, pois havia os chefes de malta, os mais velhos que ensinavam aos mais novos. Agora, porém, o mestre era o responsável formal pelo seu ensino dentro da academia, pelo controle e disciplinamento de alunos, assumindo assim um papel de controle dos capoeiras que até então era exercido somente pelo estado.

Além disso, as mensalidades pagas pelos alunos começaram a proporcionar aos

34 Esta composição de instrumentos veio a se estruturar nas primeiras décadas do século XX. Antes dessa sistematização a existência de diversos outros instrumentos musicais nas rodas de capoeira era mais comum.

mestres de mais destaque a possibilidade de viverem exclusivamente de sua arte, como acontecia com os artistas e “mestres” brancos de diferentes áreas – dança, luta, esportes etc. – da sociedade hegemônica. Este momento foi crucial para a invenção de novas tradições, como podemos acompanhar com esses dois estilos de capoeira.

Porém, nesse aspecto relacionado à tradição vemos que mesmo tendo surgido oficialmente depois da capoeira regional, a capoeira angola é entendida de imediato como a “capoeira mãe”, assumindo o termo “angola” para ressaltar a ancestralidade e para exaltar uma ligação mais próxima com o continente africano, num processo que busca de certa forma passar por cima das rupturas existentes no dispositivo advindas da esportização e “branqueamento” de sua prática, assumindo-se em muitos casos como uma resistência às inovações que a capoeira regional trazia, como a redução do número de instrumentos utilizados, sistema de graduação, campeonatos etc.

No entanto, apesar desse tipo de discurso, grandes representantes da capoeira angola, como Mestre Pastinha, introduziram elementos em seu ensino que são obviamente recortados da classe média e burguesia branca: uso obrigatório de uniforme, camisa amarela e calça preta (as mesmas cores do Ypiranga Futebol Clube, do qual era torcedor) ao invés das roupas brancas do candomblé e dos bambas do samba; uso de sapato/tênis (jogar descalço era típico de escravos) e a ênfase no uso da camisa para dentro da calça. Nestor Capoeira ressaltava que se a camisa saísse pra fora da calça durante o jogo, o jogo imediatamente parava até que o jogador colocasse comportadamente a camisa para dentro da calça³⁵. Além de um aspecto moral, essa estratégia também serviu para impedir um jogo mais movimentado, mais típico da capoeira regional.

Mas no que se refere explicitamente ao jogo dentro da roda, a capoeira angola assume a função de legitimar certas práticas que seriam mais representativas dos povos africanos, como as *chamadas de angola*³⁶, movimentos performados como *passo a dois* que acontecem durante os jogos enfatizando a teatralidade e a partir dos quais se formam estratégias de luta. As *chamadas de angola* se parecem com movimentos epifânicos presentes dentro do candomblé, quando o médium recebe o orixá. Também ressaltam uma reverência à ancestralidade e poder/saber dos mais experientes, uma vez que o jogador que faz uma

35 Entrevista realizada em 08 de fevereiro de 2013.

36 Segundo Sodré, a chamada é “um instante de interrupção, em que os jogadores abraçam-se, dançando para frente e para trás, até que um deles desarme a chamada, reiniciando o jogo” (2002, p.37-38).

determinada chamada fica imóvel, numa posição de bote mesclada com passo de dança, aguardando o outro jogador chegar perto e “responder” corretamente, gerando um fluxo estratégico na situação. Havia no passado uma *hierarquia* a ser observada para se fazer uma chamada. Um novato jamais deveria fazê-la para um mestre ou jogador mais experiente, pelo perigo que tal ousadia acarretava. A situação inversa, por sua vez, indicava uma *permissão* do mestre para o aluno aprendê-la.

A capoeira regional, por sua vez, preservou apenas o movimento denominado *volta ao mundo*, também existente na capoeira angola, que é feito pelos jogadores correndo em círculos dentro da roda e que possui função similar às *chamadas de angola*. A *volta ao mundo* é realizada por um dos jogadores quando quer interromper momentaneamente o jogo, para “tomar fôlego” ou quebrar o ritmo do outro jogador. Ele corre em volta da roda, sendo seguido pelo outro jogador. Este processo retorna ao jogo também através de uma interrupção brusca na corrida em círculo, provavelmente um golpe. Mestre Bimba costumava usar o verso “*olha a volta do mundo*” seguido de viradas de berimbau para demarcar o encerramento de uma quadra e o início de outra. Poderia indicar o encerramento do jogo de uma dupla e o início do jogo de outra dupla

Em termos hierárquicos Pastinha criou os termos “aluno”, “treinel” e “contramestre”, para diferenciar o nível de conhecimentos em sua academia. Por sua vez, o lenço de pescoço, o “esguião de seda” (azul, vermelho e branco) na capoeira regional era uma homenagem aos lenços que os bambas e malandros usavam no pescoço para defesa contra navalhada. Com eles, Bimba graduava seus alunos em “formado”, “especializado” e “contramestre”.

A capoeira angola de maneira geral não utilizou lenços, cordas ou cordéis para estabelecer o nível técnico de seus praticantes. Este aspecto representava mais uma forma de melhorar a parte comercial, relativo aos alunos com suas mensalidades, que ficavam mais “motivados” pela possibilidade de “subir” de corda, similar ao que acontece nas escolas do ensino hegemônico, além de enfatizar uma hibridização com as artes marciais orientais e seu sistema de graduação por meio de faixas coloridas, ocorrida inclusive pela ocupação de espaços comuns nas academias.

A angola estabelecia sua hierarquia de modo difuso, sem diferenciação por qualquer tipo de adereço e bastante calcada no tempo de prática e reconhecimento pelos outros praticantes e pela própria comunidade. Contudo, frisamos que atualmente há variações na

denominação dos papéis de autoridade tanto na capoeira angola quanto na regional, existindo diversas subdivisões em relação à figura central do mestre: contra-mestre, treinel, professor, instrutor, facilitador, formando, mestrando, dentre outras possibilidades.

Nas primeiras décadas após a liberação da prática a capoeira regional se popularizou bem mais que a capoeira angola, especialmente pela proposta pedagógica “séria”, ou seja, com um viés notoriamente competitivo, militarizado, burocrático e hierarquizado. A capoeira regional era assim considerada mais adequada às academias poliesportivas, que se multiplicaram bastante por todo o Brasil, incentivando o esporte como um elemento representativo da nacionalidade brasileira em eventos internacionais e incentivando as competições e campeonatos nacionais e regionais. Evidentemente que tudo isto era reforçado pelo carisma de Mestre Bimba que, aos 36 anos, ao se tornar campeão invicto do campeonato no Parque Odeon em 1936, tornou-se um ídolo da juventude soteropolitana, incluídos os jovens da classe média alta e da burguesia.

A capoeira angola só veio a ter um maior resgate a partir da década de 1980, após o fim da ditadura militar, com a retomada de uma proposta mais cultural, que funcionou como uma bifurcação no aspecto puramente esportivo, estando voltada para o resgate e preservação de práticas consideradas folclóricas e que estavam entrando no ostracismo, como aconteceu com o samba-de-roda, jongo, tambor de crioula, bumba-meu-boi, folia de reis, entre outras. Estas se fortaleceram especialmente por meio de oficinas, realizadas com os antigos mestres da oralidade – considerados *griôs*³⁷ – de forma pontual e itinerante dentro e fora do Brasil.

Esse processo de consolidação na capoeira angola foi reforçado especialmente pelo carisma do (então) jovem Mestre Moraes, angoleiro, aluno de Pastinha e de João Grande, baiano que chegou no rio de janeiro em 1970 e, para a surpresa e admiração dos capoeiristas dos subúrbios cariocas, frequentava sozinho, e não raro enfrentava com galhardia os jogos mais “duros” nas academias da zona sul, “descendentes” da regional que se tinham tornado

37 Griô é uma palavra abasileirada a partir de *griot*, da língua francesa, que traduz a palavra *Dieli* (*Jéli* ou *Djeli*), que significa “o sangue que circula”, na língua bamanan. Na tradição oral do noroeste da ÁFRICA, o griô é um(a) caminhante, cantor(a), poeta, contador(a) de histórias, genealogista, artista, comunicador(a) tradicional, mediador(a) político(a) da comunidade. Ele(a) é o sangue que circula os saberes e histórias, mitos, lutas e glórias de seu povo, dando vida à rede de transmissão oral de sua região e país. No Brasil, a palavra griô se refere a todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como: um(a) mestre das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, um(a) líder religioso(a) de tradição oral, um(a) brincante, um(a) cantor(a), tocador(a) de instrumentos tradicionais, contador(a) de histórias, um(a) poeta popular, que, através de uma pedagogia que valoriza o poder da palavra, da oralidade, da vivência e da corporeidade, se torna a biblioteca e a memória viva de seu povo. Fonte: <http://www.alquimidia.org/espacogrio/index.php?mod=pagina&id=10147>

famosas e respeitadas em todo o Brasil. Moraes fez nome, voltou a Salvador em 1982, e uniu-se a mestres angoleiros mais velhos, antigos alunos de Pastinha que estavam obscurecidos e esquecidos, como o próprio João Grande e João Pequeno. Até esse período se acreditava que a capoeira angola estava “em extinção”, que não conseguiria se modernizar como a regional fez. Contudo, as duas modalidades seguem atualmente em razoável equilíbrio.

É importante notar que se, de um lado, a trajetória da capoeira foi marcada por momentos, tendências, necessidades e expectativas que surgiram “exteriormente” na sociedade hegemônica e através do estado, por outro lado, é evidente que sua continuidade e seu sucesso (assim como as possíveis “deturpações”) se devem a determinados mestres em diferentes épocas – Bimba (década de 1930); Pastinha (1940); Waldemar, Canjiquinha e Caiçaras (1950); o Grupo Senzala no Rio de Janeiro (1960); Suassuna, Acordeon e outros em São Paulo (1970) e Moraes em Salvador (1980).

A partir da década de 1990 aumenta a hibridização entre as duas propostas e outros elementos culturais e/ou esportivos em diversas proporções – hidrocapoeira, capoboxe, aerocapoeira, capodaime, somacapoeira etc – que culmina com o surgimento da *capoeira contemporânea*, que seria uma soma ou uma mistura dos dois estilos, traduzindo em maior ou menor grau os elementos discursivos e corporais da regional e/ou da angola.

Em 2004, o ministro Gilberto Gil pronuncia em Genebra um discurso sobre a capoeira³⁸. Inicia se referindo ao atentado em Bagdá ocorrido um ano antes e ao embaixador da ONU Sérgio Vieira de Mello, uma das 22 vítimas do ataque. Gil postula que sua prática pode ser um veículo da paz, como fizera acontecer no contexto brasileiro.

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. [...]

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 capoeiras 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.

38 O discurso de Gilberto Gil pode ser lido na íntegra em <http://www.cultura.gov.br/site/2004/08/19/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-homenagem-a-sergio-vieira-de-mello/>

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.

Vemos que Gilberto Gil, no papel de Ministro da Cultura, traz o debate sobre o desenvolvimento da capoeira no exterior, sua diáspora, para a pauta do governo, indicando a importância que esta prática alcançou em escala global, especialmente com trabalhos sociais. Em 2006, Gilberto Gil pronuncia outro discurso a favor da capoeira³⁹, no qual ressalta o desenvolvimento dessa prática mesmo sem apoio oficial, de forma espontânea e informal, que devem ser identificadas e incentivadas. Esse é um novo modelo de discurso de estado sobre a cultura negra que não visa uma homogeneização. É o reconhecimento da capoeira pela ótica da diversidade. Nesse momento não se fala mais em termos de “esporte”, mas de “linguagem”, onde a parte esportiva é apenas uma das suas expressões.

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. 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

39 Nos referimos ao discurso de Gilberto Gil realizado no Rio de Janeiro em junho de 2006 durante o iSummit, que pode ser acessado em <http://www.cultura.gov.br/site/2006/06/23/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-ismmit-2006/>

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.

Nesse momento, o ministro frisa a descentralização da capoeira ocorrendo “como um vírus”, se espalhando no ambiente mundial, com uma força própria. Ainda em 2006, Gilberto Gil e o secretário executivo do Ministério da Cultura, Juca Ferreira, lançam o programa *Capoeira Viva*, com o objetivo de promover o registro da capoeira como patrimônio e que teve a proposta de “valorizar e promover a capoeira como um bem cultural brasileiro”⁴⁰. O projeto em sua fase inicial apoiou oficinas, pesquisas, acervos culturais e atividades que usam a capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social.

Em 2007 o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), publica um inventário para registro e salvaguarda da capoeira e em 2008 a capoeira é finalmente registrada pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Brasileiro. Com o título, os mestres da tradição oral que nunca haviam tido reconhecimento começam a ser valorizados. Ações de apoio às condições materiais, sociais, ambientais e de transmissão começam a ser implantadas pelo governo para gerar continuidade no desenvolvimento dessa prática.

Vimos até aqui como a prática da capoeira transformou-se no decorrer dos tempos. Tendo sido inicialmente entendida pelas autoridades brasileiras como uma forma de insurgência escrava, ela foi perseguida e criminalizada até ser praticamente extinta, quando então ressurgiu no início do século XX numa perspectiva esportiva e cultural, através de uma espécie de “associação” dos seus sujeitos com o estado, aproveitando o interesse do governo e da sociedade em desenvolver uma prática corporal “genuinamente” brasileira.

Posteriormente, no final do século XX, o estado começa a visualizar seu potencial simbólico e passa a incentivar ainda mais esta prática, sendo finalmente reconhecida como

40 Fonte: <http://portalcapoeira.com/Noticias-Atualidades/ministro-gilberto-gil-lanca-projeto-capoeira-viva>

Patrimônio Brasileiro justamente pelas hibridações que possui. Este reconhecimento serviu especialmente para demarcar suas origens brasileiras para além das características africanas, indígenas e europeias, entre outras, que contribuíram para seu desenvolvimento.

As qualidades desenvolvidas pelos “sujeitos capoeiras” nos diferentes contextos revelaram formações discursivas específicas do dispositivo da capoeiragem. Veremos agora como ele foi traduzido pela escrita, ressaltando um conjunto de técnicas corporais prescritas pelos seus autores.

CAPÍTULO 2

A FUNÇÃO AUTOR E OS MANUAIS PRÁTICOS

Este capítulo trata das escritas da capoeira que pretendem preservar seus conhecimentos após o declínio das maltas e das perseguições no final do século XIX. Analisaremos esses conhecimentos que estão sendo expressos de forma prescritiva e que trazem um gesto autoreflexivo de seus autores. Ao invés de tentar escapar do controle, esses sujeitos vão travar diálogos com o estado brasileiro.

2.1 O “sujeito capoeira” revelando suas técnicas

Até o início do século XX com raríssimas exceções, como o livro “Os capoeiras” de Plácido de Abreu (1886), os discursos dos capoeiras ainda eram regidos por uma lógica do segredo, como parte essencial para sua estruturação e partilha na sociedade e como um contrapoder em relação ao estado. Por sua vez, as autoridades estavam buscando visualizá-la para melhor combatê-la, realizando uma identificação de seus praticantes, ou seja, produzindo documentos e formando arquivos, como é o caso dos livros de ocorrência da Casa de Detenção. Entre os capoeiras e as autoridades havia um jogo de luz e sombras, de ofuscamento e ocultação desse saber/poder corporal que inspirou a literatura e a imprensa da época.

Os relatos sobre a capoeiragem surgiam apenas nos pontos em que seus sujeitos se chocavam com o poder. Por outro lado, a expressão coletiva da capoeira, formada por esses mesmos sujeitos imersos em seu dispositivo, vinha trazendo uma estratégia de invisibilidade para manutenção de suas partilhas e ações políticas que preservava os conhecimentos práticos apenas no campo do testemunho pessoal, sem outros suportes para a memória além do próprio corpo. Isso se dava para escapar das perseguições e não deixar rastros na sua transmissão e também pelo fato da imensa maioria de seus expoentes ser iletrada, ou não ter acesso aos meios de divulgação.

Por sua vez, o estado produzia um efeito de poder sobre a capoeira bastante específico, que simplesmente silenciava esses indivíduos, pois não atribuíam qualquer tipo de qualidade,

vantagem ou lucro nessa prática. Os documentos e escritos serviam simplesmente para descrever ou testemunhar ações, à guisa de controle e/ou punição, não para ensiná-la. O mesmo pode ser entendido, até certo ponto, em relação às gravuras e imagens da capoeiragem produzidas até o momento (Earle, Debret e Rugendas).

Até mesmo as gravuras de Kalixto com o texto de Lima Campos na Revista Kosmos não se constituiriam uma forma escrita prescritiva, apesar da apologia e comparação com outras lutas. Sempre que se falava da capoeira, a escrita vinha se remetendo a um sujeito diferente daquele que *enunciava* suas técnicas, e que se mantinha envolvido em silêncio e mistério. Falava-se do capoeira, mas não se falava como um capoeira.

Tal situação nos remete ao conceito de “sujeito infame”, desenvolvido por Michel Foucault (2003) a partir de registros que encontrara em arquivos do internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão, como é o exemplo de Jean Antonie Touzard, posto no Chateau de Bicêtre no dia 21 de abril de 1701: “Recoleta apóstata, sedicioso capaz dos maiores crimes, sodomista, ateu, se é que se pode sê-lo; um verdadeiro monstro de abominação que seria menos inconveniente sufocar do que deixar livre” (FOUCAULT, 2003, p.02). Todos os registros que Foucault selecionara são referentes a um período de 100 anos (entre 1660 e 1760) e possuem em comum o fato de que os sujeitos foram brevemente retratados por causa de suas existências “obscuras e desventuradas” (id., ib., p.03).

Esses “arquivos da infâmia” trazem os sujeitos apenas como um rastro do poder que é exercido sobre eles. Foucault afirma que esses discursos do poder “realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras” (id., ib., p.04). Eles se tornaram um fragmento obscuro daquilo que não é dito, como se não deveriam existir na sociedade. Podemos dizer que os sujeitos infames são aqueles que aparecem apenas através da incidência da luz das autoridades que são jogadas momentaneamente sobre eles.

“O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas” (id., ib., p.05). A tentativa de escapar é inútil e nada de suas vozes ou de seus pensamentos conseguiu se salvar do cerco que lhes foi imposto.

Na capoeiragem, esse “sujeito infame” também existia e já podia ser percebido através dos livros de ocorrência durante o período imperial, que normalmente retratavam de maneira

resumida e vil o indivíduo que era preso por essa prática, enfatizando apenas o momento em que se descobria seu crime: ser capoeira. Deixava-se de lado qualquer forma de defesa ou argumentação que contextualizasse mais o acontecimento no qual ocorria o “delito”. Praticamente nada mais era dito para além do que era registrado pelo escrivão e os condenados que não eram imediatamente exterminados eram encaminhados para as prisões marítimas, das quais dificilmente escapavam vivos.

A brevidade dos relatos sobre esses sujeitos é impressionante, como nos mostra Carlos Eugênio Soares através dos arquivos da Casa de Detenção. Trazemos aqui dois deles a título de exemplificação. O primeiro é o códice 403 volume I nº 73962 e 73963, de 13 de dezembro de 1814: “José Cambinda, escravo de Joaquim Portela, e Antônio Pardo, escravo de frei Manuel da Natividade, foram presos por serem encontrados jogando capoeira com fita de cores e atirando pedradas, e o primeiro feriu o segundo com um canivete” (SOARES, 1994, p.28).

O segundo é o códice 403, volume II, nº 73992, de 20 de março de 1820: “Foi preso Joaquim Benguela, escravo de Antônio Romão, preso pela sentinela do Real Paço por se dizer que estava jogando capoeira e se atracar com a mesma sentinela” (id., ib., p.31). Os dois códices encontrados por Soares, entre inúmeros outros que ele analisa, citam a capoeira como o ponto em que a vida desses sujeitos era posta em jogo no relato policial, a partir do qual eram então silenciados para sempre.

Ressaltamos que tanto no primeiro caso quanto no segundo, a etnia (cambinda, benguela) e a cor (pardo) foram usados para identificar melhor esses sujeitos escravos, de certa maneira diferenciando-os do resto da sociedade. Por sua vez, as fitas de cor no primeiro caso indica que eles pertenciam a maltas diferentes, o que agravava muito mais a situação desses indivíduos. Este processo muda totalmente de direção a partir do momento em que percebemos o aparecimento de um tipo de discurso que não é simplesmente produzido pelas autoridades e nem pelos entusiastas e admiradores da capoeira, como acontecia em relação aos escritos dos intelectuais no final do século XIX.

Este novo tipo de discurso é enunciado a partir do ponto de vista do próprio praticante, funcionando como um contraponto ao poder das autoridades, subvertendo-o inclusive por supostamente estar calcado de maneira peculiar na própria experiência do sujeito, ou seja, no ponto máximo em que se exercia um poder sobre os capoeiras. Mesmo que as obras literárias

e os feitos na guerra do Paraguai já tivessem exaltado sua imagem “heroica”, elas aconteciam sem esse “sujeito capoeira” propriamente as enunciando, sendo idealizado como acontecera com o indígena, ou seja, deslocado nas suas características mais fundamentais.

“Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela se tornou politizada” (HALL, 2005, p.21). Vemos que está emergindo nesse momento uma nova “curva de visibilidade”, no dispositivo da capoeiragem que “faz ver”, ou seja, traz à tona um novo regime de enunciação até então incomum: o do próprio praticante como detentor de seu saber/poder e que o organiza por intermédio da escrita.

Aquele que foi durante tanto tempo o “sujeito infame” na capoeiragem agora conseguia articular seus pensamentos na sociedade e escapar da perseguição. Essas variações que ocorrem a partir do gesto político de enunciar sua prática, ou seja, a mudança do total silêncio para uma capacidade de produzir visibilidades são verificadas pelas mudanças em algumas de suas linhas. “A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis” (DELEUZE, 1996, p.85). Nesse sentido, os capoeiras estavam engendrando uma “linha de subjetivação”, que é um processo peculiar de produção de subjetividade, de constituição dos sujeitos que atuam dentro desse dispositivo. Gilles Deleuze (1996, p.84) afirma que todo dispositivo possui um regime particular de visibilidade, “distribuindo o visível e o invisível” entre seus sujeitos, ou seja, controlando o que se pode dizer e também o que deve ser colocado fora de seu regime de enunciados. Isso serve para estabelecer os limites do próprio dispositivo e para distribuir as posições de seus variados elementos (sujeitos, práticas, objetos, relações etc).

Vemos que esse “sujeito capoeira” passa a ser cada vez mais seu principal articulador a partir do seu ponto de vista de praticante, tornando visível certas qualidades até então invisíveis em outras formas de discurso sobre a sua prática.

Para melhor entender essa politização da capoeira, ou seja, como essa mudança na forma como os capoeiras começam a se representar (que acontece para além da maneira como estavam sendo representados até então) transforma a própria visibilidade dos sujeitos, aprofundaremos aqui outro conceito foucaultiano, o de “função-autor”, cunhado por Michel Foucault (2009) durante uma palestra na Sociedade Francesa de Filosofia, proferida em 22 de fevereiro de 1969, tendo sido posteriormente abordado por Giorgio Agamben no texto *O*

autor como gesto, em seu livro *Profanações* (2010). O ponto de partida de Foucault é a formulação do dramaturgo e escritor Samuel Beckett (1906-1989) — “*que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala*” — a qual vem trazendo uma inquietação acerca do princípio ético representado pelo autor na escrita contemporânea.

Para além de um apagamento do autor (que ocorreria em prol de uma libertação da própria escrita), Foucault propõe analisar o lugar que ele ocupa no cotidiano, “onde sua função é exercida” (FOUCAULT, 2009, p.264), identificando durante sua palestra 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.

Essas quatro características fundamentais servem para estabelecer uma gama de elos entre a escrita e os sujeitos, revelando como essa “função-autor” pode legitimar determinados tipos de textos pela própria posição que o autor ocupa em relação ao que está enunciado. Ele ressalta ainda que existem textos dotados de uma função-autor e outros desprovidos dela. “Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor” (FOUCAULT, 2009, p.274).

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 por em evidência a presença de seu autor (a subjetivação pela escrita) por mais invisível que ele se coloque no conjunto da obra. Segundo Foucault, a escrita estaria bastando a si mesma, ela se identificaria com sua própria exterioridade e, em relação a esta invisibilidade do autor em detrimento de sua escrita, ele ressalta que ocorre uma subversão do papel da narrativa tradicional, comumente visando a imortalidade, como no caso de se perpetuar um acontecimento ou um herói, que mesmo quando acabava morrendo ganhava em contrapartida a imortalidade por meio das narrativas de seus feitos.

Na contemporaneidade esse ponto é tratado especialmente através de um desaparecimento das características individuais ou até mesmo reais do autor em prol da obra. Nesse sentido, há uma dissociação clara entre o indivíduo que se coloca em cena como escritor e a função que se exerce como autor.

Outro ponto fundamental da função-autor é a própria noção de *obra*. O que seria a obra? Do que seria composta? O conjunto proposto pelo autor – por aquele que ocupa o lugar de autoria – ou a totalidade de suas escritas? De acordo com Foucault, a palavra “obra” e a unidade que ela designa são aspectos tão problemáticos quanto a individualidade do autor, e devem ser analisadas pormenorizadamente em cada contexto. As duas noções – de *autor* e de *obra* – servem para bloquear esse desaparecimento do sujeito e vêm juntas ainda à noção de *escrita*, que seria o gesto fundamental pelo qual o autor não precisando falar de si dentro do processo de elaboração da sua escritura, faria a obra “falar por si mesma”, se salvaguardando antecipadamente do próprio gesto que o coloca como escritor.

Aqui neste capítulo procuramos avaliar esses quatro locais em que a função-autor é percebida e também como as noções de *autor*, *obra* e *escrita* são estabelecidas nos três primeiros manuais. São justamente esses pontos que permitem uma visualização das rupturas relacionadas aos tipos de documentos sobre a prática da capoeiragem e que trazem como novidade uma característica prescritiva. Ultrapassar a barreira da ilegalidade e demonstrar os essas técnicas funcionou como um divisor de águas na história da capoeiragem em termos de visibilidade para seus enunciados.

A escrita da capoeira e a descrição de sua prática de corpo visavam nesse momento inicial uma subjetivação de seus discursos, ou seja, propunham a formatação e aprendizagem de seus conhecimentos pelos próprios sujeitos, de certa maneira por si mesmos. Elas trazem uma ética e uma forma de pensar a capoeiragem que enfoca a “nação brasileira” como seu “público-alvo”, ou seja, os autores desses escritos buscam de certo modo estabelecer um diálogo com os leitores brasileiros, com a finalidade de compartilhar essas técnicas. Eles mapearam a capoeira para indicar perspectivas pedagógicas e fizeram uma espécie de comparação com lutas e artes marciais de outras nacionalidades já reconhecidas e consolidadas naquele momento, destacando as qualidades e peculiaridades desta “luta nacional”.

2.2 Guia do capoeira

A primeira obra prescritiva (ou seja, trazendo a proposta de ensino da capoeira) que podemos encontrar vestígios é o raríssimo *Guia do capoeira ou gymnástica brasileira*, lançado em 1907. Nesse momento a lógica do segredo ainda pode ser claramente evidenciada, pois seu autor decidiu não se identificar, talvez com receio de ser perseguido, uma vez que o Decreto nº 847 do Código Penal da República, que proibia a prática da capoeira, ainda estava em vigência. A sigla *ODC* presente no livro não parece representar as iniciais do seu autor, mas “ofereço, dedico, consagro”. Esta forma de dedicatória era bastante comum em obras literárias no início do século, sendo por isso mesmo comumente abreviada pelas iniciais. Segundo o pesquisador André Luiz Lacé Lopes⁴¹, *Guia do capoeira* é um livro misterioso por dois motivos:

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, Dedico e Consagro”. Segundo alguns pesquisadores chamava-se Garcez Palha e foi oficial da Marinha. Pesquisando na Biblioteca da Marinha confirmei que realmente houve um oficial com esse nome, só que morreu muito antes da publicação da primeira edição do mencionado livro. Claro, nada impede que a família ou amigos possam ter resolvido publicar a obra após a morte do autor.

A versão que utilizamos para nossa pesquisa 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 Burlamaqui⁴², que posteriormente foi entregue a

41 Este comentário de André Lacé sobre o *Guia do Capoeira* está na ementa apresentada por ele para o módulo “Processo de Institucionalização da Arte (Marcial) Afro-Brasileira da Capoeiragem” do curso de Especialização em Capoeira realizado em 2009 pela Universidade Estácio de Sá – unidade Barra da Tijuca. Fonte: <http://portalcapoeira.com/Eventos-Agenda/curso-de-capoeira-universidade-estacio-de-sa-barrario>

42 Adquirimos uma fotocópia do *Guia do capoeira* que foi reeditado através da Biblioteca Nacional de Portugal.

Lamartine Pereira da Costa e em seguida ao próprio André Lacé, que o disponibilizou então ao fundador da associação, o mestre Bogado (Evaldo Bogado de Almeida). Esta reedição visou suprir a demanda pela “obra original”, até o momento perdida, ou segundo contam alguns capoeiras, “surrupiada” 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.

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, mas que em realidade não possui uma ligação direta com a “obra original”, apócrifa e perdida/roubada. Frisamos que os protagonistas desse “resgate” – Annibal Burlamaqui e Lamartine Pereira da Costa – também são autores de publicações sobre a capoeira com essa mesma proposta prescritiva, se constituindo como únicos porta-vozes dessa prática até meados da década de 1960, o que abordaremos mais adiante.

Curiosamente, foi realizado um trabalho de revisão e adaptação com o objetivo de reproduzir a grafia da época em que foi originalmente lançado, pois Burlamaqui não a utilizou quando realizou sua cópia. Tal processo pode inclusive ter servido para dar um caráter de antiguidade à publicação, agenciada pela sua importância histórica e aspecto pioneiro.

Justamente pelo fato de ter sido transcrita, a obra não possui as imagens originais, mas somente três sequências de figuras ilustrativas – uma na apresentação geral da obra e outras duas para ilustrar a leitura de certos movimentos que são descritos. Essas imagens que são apresentadas na reedição do *Guia do capoeira* foram baseadas no livro *Capoeiragem: a arte de defesa pessoal brasileira*, lançado posteriormente, em 1961, por Lamartine Pereira da Costa (ver figura 26).

Contudo, podemos perceber que apesar de apócrifa, esta publicação lançada oficialmente pela Livraria Nacional, constando o endereço e o preço. Os editores ressaltam sua importância, 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. Também chamam a atenção para o fato de que esta já é a sua segunda edição, o que indicaria que foi bem recebida pela população:

Atenção

Tendo-se esgotado, com rapidez, a primeira edição desta obrinha e reconhecendo o seu editor a falta que ella faz, por serem incontestáveis as vantagens que proporciona, ensinando a qualquer pessoa o meio de *deffender-se* de possíveis aggressões sem o auxilio de armas e só com os recursos naturaes dos braços, cabeça e pés; por taes motivos anima-se a publicar a presente segunda edição (ODC, 1907, p.01 – grifo nosso).

Dos quatro locais que Foucault afirma ser possível perceber a função-autor (o nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição e a posição do autor), vemos de imediato que uma delas, ou seja, o nome do autor, não está presente. Foucault (2009, p.274) já havia prenunciado que em uma civilização como a nossa há um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Porém, ainda assim ocorre aqui uma atribuição de autoria, que ajuda a revelar o local ocupado pelo suposto autor no contexto da sua escrita. “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” (id., ib., p.01). Qual seria o motivo para trazer esta informação aos leitores que não fosse justamente legitimar o discurso que no livreto se encerra?

Vimos com André Lacé que a atribuição de autoria incidiu especialmente sobre o official da marinha Garcez Palha, que respaldaria o saber divulgado e que vinha trazendo um sentido de disciplinamento corporal que se contrapôs à malandragem bastante presente na capoeiragem da época. Seu gesto de se manter anônimo poderia ser entendido como uma forma de se preservar de alguns riscos, como ser preso e/ou ser identificado como aquele que quebrou um pacto coletivo de silêncio. Esta é justamente a posição ocupada pelo seu autor no *Guia do capoeira*: a de um experiente militar que em gesto nobre e patriótico se propõe a trazer para a sociedade os fundamentos essenciais da prática da capoeira, livres de sua marginalidade.

O entendimento que esta proposição carrega é que aos militares é permitido possuir certos tipos de conhecimentos estratégicos e de técnicas perigosas. Assim, a sociedade conseguiria aceitar melhor seu domínio do combate desse estilo de luta, como também entenderia sua renúncia estratégica em se identificar, preservando sua segurança e até mesmo de sua família.

Após uma breve apresentação da obra pelos editores (que vem agrupando o conjunto

formado pelo misterioso autor e sua obra), o texto nos leva a deduzir que se inicia a escrita do próprio autor do livro, que segue se dirigindo diretamente aos leitores com a intenção de afirmar que o praticante de capoeira de outrora “célebre pela riqueza de seus variados movimentos – offensivos e deffensivos – era prudente e amigo da *ordem*” (ODC, 1907, p.02 – grifo nosso). Lembremos aqui rapidamente que a bandeira brasileira com o lema “ordem e progresso” fora adotada em 19 de novembro de 1889, quatro dias depois de proclamada a República.

O autor exalta os “heróis” cheios de virtudes, porque “estas qualidades essenciaes sobravam ainda mais nos maiores valentes denominados – Terrores, Vungis e Bronzes” (id., ib., p.02), que provavelmente e paradoxalmente deviam ser os capoeiras da Guerra do Paraguai, ou seja, “sujeitos infames” que foram capturados nas ruas e nos presídios para serem enviados praticamente sem recursos ao *front* de batalha. Eles – os sujeitos infames – são constituídos no *Guia do capoeira* como uma imensa e silenciosa massa de anônimos, que não produziram depoimentos de suas práticas, nem mesmo a título de defesa perante as acusações de capoeiragem.

Este gesto do misterioso autor tem a intenção de eliminar qualquer ligação da prática da capoeira com as maltas, que seriam evidências daqueles vadios perigosos do passado, ou seja, do período que antecede a república até seus primeiros anos. Pretende ainda mostrar o capoeira como um sujeito virtuoso que possui qualidades guerreiras, mas que as utiliza apenas para manter a segurança da nação.

Assim, são estabelecidas diretrizes que contribuem para a elaboração de uma identidade nacional, engendrada em moldes evolucionistas especialmente pelos intelectuais brasileiros desde fins do século XIX. Segundo Renato Ortiz, elas legitimavam “a posição hegemônica do mundo ocidental” (ORTIZ, 2003, p.15) e também guiavam as próprias idealizações do mestiço, como um “europeu aclimatado”.

Tal idealização séria e rígida também passa por um certo tipo de romantismo, tal qual vemos em escritores como Gonçalves Dias e José de Alencar em relação ao indígena, geralmente apresentado “despido de suas características reais” (id., ib., p.19). Nesse sentido, o lugar de enunciação do capoeira presente nesse livreto enfatiza um padrão comportamental que visa minar (em sua expressão do nacional brasileiro) as características africanas e indígenas, comumente permeadas de músicas, cantos e ritos coletivos.

Esse manual exclui essas características da capoeira, colocando-as junto aos outros não-ditos da sua história (escravidão, subversão, violência, vadiagem), que deveriam ser apagados/esquecidos como parte do passado marginal e objetivando um ideal de modernidade e civilização predominantemente eurocêntrico, calcado no modelo de estado-nação, que aglutina diferentes povos de seu território sob uma mesma nacionalidade. Também combate a galhardia porque ela destoa da seriedade de uma ginástica aos moldes europeus e militares.

Este processo de apagamento da cultura e memória afro-indígena presente em manifestações da cultura popular em geral, como a capoeira, toma a mestiçagem de maneira negativa, buscando colocá-la para fora do projeto político modernizante brasileiro, que em suas propostas calcadas no evolucionismo, estabelecia como meta o “progresso”, o que significava se parecer cada vez mais com a Europa. “Na verdade, o evolucionismo se propunha a encontrar um nexo entre as diferentes sociedades humanas ao longo da história; aceitando como postulado que o ‘simples’ (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais ‘complexo’ (sociedades ocidentais)” (ORTIZ, 2003, p.14).

Ressaltamos ainda que o pensamento elaborado pelos sujeitos no rastro da modernidade sempre tendeu a tomar o tempo como algo que passa de maneira sucessiva e em sobreposições evolutivas e técnicas. A própria remodelagem da cultura popular nesse momento representa uma busca por se livrar de tudo que ainda remetia às coisas do “passado”. De acordo com Bruno Latour (2009), a ideia de uma “flecha irreversível do tempo” norteia todo pensamento moderno, sendo esta sua forma particular de historicidade: “os modernos têm a particularidade de compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele” (LATOURE, 2009, p.67-68).

Essa modernidade articula o progresso como rompimento com o presente, influenciado pelos aspectos extemporâneos da vanguarda, o que se traduz num movimento sobre o espaço, uma “noção topográfica da força que marcha à frente, que detém a inteligência do movimento” e também como “antecipação estética do futuro” (RANCIÈRE, 2009, p.43), trazendo as propostas originais a serem adotadas pelos que estão conectados com a política. Nesse sentido, a sociedade estava com o olhar direcionado ao futuro, tentando apagar a parte do passado que incomodava ou mesmo impedia essa antecipação estética⁴³.

43 Um exemplo emblemático desse tipo de ânsia pelo futuro que, por outro lado, oprime e recusa o passado pode ser visualizada com a controversa figura de Rui Barbosa, que em 1890 quando ocupava o cargo de Ministro da Fazenda, mandou queimar os Livros de Matrículas de escravos existentes nos cartórios das

Essa suposta mudança na prática da capoeira que teria se corrompido com a vadiagem é um fator que parece inquietar o misterioso autor do *Guia do Capoeira*: “A degeneração lenta e sucesiva começou a destruir as bellezas desta Gymnástica pátria pela ausencia dos ultimos e notaveis mestres” (ODC, 1907, p.02). Essa mudança é a base de seu discurso para a preservação e domesticação de uma capoeiragem mais “selvagem”.

O sujeito que se coloca como autor em *Guia do capoeira* cita o exemplo de vários *experts* (mestres) da capoeiragem, “Emygdio Corneta, Chico Cafôfo, Balbino Bordador, Chico Carne Seca, Canuto da Lapa, Mamede Armador, Chavez Official da Marinha, Epiphanio Barbeiro, Patricio Barata, Couto Operário da Marinha, Manduca da Praia, Lopes Músico, Faria Cadete. etc. etc..” (id., ib., p.02), para mostrar que haviam inúmeros praticantes de alto nível técnico. Pelos tipos de apelidos vemos que eles eram reconhecidos pelas profissões que exerciam, ou seja, o autor afirma sub-repticiamente que os “verdadeiros capoeiras” não seriam vadios.

Não vemos aqui nenhuma menção a apelidos chulos ou toscos como Rato molhado, Chico vagabundo, Trinca-espinha, Napoleão faquista, por exemplo. Também notamos que o movimento descrito é inverso ao que realmente ocorreu em termos históricos, pois afirma que a capoeira era uma prática nobre que foi sendo deturpada no decorrer dos tempos.

O sujeito que se coloca como autor do *Guia do capoeira* enfatiza que o livreto foi composto com ajuda de um profundo conhecedor da sua prática antiga. “Na confecção de grande parte de nosso trabalho ouvimos, combinamos e sujeitamo-nos muitas vezes ao juizo crítico de um Terror apesar dos setenta janeiros que contava” (id., ib., p.03). Ele provavelmente poderia ser considerado um *griô*, ou seja, um comunicador tradicional, um contador de histórias que está ajudando a preservar a capoeira que aprendera no passado, a qual por muito tempo cultivara apenas como uma memória oral e prática. Nesse sentido, o autor e o velho mestre com mais de 70 anos se complementam para a elaboração da publicação, ocupando locais distintos de enunciação. O autor tem o discurso militar e modernizante a seu favor, enquanto o Terror possui a experiência da prática no “passado”.

comarcas e registros de posse e movimentação patrimonial envolvendo os escravos, o que foi feito ao longo de sua gestão e também por seu sucessor. Oficialmente a sua intenção foi de apagar “a mancha” da escravidão do passado nacional. Contudo, existe também a versão que diz que Rui Barbosa quis simplesmente inviabilizar o cálculo de eventuais indenizações que vinham sendo pleiteadas pelos antigos proprietários de escravos.

O autor do manual também afirma que a capoeira chegou ao início do século XX com a imagem desgastada. Seu praticante agora era “desgraçado, vagabundo, trouxa, cachaça, gatuno, faquista ou navalhista, conhecido por *alcunha* que lhe garante a mor facilidade de entrada nos xadrezes policiaes” (ODC, 1907, p.02-03 – grifo nosso). Aqui a menção aos “sujeitos infames” só é pertinente por causa de sua notória presença na capoeiragem do passado, fato este que seria impossível de ocultar sem colocar a credibilidade da própria publicação em jogo. Esses delinquentes foram conservados do total esquecimento através do discurso do poder, que os registrou no instante em que também desapareceram para sempre em suas malhas.

As breves palavras sobre esses indivíduos no *Guia do capoeira* também são rastros fugazes que estão em sintonia com as menções à capoeiragem dos livros de ocorrência da Casa de Detenção, visando ocultar sua plena expressão. Nesse sentido, Agamben afirma que “as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados” (AGAMBEN, 2010, p.58). Por sua vez, Foucault ressalta que é impossível tentar apreender mais informações a partir desses escassos relatos.

Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele. (FOUCAULT, 2003, p.04)

Afirma-se que houve um empenho para “levantar a Gymnastica Brasileira do abatimento em que jaez, nivelando-a como singularidade pátria, ao socco inglez, à savatta francesa, à lucta allemã, às corridas e jogos tão decantados em outros paizes” (ODC, 1907, p.03), o que também nos indica para onde o autor pretendeu direcionar sua proposta, servindo de modo evidente para reforçar a nacionalidade brasileira, as qualidades e força do seu povo, que deveriam estar sendo valorizadas e incentivadas entre seus próprios indivíduos. O empenho do autor naquele momento pode ser então traduzido como a vontade de que a capoeira se liberte da marginalidade e se desenvolva para alcançar o status dos esportes europeus, entendidos aqui como práticas organizadas, legitimadas e respaldadas pela

“civilização”.

A questão da nacionalidade é enfatizada no *Guia do Capoeira* especialmente para demonstrar as qualidades dos brasileiros, entendidos pelo prisma de um “povo uno”, ou seja, uma síntese de suas misturas variadas. Assim, a proposta da publicação seria estabelecer uma ginástica nacional que conseguisse se sobressair em relação aos outros esportes ou lutas estrangeiras. Tal gesto refletiu com isto uma construção simbólica de identidade e sua inscrição num determinado território, que teria a capacidade de expressar as qualidades de um povo.

Este livreto ajuda a evidenciar as profundas transformações sociais ocorridas no Brasil e no mundo no início do século XX, acompanhando a onda modernista que havia sido iniciada com a República. Ao invés de coibir a prática da capoeira, os sujeitos anônimos que são representados pelo misterioso autor estão aqui questionando o estado e a sociedade através da proposta esportiva que visou estabelecer sua disciplina. Essa consciência histórica que emerge nesse início de século se deve em grande parte ao desenvolvimento das cidades:

O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade. (ORTIZ, 2003, p.39-40)

Este processo contribuiu para dar uma orientação política às transformações, com “o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social” (id., ib., p.40). Alguns elementos da chamada “cultura popular” começam a ser articulados para a representação da “cultura nacional”. É o que veremos ocorrendo claramente nas décadas seguintes com o samba, que da exaltação à malandragem passou abruptamente a um culto ao trabalho.

Um exemplo marcante é o do compositor Wilson Batista (1913-1968), que em 1933 escreveu o samba *Lenço no pescoço*, famosa na voz de Sílvio Caldas. Um dos versos dessa música ressalta a malandragem em detrimento ao trabalho: *eu tenho orgulho/em ser tão vadio/sei que eles falam/deste meu proceder/eu vejo quem trabalha/andar no miserê*.

Porém, o peso do controle exercido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, durante a Era Vargas levou o mesmo compositor a escrever em 1940 o samba *O bonde São Januário*, no qual muda seu discurso, passando a exaltar o trabalho: *quem trabalha é que tem razão/eu digo e não tenho medo de errar/o bonde São Januário/leva mais um*

operário/sou eu que vou trabalhar/antigamente eu não tinha juízo/mas resolvi garantir meu futuro/vejam vocês: sou feliz, vivo muito bem/a boemia não dá camisa a ninguém. Garantir o futuro constitui-se no caso desse samba como um dos ideais da modernidade.

É a partir desse ambiente favorável à sua esportização que o autor propõe transformar sua prática marginalizada. O discurso de caráter esportivo gerou um ambiente propício no *dispositivo da capoeiragem* para que seus sujeitos falassem por si mesmos de suas práticas. O que se está dizendo também é que o estado pode ter mais controle sobre a capoeira se transformá-la numa prática corporal, através da qual melhor se disciplina e fortalece os indivíduos da sociedade brasileira. Como crime, a capoeira vinha gerando somente gastos públicos com segurança. Mas para que esta proposta fosse possível era preciso a vontade firme de resgatá-la em suas inúmeras qualidades, especialmente junto à mocidade, situando seu discurso como um contraponto a uma prática considerada corrompida, responsável pela sua perseguição e proibição.

De todo modo, os conhecimentos da capoeira que foram selecionados por esse autor foram sistematizados por categorias específicas relacionadas estritamente ao corpo do sujeito, não levando em conta a cultura no qual o mesmo estava imerso. Nesse sentido, o *Guia do capoeira* vinha ressaltando as particularidades dos movimentos corporais, que foram organizados e sistematizados em capítulos: I – Posições, II – Negaças, III – Pancadas simples, IV – Deffesas relativas e V – Pancadas afiançadas⁴⁴.

Não há algo como uma “história da capoeira” que contextualizasse seu surgimento e mesmo que revelasse mais detalhes sobre os sujeitos que eram os principais detentores desses conhecimentos – apenas confirma sua existência no passado de forma vaga, sem mencionar sua ligação direta com a escravidão. No capítulo I são descritas as posições básicas de luta (prompto e chato).

I Prompto

Dá-se o flanco esquerdo para o adversário à distância de 1 metro, ficando as pernas abertas, o pé direito afastado do esquerdo 0,20, joelhos um pouco curvos, a parte superior do corpo, inclinada alguma coisa para traz, e o peso do mesmo sobre a perna direita.

A vista sempre sobre os olhos do adversário, os braços estendidos naturalmente, porém dotados de muita rapidez quando preciso for. (ODC,

44 Na ordem dos capítulos consta após o capítulo III (Pancadas simples) o capítulo V (Deffesas relativas) e em seguida o capítulo IV (Pancadas afiançadas). Esta inversão na ordem numérica dos capítulos parece mais ter sido um erro na edição da versão datilografada do que uma descontinuidade de Zuma em transcrever o livro.

1907, p.04-05).

Pela descrição do texto – uma vez que as imagens utilizadas na reedição não pertencem ao contexto da obra – acreditamos que essas posições consistem em tipos de bases corporais a partir das quais se executam as *negaças*, que são movimentos de dissimulação da estratégia de aproximação e distanciamento em um combate. Através das *negaças* os sujeitos conseguiriam executar os golpes ao mesmo tempo em que confundiriam os oponentes.

Aqui o aspecto estratégico da luta pode ser sutilmente imaginado através das *pancadas simples* ou *pancadas afiançadas*. As primeiras consistem em descrições de golpes diretos; as segundas por sua vez são sequências de movimentos de aproximação e ataques combinados a partir das *negaças*, que seria a essência do jogo de corpo e principal qualidade da capoeira em relação às outras lutas. São floreios com a finalidade de confundir o oponente, semelhantes às fintas do boxe e aos dribles de futebol.

A totalidade da capoeira como uma prática coletiva de caráter híbrido é literalmente desmembrada e catalogada através de uma divisão de suas características numa perspectiva esportiva. Desse modo estavam sendo excluídas ou escamoteadas suas expressões mais marcantes de jogo e de dança, que remetiam fortemente ao universo simbólico dos negros e índios.

O aspecto do jogo traduz-se aqui como *estratégia* e no glossário da obra, consta a seguinte explicação: “pancadas afiançáveis = pancadas confiáveis” (ODC, 1907, p.16). Na descrição de algumas pancadas afiançadas, percebemos pelas próprias combinações, a existência de táticas realizadas a partir das *negaças* e que possibilitam uma maior probabilidade de eficácia dos golpes:

Achando-nos bem com o adversário na primeira posição:

Ameaçal-o com a primeira *negaça* e passando reflectidamente a quarta, tocal-o com ligeireza; ou empregando mesmo se fôr possível, qualquer rasteira ou canêlo sôbre seu pé ou perna esquerda: em seguida e com a maior rapidez avançaremos o nosso flanco esquerdo para com esta mão lhe darmos com fôrça o tapa sôbre a face direita, ainda mesmo que elle tenha invertido a posição de flanco para evitar o nosso toque.

Se elle porém nos offerecer o flanco direito, encurtaremos a distância pela primeira *negaça* e em tempo, tocando-o com o pé esquerdo e, como acima deixamos explicado, avançaremos rapidamente o flanco direito para dar-lhe o tapa com esta mão sobre a face esquerda. (ODC, 1907, p.13)

O estabelecimento de uma divisão das técnicas corporais e explicar suas características particulares evidencia ainda uma busca por criar uma representação da capoeiragem que possibilite sua tradução, o que evidencia uma maneira de classificá-la e utilizá-la. Importante frisarmos que não há informação sobre a musicalidade nessa obra, que contribuiria mais para remeter sua prática ao campo da vadiagem e malandragem.

Apesar da brevidade do livreto, cremos que as principais linhas da prática corporal foram lançadas em termos prescritivos. Nesse momento as linhas da luta e do jogo do *dispositivo da capoeiragem* pareceram mais adequadas no entendimento do autor para a aceitação de sua prática enquanto uma ginástica que representasse a nação, pois dessa maneira melhor estariam se adequando aos modelos estrangeiros de civilização.

Ainda que oculte seu passado africano, o *Guia do Capoeira* é uma obra pioneira. A função-autor que traz, especialmente desdobrada pela autoria desconhecida e dispersão da função enunciativa ligada a um tipo de apropriação das técnicas da capoeiragem marginalizada, gerou um contraponto com os diversos discursos presentes na sociedade sobre sua prática, seja aquele que é enunciado verticalmente pelo estado sobre o indivíduo, ao qual era interdita qualquer expressão, como também quando realizado por artistas estrangeiros, como um aspecto exótico de um país distante da civilização. Em comparação aos brasileiros que já haviam feito uma apologia à prática, acontece nesse momento uma *bifurcação* no dispositivo, pois vem trazendo o sujeito capoeira para um local em que consegue gerar os próprios enunciados.

2.3 Ginástica nacional

Em 1928 é elaborado no Rio de Janeiro o que pode ser considerado o primeiro código desportivo da capoeira intitulado *Gymnástica nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*⁴⁵, de autoria de Annibal Burlamaqui, que trabalhava como funcionário público do Estado da Guanabara, mas era mais conhecido na capoeiragem como Zuma.



Figura 16 - Annibal Burlamaqui era mais conhecido na capoeiragem como Zuma. No livro, seu retrato ajuda a enfatizar sua autoria.

Ressaltamos aqui que desde o tempo das maltas os apelidos eram utilizados como forma de dificultar a identificação, mas nesse momento vemos que um indivíduo forma linhas de visibilidade que o enunciam enquanto autor pelo nome e pelo apelido simultaneamente, colocando-se em jogo na obra a partir de três pontos fundamentais: (1) a formalidade intelectual de um autor, que aparece de “terno e gravata”, (2) o conhecimento corporal e de técnicas de um esportista e (3) o aspecto informal de um capoeira que é conhecido pelo apelido. Além disso, há a própria experiência em relação ao *Guia do capoeira*, uma vez que foi o próprio Burlamaqui que datilografou uma cópia sua a partir do exemplar que havia no acervo da Biblioteca Nacional.

Foucault (2009, p.272) diz que a função que o nome do autor carrega não acontece apenas como uma simples indicação para evidenciar o escritor de uma obra, mas também equivale a uma descrição. Dessa maneira, ele afirma que o nome não tem apenas uma

45 Não encontramos o livro original, apenas fotocópias que já eram cópias da cópia, o que foi percebido por certos defeitos e rasuras recorrentes nas versões a que tivemos acesso.

significação, mas que o nome próprio e o nome do autor se situam entre dois polos: a descrição e a designação. Eles possuem uma ligação específica, porém, não são inteiramente como descrição de um sujeito e nem simples atribuição de uma autoria.

Assim, a atribuição de autoria a Annibal Burlamaqui ganha um sentido maior quando ele também dá ênfase ao apelido, uma vez que demonstra um papel desempenhado em relação à capoeiragem que é “de dentro” dessa prática, enquanto o nome estabelece um lado “de fora”, uma forma de imparcialidade para tratar do tema, advinda de um papel de especialista em esportes.

Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. (FOUCAULT, 2009, p.272)

Ao contrário do *Guia da Capoeira*, a enunciação da autoria indica uma mudança na opinião da sociedade em relação à sua prática, influenciada inclusive pela aceitação que este dispositivo possuía entre diversos intelectuais da virada do século XIX para o XX como Machado de Assis, Paulo Barreto (também conhecido como João do Rio), Valentim Magalhães, Aluísio de Azevedo, Arthur de Azevedo e Coelho Neto, entre muitos outros que incluíam através de textos de ficção e crônicas a figura de capoeiras. É notório que alguns deles inclusive a praticaram⁴⁶.

O livro de Zuma traz na capa alguns dados importantes. Primeiramente ele aborda o tema pelo enfoque de “ginástica nacional” antes de descrevê-la como capoeiragem. Podemos entender que se utiliza de alguns (não todos) elementos da capoeira para articular seu método, notadamente aqueles que são pertinentes para uma prática desportiva, fazendo ressalvas e filtragens em relação às suas características de outrora, trazendo parâmetros “civilizatórios” para a luta dos escravos que fugiam para a floresta e quilombos, uma vez que na modernidade

46 O caso do escritor Coelho Neto é elucidativo. Escreveu muito sobre esportes e foi um exímio capoeira. Foi juntamente com Annibal Burlamaqui e o jornalista e também capoeira Plácido de Abreu, um dos pioneiros na sistematização dos nomes de golpes da capoeira. Um episódio de capoeiragem envolvendo Coelho Neto foi narrado por Osório Duque Estrada no livro *A Abolição* (1888, p.169):

“Em 6 de agosto realizava-se um novo meeting à noite, no Politeama, com a presença do 3º delegado. Em certo momento, e quando Quintino Bocaiúva já ia em meio do seu discurso, ouviu-se o estalejar de uma carta de bichas, arremessada das galerias; apagaram-se as luzes, e o teatro viu-se atacado por um bando de capoeiras, capitaneado pelo célebre facínora Benjamin, que foi logo subjugado e desarmado pelo moço escritor Coelho Neto.”

vários dos aspectos antigos da capoeira não seriam mais necessários.

De certa maneira, a diferença e jogo de enunciados que ocorre entre a “ginástica nacional” e a “capoeiragem” é similar àquela que existe entre o “escritor e esportista” Annibal Burlamaqui e o “capoeira” Zuma, que são a mesma pessoa, mas ocupando espaços distintos e desenvolvendo propostas peculiares.



Figura 17 - Capa do livro de Zuma

Vemos a informação de que a publicação é inédita, apesar do *Guia do Capoeira* ter sido lançado duas décadas antes. Há na capa a ilustração de duas pessoas praticando a capoeira com uma indumentária semelhante àquelas utilizadas na época por praticantes de diversas modalidades esportivas no ocidente: sapatilhas ou calçados de cano curto, shorts e camiseta. As imagens dão uma seriedade à sua proposta e estão longe dos modelos de capoeira que encontramos nos desenhos de Kalixto, ou seja, malandros cheios de gírias que quase sempre vão ao samba e se metem em confusões.

O prefácio foi escrito pelo advogado Mario Santos, que apesar de tecer uma apologia da capoeira mostrando um novo entendimento jurídico da lei de 1890, traz ainda um posicionamento de viés modernizante para a prática, tal qual a obra de 1907, estabelecido por meio de um modelo eurocêntrico: “Oxalá que muito breve tenhamos na Europa campeões

brasileiros de ‘GYMNASTICA NACIONAL’, vencendo os de outras lutas estrangeiras” (BURLAMAQUI, 1928 p.05 – grifo original). Aqui vemos que existe uma intenção de que sua prática também seja valorizada em outras nações, igualando-se às outras modalidades já consagradas. Mario Santos atribui ao autor do livro um papel de destaque na reformulação da prática da capoeiragem na sociedade.

No *Ginástica nacional*, a função-autor gera algumas evidências. Há a imagem de Annibal Burlamaqui mostrando a aparência de um capoeira diferente daquela que vemos nas gravuras do século XIX e nas gravuras de Kalixto: ao invés de um homem negro, vemos um homem branco de terno e gravata. Outra evidência importante é o próprio prefácio, trazendo o entendimento de que a lei de 1890 havia caducado frente às novas necessidades da nação e do povo brasileiro.

O advogado que se coloca a favor da capoeira é um sinal dos tempos, uma vez que anteriormente a lei era usada para coibir sua prática e não para justificá-la. Esse discurso jurídico é parte da função-autor presente no *Ginástica nacional* e gera a dispersão da função enunciativa entre as figuras de Annibal Burlamaqui, Zuma e do advogado Mário Santos, pois cada uma delas (inclusive a duplicidade proporcionada a Burlamaqui pela alcunha) possui um local específico na constituição desse manual prático.

Ao todo, o livro possui 54 páginas e antes de entrar propriamente no desenvolvimento do tema, Burlamaqui afirma que não teve a preocupação de fazer literatura e nem de ser original. Ele também agradece ao prefácio do amigo e advogado Mário Santos, exaltando o gesto patriótico que busca a destruição do preconceito em relação à prática da capoeiragem.

Em seguida, Zuma estruturou seu método em cinco capítulos: I – História, II - Considerações sobre os sports, III – Methodos e regras, IV – Golpes e contragolpes e V – Exercícios e requisitos para a aprendizagem da Gymnástica Nacional. Através desse manual podemos traçar uma visualidade da capoeira como prática esportiva que pode ser expressa como luta e ginástica.

Aspectos da musicalidade no dispositivo da capoeira não são percebidos, em consonância com o livreto apócrifo de 1907 e também dentro da lógica da capoeiragem das malhas cariocas, praticada sem música, diferente do que acontecia em outros lugares, como é o caso de Recife, com seus valentões à frente de blocos carnavalescos e na Bahia, com uso do berimbau.

Na parte sobre a história da capoeira há uma mudança significativa em relação ao *Guia do capoeira*, pois Zuma ressalta que seu início se deu justamente com os escravos – e que esta teria sido criada para uso contra os senhores (descritos como os donos de escravos) e também contra os capitães do mato, que eram homens contratados pelo governo e pelos senhores de escravos para capturarem os foragidos. Zuma ressalta o saber desses fugitivos que conseguiram resistir e combater praticamente desarmados, preservando seus conhecimentos de luta que poderiam ser agora benéficos para a sociedade brasileira.

Zuma (1928, p.11) afirma que desde o ano de 1697, no Brasil “surgiu a melhor defesa do homem – a capoeiragem”, fazendo referência aos quilombos, especialmente o de Palmares e seu conhecido líder, Zumbi. Ele afirma que o objetivo dos capitães do mato era capturar vivos os foragidos, mas que quase sempre o combate era feroz, com considerável vantagem para o capoeira, que pela sua descrição, possuía um instinto animalesco:

O escravo se mostrava evidentemente superior na luta, pela agilidade, coragem, sangue frio, astúcia aprendidas ali affrontando os bichos, as feras mais perigosas, lutando mesmo com ellas, saltando vallados, trepando em arvores as mais altas e desgalhadas, para se acomodar nas suas frondes, pulando de umas às outras como macacos onde as nuvens batiam. E tiravam partido disso, tornando-se assim extraordinariamente ageis, e muito commumente um homem desarmava uma escolta, punha-a em desordem, fazendo-a fugir.

A causa dessa superioridade, que na luta, corpo a corpo, mostrava o refugiado na capoeira, explicavam os da escolta, que diziam saber e aplicar o foragido um jogo extranho de braços, pernas, cabeça e tronco, com tal agilidade e tanta violencia, capazes de lhe dar uma superioridade estupenda. (BURLAMAQUI, 1928, p.12-13)

Percebemos, porém, que sua narrativa possui um ponto de vista modernizante e mantém o aspecto “primitivo” da capoeira escrava, ou seja, ainda não “civilizada” como esporte. Em seguida, afirma que a natureza ensina, que cada animal e mesmo as plantas possuem suas formas peculiares de defesa. Zuma ressalta que o homem, ao cultivar os braços, pernas e cabeça, “poderá tornar-se forte, temido, corajoso e audacioso” (id., ib., p.13), e que sua defesa pessoal não é determinada como no caso dos animais e plantas, que existem lutas diferentes, de acordo com as peculiaridades nacionais.

Como sabemos, raças ha que têm o seu jogo puramente nacional, como sejam: Os portuguezes, principalmente os das montanhas, têm o “jogo do pau”. Os japonezes têm o célebre “jiu-jitsu” (já vencido pela capoeiragem). O francez tem o “savate”. O inglês tem o “box” quasi tão terrível quanto o jiu-jitsu. (BURLAMAQUI, 1928, p.13).

Nessa citação percebemos uma referência ao combate entre Cyríaco e Sada Miako ocorrido em 1909. Para ressaltar a amplitude que a capoeiragem possui, ele afirma na obra que considera errado o atleta que pratica o futebol “ou qualquer outro sport e que se deixa atrofiar, isto é, desenvolvendo uma parte do corpo não cultiva o resto” (BURLAMAQUI, 1928, p.14). Exalta as qualidades da capoeira, que utiliza braços, pernas e cabeça de forma equilibrada.

Seu método é denominado de “Zuma” não só porque “é a quarta parte de seu segundo nome” (id., ib., 15-16), mas por causa do tipo de delimitação espacial que idealizara para o jogo da capoeira, com presença de juiz, critérios de empate e desempate, prescrição de calçados apropriados e uma seleção dos golpes para a finalidade esportiva, o que exclui os golpes mais violentos e/ou apelativos.

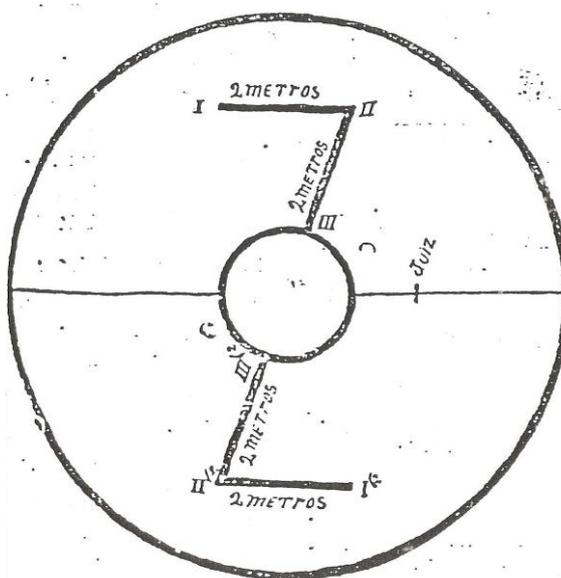


Figura 18 - Delimitação espacial de Zuma para a prática de capoeira

Esta concepção de uma área de competição assim como a indumentária apropriada baseada no modelo pugilístico foram inovações na forma como a capoeira poderia ser praticada. Utilizando sua experiência como esportista para descrevê-la, Burlamaqui estabelece dois conceitos distintos, de *luta* e de *ginástica*, uma vez que além dos golpes e toda a parte da defesa pessoal e combate, ele enuncia estratégias de contragolpes e exercícios preparatórios para sua prática, como alongamento e aquecimento antes dos treinos. Também enumera vinte

e oito golpes, sendo atribuída a ele a autoria de três deles. Este é um dado importante, pois vem enunciando que a capoeira pode ser complementada, que não é uma prática ortodoxa e que ela tem a capacidade de receber novas influências e outros tipos de técnicas eficazes além da que usualmente era praticada como uma “capoeira primitiva”.

Ao todo há 20 ilustrações demonstrativas de como executar os movimentos. Ele enfatiza a existência de muitos outros golpes, que provavelmente não entraram em seu método por não se enquadrarem numa proposta esportiva. De acordo com Burlamaqui, a primeira posição a ser aprendida é a *guarda*, da qual se originam os golpes e estratégia de jogo. “A guarda é característica, é essencial, indispensável em toda sua integridade ao exercício da *tão perseguida* e tão útil gymnastica” (BURLAMAQUI, 1928, p.23 – grifo nosso). Vemos que mesmo na descrição dos golpes o aspecto da marginalidade é ressaltado e colocado em contraponto à sua utilidade desportiva.

Além disso, ao contrário da *ginga*, termo que indica uma certa musicalidade, a descrição da guarda denota uma posição estática, que dificilmente poderia ser percebida ou entendida como um movimento rítmico e estratégico. Entre os golpes, Zuma dá um destaque especial para o *rabo-de-arraia*. “Foi com este golpe que o nosso Cyriaco venceu o japonez com o jiu-jitsu, e assim tivemos a supremacia no jogo” (BURLAMAQUI, 1928, p.25).

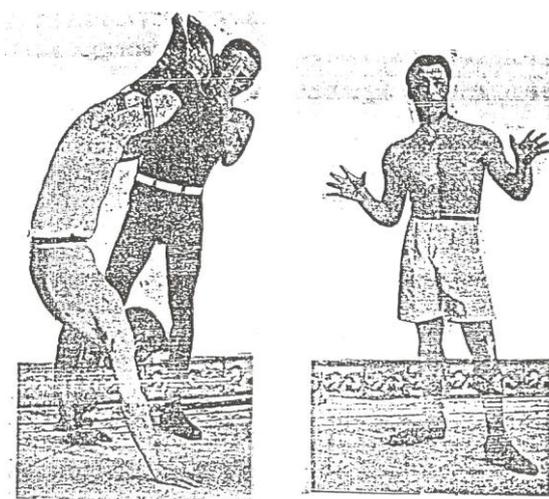


Figura 19 - O *rabo-de-arraia* e a *guarda* na capoeiragem metodizada de Zuma

Lembremos aqui que o termo “rabo-de-arraia”, usado para descrever um golpe que utiliza os pés para atacar, surgiu praticamente na mesma época em que a capoeira começa a

ganhar visibilidade como prática de corpo, sendo considerado entre seus praticantes como um movimento peculiar da capoeiragem, justamente aquele “golpe secreto” que nem mesmo o mestre de jiu-jistu soube decifrar a tempo.

Na descrição de Zuma o rabo-de-arraia é um arriscado salto para a frente com os dois pés na cabeça ou peito do oponente, que se não acertar de modo fulminante leva o atacante a cair indefeso e a ficar em desvantagem, numa posição extremamente perigosa. Atualmente, o termo que designa esse golpe também expressa diferentes tipos de movimentos de ataque com a perna, como um chute giratório que pode utilizar as mãos para apoiar o corpo no chão durante a rotação do corpo. Em alguns locais este golpe é denominado *meia lua de compasso*. Lembremos, contudo, que os termos possuem regularidades dentro do dispositivo de diferentes maneiras, moldando os significados de acordo com os contextos discursivos, não necessariamente definindo as mesmas coisas.

Os aspectos rítmicos de corpo, ou aquilo que é descrito como *negaça* no *Guia do Capoeira* aqui aparece como uma “estratégia rítmica” de defesa pessoal, como é o caso observado na descrição do *escorão*, ataque que é precedido de um suposto recuo. Zuma mostra o golpe com uma imagem e uma brevíssima descrição. “Encolhe-se o pé e simulando recuo manda-se com rapidez o pé em cheio sobre o ventre do *inimigo*” (BURLAMAQUI, 1928, p.34 – grifo nosso). O controle de ritmo corporal é uma das peculiaridades da capoeira que aparentemente esses primeiros autores buscaram “traduzir” sem a música.



Figura 20 - Escorão

Mesmo se tratando de método de ginástica vemos que existem descrições de golpes a partir de situações de briga de rua, provavelmente advindas da antiga capoeiragem das maltas, como é o caso do golpe utilizando o pé denominado *espada*. “Este golpe é puramente para desarmar um inimigo que ataque o seu adversário com faca, navalha ou cousa semelhante” (BURLAMAQUI, 1928, p.41). Assim, além da ginástica propriamente, Burlamaqui mostra uma intenção que visa preservar suas qualidades “originais” como luta.



Figura 21 - *Espada*

De acordo com Vieira (2004), como desporto pugilístico, a capoeira começa a ganhar aceitação social, o que pode ser evidenciado com a criação de instituições esportivas para desempenhar o controle e disciplinamento dessa prática ocorrendo por seu intermédio na Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo:

[...] a contribuição de Annibal Burlamaqui para a organização desportiva da Capoeira nesta área foi tamanha, que ele conseguiu introduzir a mesma, enquanto “Luta Brasileira”, já em suas fundações, na Federação Baiana de Pugilismo, em 11 de novembro de 1930, na Federação Carioca de Pugilismo, em 05 de março de 1933, bem como na Federação Paulista de Pugilismo, em 4 de novembro de 1936. (VIEIRA, 2004, p.02)

Finalmente, outra regularidade que vemos no *dispositivo da capoeiragem* a partir dessa publicação são as gírias, que se mantêm para a identificação dos golpes: *me esquece*, *corta capim*, *facão*, *baú*, *tesoura*, *baiana*, *dourado*, *passo de cegonha*, *encruzilhada*,

escorão, queixada, pentear ou peneirar, chinha e voo do morcego são alguns exemplos. Algumas dessas palavras representam o cotidiano de trabalhos pesados que eram realizados pelos escravos.

Contudo, de acordo com o pesquisador José Luiz Cirqueira Falcão, essas duas propostas metodológicas iniciais para o ensino da capoeira lançadas em 1907 e 1928 respectivamente “expressavam uma concepção elitista de educação e estavam sintonizadas com os códigos nacionalistas, higienizadores e eugênicos que hegemonicamente impregnavam as propostas e os programas para a educação brasileira do final do século XIX e início do século XX” (FALCÃO, 2004, p.03). Isso quer dizer que apesar do pioneirismo, ambos foram trabalhos que buscaram um distanciamento da realidade do povo brasileiro.

Paradoxalmente, essas obras prescritivas tratavam de uma “ginástica brasileira”, mas estavam alienando o saber/poder popular sob a égide de uma prática que muito mais se parecia com um esporte europeu, sem mencionar claramente seus aspectos coletivos e tradições afro. Vemos que a função-autor que permeia essas publicações funciona como um princípio de organização de obstáculos para a livre circulação e manipulação dos enunciados corporais da capoeira a partir da cultura popular, uma vez que se estabelecem através de regras advindas de modelos esportivos predominantemente estrangeiros.

2.4 Capoeira sem mestre

Após a publicação de *Ginástica nacional*, a capoeira passou um grande período sem outras iniciativas do gênero até o lançamento em 1961 de *Capoeiragem: a arte de defesa pessoal brasileira*, de Lamartine Pereira da Costa, que resgata o debate para o aprendizado e enfatiza a capoeira como “a luta que mais se liga às tendências atléticas do povo brasileiro” (COSTA, 1969, p.07), no âmbito das lutas desportivas.

Seu método de aprendizagem foi elaborado após dois anos de pesquisas e estudos da capoeira baiana que foram realizados durante o período em que foi aluno de graduação e especialização na Escola de Educação Física do Exército, ou seja, diretamente ligado (assim como o autor do *Guia do capoeira*) ao ambiente militar. Inicialmente influenciado pela “capoeira da Zona Sul”, que descendia do Mestre Sinhozinho e do contexto carioca, Lamartine também teve contato com a capoeiragem baiana através do Mestre Artur Emídio⁴⁷, baiano de Itabuna que viera morar no Rio de Janeiro em 1953, mas que não tinha ligações com a capoeira regional de Bimba nem com a capoeira angola de Pastinha. Lamartine traz com sua pesquisa novas informações que eram percebidos apenas regionalmente (seja no Rio de Janeiro ou em Salvador) como nos mostra Waldeloir Rego:

Para a confecção do trabalho que é de caráter puramente técnico, isto é, preocupando-se exclusivamente com o aprendizado dos golpes, Lamartine Pereira da Costa encontrou dificuldade no que se refere à bibliografia sobre o assunto. Então, segundo declara no prefácio, resolveu basear-se na *tradição oral* e no que pôde arrancar de velhos capoeiras do Rio de Janeiro e da Bahia e o resultado é que catalogou golpes, à exceção dos tradicionais, totalmente desconhecidos dos mestres capoeiras da Bahia. (REGO, 1968, p.34 – grifo nosso).

O livro foi divulgado boca a boca por Artur Emídio e seu aluno Djalma Bandeira, tendo alcance bastante restrito. Um ano depois, a Editora TecnoPrint se ofereceu para publicá-lo em sua coleção *Edições de ouro*, de livros de bolso, com a denominação *Capoeira sem mestre*. A ênfase no aprendizado “sem mestre” tem mais a ver com a coleção do qual

47 De acordo com Isabel Ferreira (2007 p.113), Artur Emídio de Oliveira nasceu em Itabuna em 1930 e faleceu em 2011. Começou a treinar com sete anos de idade com Teodoro Ramos, conhecido como Paizinho. Em 1945 Paizinho faleceu e Artur Emídio, com 15 anos, abriu a “Academia de Ginástica de Itabuna”, para ensinar capoeira. Em 1950 foi a São Paulo, motivado pelos espetáculos de luta livre e em 1953 muda-se para o Rio de Janeiro. No mesmo ano desafiou o campeão de jiu-jitsu Hélio Gracie para um combate no ringue. Empataram.

participava este livro no catálogo da editora (violão sem mestre, gaita sem mestre, jiu-jitsu sem mestre, dança de salão sem mestre, natação sem mestre etc) do que com alguma subversão do papel do mestre, que vinha organizando sua prática nas primeiras academias da capoeira. No entanto, pela própria negação há uma justificação para a existência do mestre, ou seja, o desejo de esquecer é a insistência de lembrar.

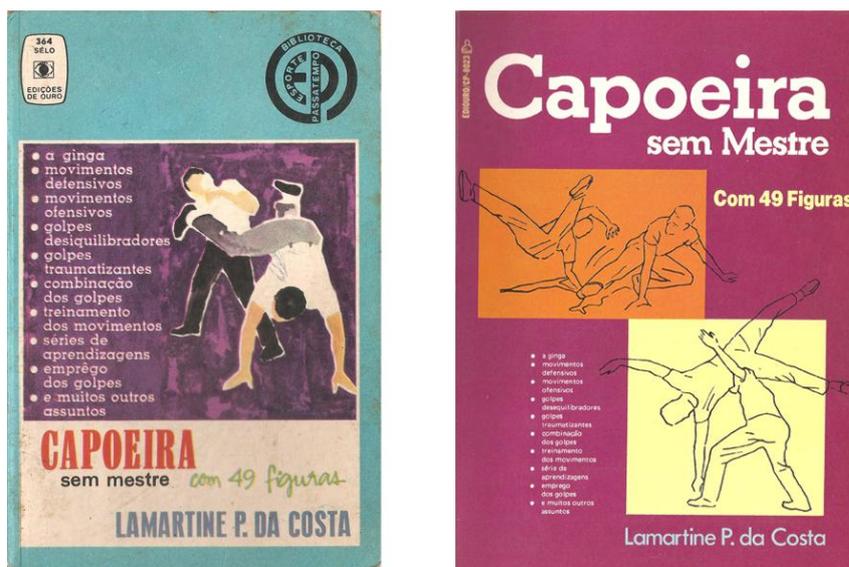


Figura 22 - Edição de 1969 (esq.) e outra sem data (dir.)

No entanto, segundo o próprio Lamartine, ele acabou sendo bastante hostilizado por alguns mestres por essa “profanação” que a mudança do nome (articulada pela editora) suscitou, levando-o a se afastar da capoeira para se dedicar mais à carreira docente em Educação Física. Nas duas edições que tivemos acesso, o número de figuras aparece com destaque na capa, juntamente ao título. Lamartine Costa afirma que apesar de chegar a alguns locais fora do Brasil, foi no país que este manual ficou mais conhecido. Em entrevista com Mestre Falcão, Lamartine fala como foi a recepção de *Capoeira sem mestre*:

O livro em si somente teve penetração no Brasil, atingindo certos *lutadores* dos EUA que chegaram a me escrever mais por curiosidade. Como eu notei interesse e manejava bem inglês e francês fiz artigos para revistas do exterior e consegui publicar o que aparentemente foram os primeiros trabalhos técnicos sobre o tema fora do mundo de língua portuguesa. A partir daí e até hoje recebo mensagens de fora do país me consultando sobre a capoeira, habitualmente da Bahia, pois a versão carioca (Sinhozinho) se diluiu no tempo. Por esta razão, o Atlas do Esporte do Brasil (2005), que fui editor, apresenta dois capítulos sobre a Capoeira, um da tradição baiana e outro de

memória sobre a versão carioca. (grifo nosso)⁴⁸

A partir do momento em que o trabalho de Lamartine Costa muda de nome, deixa de ser *Capoeiragem: a arte de defesa pessoal brasileira* e passa a ser *Capoeira sem mestre*, temos um gesto que demarca uma figura até então não mencionada pelos manuais, a do “mestre de capoeira”, mesmo que o conjunto da coleção viesse enfatizando também em outras áreas o aprendizado autônomo, ou seja, “sem mestre”.

Percebemos que a figura do mestre começa a aumentar seu prestígio na sociedade, inclusive sendo procurado pelos estudiosos para explicar como funcionam as tecnologias da capoeira. Reconhecido como detentor de seu saber-poder, é ele quem demonstra ter a real capacidade de partilhar suas técnicas de corpo adquiridas pela experiência. Nesse sentido, Lamartine Costa se colocou em jogo na obra como um “pesquisador da educação física” que sistematizara os conhecimentos de maneira acadêmica e não como um “mestre de capoeira”.

A maneira como a figura do mestre passara a ser interpretada no contexto da implementação das academias, como os alunos começam a se referir à ele enquanto figura de autoridade e como é estabelecida a autenticidade de seus saberes, tanto entre praticantes quanto pesquisadores, nos remetem àquilo que Foucault (2009, p.295) denominou de “função transdiscursiva”. Ela traz a figura do mestre para além dos limites da obra, não necessariamente como o autor de livros ou articulador de escritas, mas como possuidor direto dos conhecimentos que neles se transmitem.

Aqui concordamos com Foucault quando diz que na ordem do discurso, “pode-se ser o autor de bem mais que um livro – de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar” (FOUCAULT, 2009, p.280). É o caso, por exemplo, de Mestre Bimba em relação à capoeira regional e Mestre Pastinha na capoeira angola, considerados ícones maiores desses estilos.

Nesse sentido, Lamartine ao invés de negar o mestre, está resgatando sua figura para o ambiente dos manuais, legitimando-o pelo lugar em que tal escrita foi elaborada (como trabalho acadêmico) e utilizando uma didática corporal advinda da escola militar, ainda que no *Guia do capoeira* o misterioso autor (oficial da marinha?) já havia enfatizado a existência

48 Mestre falcão realizou uma entrevista com Lamartine Costa em 2011, quando o livro comemorou 50 anos de lançamento. Ela pode ser acessada na íntegra em: <http://estudoscapoeira.blogspot.com.br/2011/04/nessa-postagem-divulgaremos-entrevista.html>

de um especialista no assunto, um “mestre”, “terror” da capoeiragem com mais de setenta anos que acompanhou a escritura do livreto de 1907.

No manual *Capoeira sem mestre*, o aprendizado da capoeira está dividido didaticamente em tópicos e subtópicos: I – Breve histórico da capoeira, II – Principais características da capoeiragem, III – A ginga, IV – Movimentos defensivos, V – Movimentos ofensivos (golpes desequilibrantes e golpes traumatizantes), VI – Combinação de golpes, VI – Treinamento dos movimentos, VII – Série de aprendizagem e VIII – Emprego dos golpes (enfrentando outro capoeira, contra praticantes de outras lutas, contra leigos, contra vários adversários e contra adversários armados).

Esta forma de divisão em movimentos de ataque (de diferentes tipos), defesas, combinações de golpes e estratégias de como se defender de praticantes de outras lutas é fruto de uma percepção da capoeira a partir da escola militar, da luta livre e da educação física, que proporcionava desafios de campeões de diferentes modalidades no ringue. Interessante notar como a musicalidade ganha importância, pois a ginga merece um capítulo inteiro dedicado a ela.

No breve histórico afirma que sua “forma primitiva” (COSTA, 1969, p.13) teria chegado ao Brasil com os negros bantus da África Ocidental. “Essa fase inicial deve ter sido uma espécie de dança ritual, pois, *ainda hoje*, na Bahia, se observam ligações da capoeiragem com crenças, cerimoniais e cânticos fetichistas” (id., ib. p.13 – grifo nosso).

Esta descrição evidencia mais uma vez a perspectiva modernizante, especialmente sobre a capoeira angola, que “ainda” mantinha elementos de um passado ligado à escravidão e também é uma perspectiva estabelecida pelo viés nacionalizante do esporte, relegando a um segundo plano a ritualidade que constituía a própria roda de capoeira, entendida nesse momento como influência da religiosidade “fetichista” africana. Lamartine Costa também ressalta as Invasões Holandesas como momento de fuga em massa dos escravos e formação dos quilombos:

Segundo alguns, os “capoeiras” eram os guerreiros dos “capões” ou seja, os homens que se escondiam nas matas e saíam para enfrentar os capitães do mato.

Por esta razão ou qualquer outra anterior ao fato, após a Guerra dos Quilombos dos Palmares o capoeira já era um tipo característico do Brasil Colonial. Como os samurais japoneses, vestiam-se de maneira peculiar, chapéu de lado e argola de ouro na orelha, e se ofereciam mercenariamente para empreitadas de assassinatos e emboscadas. (COSTA, 1969, p.14)

É importante ressaltar que mesmo privilegiando a capoeira da Bahia, vemos emergir rastros da capoeira carioca, como aquelas apresentadas no livro *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis* (op. cit., p.22), especialmente na descrição do seu praticante ideal, representado pelo mestiço, assim como também percebemos no livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo (op. cit., p.51).

Com o passar dos anos, a luta africana encontra no mestiço das raças colonizadoras o seu executante ideal. Magro e musculoso, mais baixo que o negro e mais destro que o português, o mulato assimilou a capoeira a seu modo, transformando-a numa notável luta acrobática. (COSTA, 1969, p.14)

Segundo Lamartine, o século XIX marcou o apogeu da capoeira fortemente associada à marginalidade, especialmente por causa das maltas, e cita sua repressão durante a República e o Código Penal de 1890 como fatores fundamentais para o seu desaparecimento. “Dessa campanha pouco restou da capoeira. Atualmente elementos isolados, alguns de idade bastante avançada, ainda mantém viva, talvez *inconscientemente*, uma das mais antigas e verdadeiras expressões de nossa nacionalidade” (id., ib., p.15 – grifo nosso).

A “idade avançada” indicaria que a prática estava sendo esquecida pelos jovens, já descontextualizados de suas ações e histórias da época da perseguição, e também uma maneira de se referir ao passado escravo de sua prática que insiste em permanecer através de certos elementos considerados defasados. Vemos que este autor prefere a perspectiva esportiva da capoeira regional em detrimento da perspectiva cultural da capoeira angola, que possivelmente estaria logo extinta.

Ao invés de ocultar suas origens escravas, Lamartine Costa colocava a ligação da capoeira com a escravidão e com o afrodescendente brasileiro como resquícios do passado superado, idealizando o mulato (entendido como sinônimo de mestiço) como o capoeira ideal. Tal processo pode ser inclusive notado através das gravuras presentes no livro, uma vez que apenas aquela que está no início do capítulo *Breve histórico da capoeira* mostra figuras que representam pessoas negras. Elas aparecem sem blusa e descalças, em clara referência à escravidão e também ligadas à “forma primitiva” dos negros bantus.

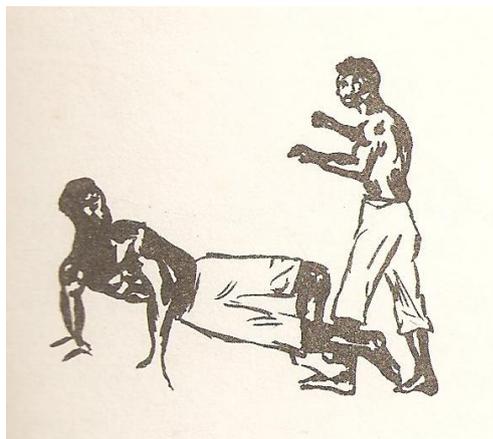


Figura 23 - Negros jogando capoeira

As demais figuras do livro, inclusive a da capa na versão de 1969, representam uma dupla de homens brancos usando calçado e camiseta. Tal processo evidencia notoriamente o progressivo “embranquecimento” da cultura popular e, no caso da capoeira, uma forma de filtrar seus enunciados com a legitimidade da prática esportiva.

Entre as principais características da capoeira descritas no livro está o uso das mãos, pés e cabeça para bater ou derrubar os adversários e a existência de poucos golpes. Para ressaltar as peculiaridades da capoeira, Lamartine faz comparações com algumas artes marciais orientais e o boxe. “À semelhança das lutas japonesas, a destreza e agilidade importam mais que a força muscular” (COSTA, 1969, p.19).

Ele ressalta ainda algumas especificidades de cada luta, estabelecendo a melhor forma de estratégia para atacar e se defender de cada uma delas, evidenciando os encontros que ocorriam através de campeonatos de luta-livre. “Assim quando dá combate a um boxador faz as suas combinações partindo do chão. Com lutadores de judô e luta livre, esforça-se para que eles mantenham a distância” (id. ib., p.112). Em seu livro também vemos a presença do rabo-de-arraia, golpe que ficara famoso com Cyríaco.

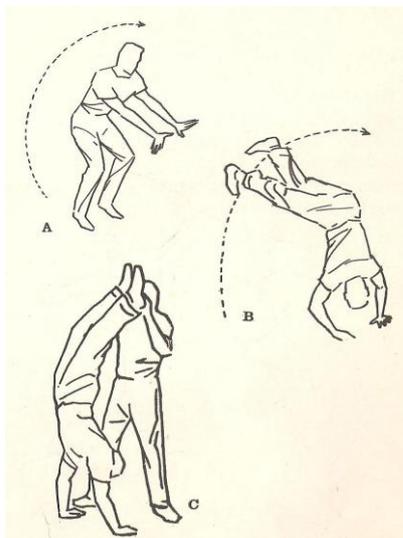


Figura 24: O *rabo-de-arraia*

Importante frisar que uma das “principais características” mencionadas no tópico II é o uso do berimbau para auxiliar na ginga, que seria a forma característica de movimentação estratégica e rítmica da capoeira, com a mesma função das “negaças” na publicação de 1907 e da “guarda” na de 1928. Fora isso, Lamartine não esclarece nada mais a respeito das performances e narrativas que envolvem este instrumento musical, e prefere demonstrar como a ginga pode ser aprendida sem o uso do berimbau através de diagramas difíceis.

Nesse momento, vemos quão importante é a musicalidade para o aprendizado da capoeira, uma vez que apenas os desenhos não trazem com clareza a forma como o praticante de capoeira se movimenta, muito menos traz para o presente contexto o entendimento de que a forma de se movimentar no jogo de capoeira é totalmente diferente do que acontece realmente numa briga de rua.

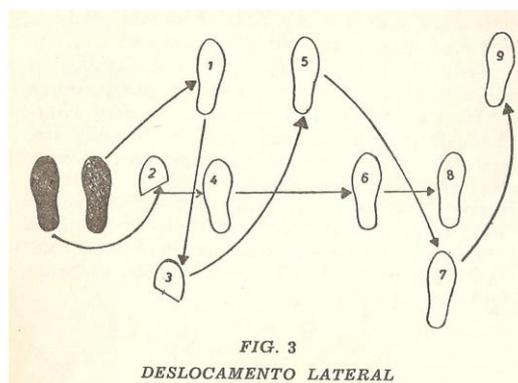
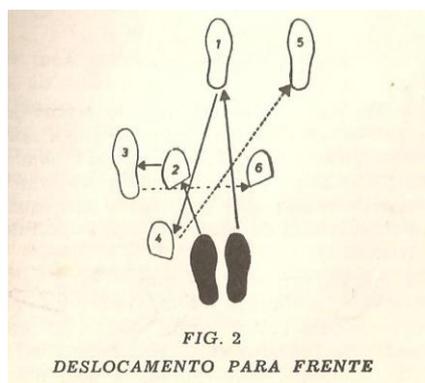


Figura 25: A movimentação “sem mestre”

Quando descreve a capoeira em termos gerais, afirma que não há apenas uma, mas diferentes variações sobre movimentos básicos, que são aprendidos de acordo com o gosto do mestre. “Na Bahia cada mestre ensina a luta a seu modo. Há modalidades como a angola e a angolinha, que são utilizadas somente em exhibições. Outras, por grupos fechados que se esforçam para monopolizar o ensino” (COSTA, 1969, p.20).

Lamartine faz nesse trecho uma referência ao Mestre Bimba e sua capoeira regional, pois ele exigia de seus alunos comprovantes que trabalhavam ou estudavam e os impedia de frequentarem outras rodas de capoeira, alegando que assim eles iriam adquirir vícios de jogo que prejudicavam a eficácia da luta. Mestre Bimba também tinha o costume de realizar seus treinos na academia com as portas fechadas, longe do olhar de curiosos, retomando o aspecto do segredo na capoeiragem sob outra perspectiva.

Por sua vez, a capoeira angola é entendida por Lamartine Costa numa perspectiva folclórica, como reminiscência de um passado negro e escravo, estático e rude, que ainda persistia com velhos mestres, sendo articulada mais como produto turístico exótico que ressalta os aspectos mais peculiares da cultura baiana (como a sua religiosidade afro), do necessariamente como uma prática estritamente esportiva.



Figura 26: Ilustração de *Capoeira sem mestre* que foi usada no *Guia do capoeira*

Vemos que o enfoque dado por Lamartine à capoeira não é fruto da proibição de sua prática como nos manuais anteriores, mas já está regulado pelos enunciados daquilo que Nestor Capoeira (2013, p.119) chama de “era das academias”, desencadeada especialmente por Mestre Bimba e em seguida por Mestre Pastinha, mas com uma contribuição evidente de Sinhozinho, no Rio de Janeiro. Semelhante ao livro de Zuma, *Capoeira sem mestre* prescreve as condições mais apropriadas para o treino.

que [...] se faz sempre sobre o chão duro (cimento ou soalho) e usando calça, camisa e tênis. Isso porque os mestres preconizam a necessidade de o aluno não adquirir reflexos de acomodação sobre “tatames” (esteiras japonesas), luvas, quimonos e outros meios artificiais. (COSTA, 1969, p.20-21)

Atualmente, Lamartine se dedica à docência, como professor-pesquisador de pós-graduação acadêmica. Verificamos que ele acrescentou esta publicação no seu *currículo lattes* na categoria “Livros publicados/organizados ou edições” sendo descrito apenas como *Capoeiragem*, e segundo consta, teria sido lançado pela Tecnoprint em suas *Edições de Ouro* somente em 1966.

De maneira geral, os manuais publicados até então não chegaram a se popularizar. O *Guia do capoeira* era praticamente desconhecido e o *Ginástica nacional* de Zuma também era bastante raro, uma vez que foram divulgados somente no Rio de Janeiro. Apenas o *Capoeira sem mestre* de Lamartine Costa se disseminou nacionalmente entre os praticantes, especialmente nas décadas seguintes.

Esses três primeiros manuais publicados no Brasil revelaram em termos de função-autor um sujeito que está empenhado em incentivar a prática da capoeira, que elabora escritas prescritivas sobre suas técnicas de corpo. Cada um deles propôs uma forma de categorizar e metodizar a antiga capoeiragem escrava, por meio de um viés esportivo que acontece em moldes militares e nacionalistas.

Nesse sentido, excluíram aspectos essenciais dessa prática, ligados a cultura afro-brasileira, na ânsia por se aproximar dos modelos de lutas nacionais europeus e orientais, tornando os manuais genéricos e idealizados. Por outro lado, eles permitiram uma forma de pensar a capoeira que seria utilizada pelos próprios praticantes, com desdobramentos para outras mídias, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 3

ESCRITAS, TÉCNICAS E ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA

Este capítulo tem a proposta de mostrar como os sujeitos estão constituindo a si mesmos através da capoeira, como essa prática corporal e coletiva vem ajudando a formular suas vivências e modos de expressão na sociedade contemporânea. Apresentamos essas “estéticas da existência” a partir do material audiovisual (filmes e discos) que começa a ser produzido na década de 1960, especialmente os discos dos mestres de capoeira, que em alguns momentos vem trazendo contornos prescritivos. Em seguida, analisamos o aspecto multilinear dessa escrita de si no dispositivo da capoeiragem a partir da trajetória do Mestre Nestor Capoeira.

3.1 Preâmbulo: o surgimento das produções audiovisuais

A capoeira começa a ser amplamente divulgada no campo audiovisual a partir da década de 1960, especialmente pelo estado da Bahia. Surgem filmes e discos, que em maior ou menor grau foram pautados pelo viés folclórico e influenciados pelo discurso oficial do estado voltado para a construção de símbolos nacionais (ORTIZ, 2003). Como abordamos no capítulo anterior, este processo vinha acontecendo desde a República e mais enfaticamente durante Estado Novo, ou seja, no primeiro governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, e teve no estado da Bahia um ambiente ideal para o seu desenvolvimento.

Os praticantes de capoeira começam a aparecer em peças de teatro, filmes e mesmo propagandas turísticas⁴⁹, despertando um maior interesse da sociedade hegemônica na capoeira mais “artística”. Esses produtos audiovisuais em alguns casos assumem contornos de biografia, preservando o conhecimento dos velhos mestres ainda em atividade, ícones da

49 Frisamos que existem dois curtas-metragens produzidos na década de 1950. O primeiro é *Veja o Brasil – capoeira angola* (1952, 5min), do folclorista Alceu Maynard Araujo, que pode ser acessado na íntegra em: <http://www.youtube.com/watch?v=OrLNIwZ1x50>

Por sua vez, *Vadiação* (1954, 8min) foi produzido por Alexandre Robatto Filho e pode ser acessado na íntegra em: <http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc>

Além deles, a companhia aérea Panair do Brasil produziu em 1963 o filme *La capoeira* (5min), destinado a promover a cidade de Salvador e a academia de capoeira de Mestre Pastinha junto ao público francófono. Ele pode ser acessado na íntegra em: <http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I>

capoeiragem, que traziam o testemunho constituído como arquivo sonoro e documento histórico. Sua prática começa a ocupar novos espaços de enunciação.

Duas produções cinematográficas, ambas lançadas em 1962, contribuíram substancialmente com a divulgação da capoeira no Brasil e em outros países. Ambas contam com a presença de Washington Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha (1925-1994), fundador do *Conjunto Aberrê Bahia*, com o qual realizava apresentações públicas de capoeira, samba de roda, puxada de rede, samba de caboclo e maculelê, além de inúmeras performances e improvisos.

*O pagador de promessas*⁵⁰ é uma adaptação de Anselmo Duarte para o cinema a partir da peça de Dias Gomes. Conquistou a *Palma de Ouro* em Cannes na categoria Melhor Filme e o *Prêmio Especial do Juri* 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. Canjiquinha aparece cantando e tocando berimbau em meio a baianas e capoeiras na porta da igreja durante manifestação popular para apoiar o protagonista Zé do burro.



Figura 27 - Cenas do filme *O pagador de promessas* (1962)

*Barravento*⁵¹ é o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, no qual Mestre Canjiquinha tem uma participação fundamental, pois além de atuar produz parte da trilha sonora. Ele aparece cantando sambas de roda do seu modo bem peculiar e cheio de

50 *O Pagador de promessas* pode ser assistido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7j0Jkq2eeg>

51 *Barravento* pode ser assistido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04>

improvisos. Está batucando uma caixa de madeira e dançando animado. Na cena seguinte, para de tocar para admoestar o protagonista Firmino, que incomoda Naína para entrar na roda à força com ele. Resolve a situação chamando-o para jogar capoeira ao som de berimbau e pandeiro, derrubando-o diversas vezes. As rasteiras de Mestre Canjiquinha representam a própria coletividade controlando pela tradição os anseios individuais e um tanto modernos de Firmino. Num dos enquadramentos desse filme há uma possível referência a uma das primeiras imagens sobre a capoeira: *San-Salvador*, produzida em 1834 por Rugendas:



Figura 28 - Rugendas e Glauber Rocha retratando a capoeira

Ressaltamos que esses dois filmes foram bastante influenciados pelo neo-realismo⁵², especialmente por mostrarem abertamente uma realidade que era escamoteada pela parte hegemônica da sociedade brasileira. Eles mostram aquilo que os manuais se recusavam a aceitar: a manifestação coletiva das camadas populares, especialmente negros. Trazem pela primeira vez o jogo da capoeira acontecendo no contexto de uma roda coletiva, manifestação popular, acompanhados pelo som de berimbaus e pandeiros, o que não havia sido sequer mencionado pelos dois primeiros manuais e que fora percebido pelo *Capoeira sem mestre* como resquício de suas ligações com “cerimoniais e cânticos fetichistas” (COSTA, 1969. p.13).

Apesar da musicalidade já ter sido enunciada anteriormente no dispositivo da capoeiragem – como é o caso da gravura de Rugendas *Jogar capoeira - Danse de la guerre*,

52 O neorealismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um caráter ideológico marcadamente de esquerda/marxista, que teve ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música), mas atingiu o seu expoente máximo no cinema. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Neorealismo>

que mostra um homem tocando tambor, além de relatos sobre a ligação dos capoeiras no Rio de Janeiro com o samba e do Recife com os blocos de carnaval – somente neste contexto do aparato audiovisual é que temos finalmente uma mostra da sonoridade produzida pelos capoeiras ao realizarem o seu jogo.

De um lado, temos com *O pagador de promessas* a capoeira na cidade, que acontece na porta da igreja, com toda sua expressão popular e folclórica – sua força coletiva que é marginalizada no ambiente urbano – mesclada a diversos tipos de gritos, cantos e sons que são performados de forma sincrética e antropofágica pela população. Por sua vez, Glauber Rocha evidencia em *Barravento* a capoeira mais rural e cabocla, ao estilo daquela praticada no recôncavo baiano desde os tempos de Besouro Mangangá, mas também ressaltando as influências advindas do ambiente urbano, expressa principalmente pelo personagem Firmino.

Logo no início do filme, Firmino surge junto ao som do berimbau, saltando sobre as pedras à beira do farol, com andar gingado, usando terno e branco, como os antigos malandros costumavam fazer. Quando encontra os velhos amigos na beira da praia, que haviam acabado de puxar a rede com peixes, é criticado por um deles pela maneira como está vestido, representativa de um malandro que não trabalha. Outro velho companheiro pega em seu braço e critica seu relógio de pulso. Firmino se desvencilha dele com um golpe de capoeira denominado *benção*, derrubando-o, respondendo que teve que baixar muita mercadoria clandestina e arriscar a vida para conseguir essas coisas na cidade.



Figura 29 – Benção de Firmino em *Barravento*

Além disso, Firmino possui uma navalha – que vinha sendo enunciada historicamente como a arma típica dos capoeiras – usada para cortar a rede dos pescadores. O corte da navalha aparece com um forte poder simbólico, pois ele busca de certa maneira cortar os elos que mantêm a comunidade presa ao atraso, como o fanatismo religioso, que impede o desenvolvimento e mantém a comunidade marginalizada. São retratados sujeitos que não possuem liberdade, não conseguem ser sujeitos de si mesmos e por isso estão sendo escravizados.

O capoeira Firmino parece que após se “libertar” pelo contato com as informações e novidades da capital, voltou “malandro”, e também querendo transformar sua comunidade, livrando-a das práticas clientelistas e do “misticismo trágico e fatalista” (ROCHA, 1962), que são resquícios do passado escravo e do controle ideológico exercido pela religião. Logo na introdução do filme, as legendas afirmam que essas pessoas alienadas da comunidade rural aceitam “a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino” (ROCHA, 1962). O título do filme ressalta justamente esta transformação radical, uma vez que *Barravento* “é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças” (id., ib.).

Com Glauber Rocha, temos uma situação ambígua, uma vez que ao mesmo tempo em que ele coloca a questão da alienação pela religião, percebemos que ela também contribui com o próprio fortalecimento da coletividade. Nesse sentido, Firmino é um negro capoeira politizado que não é mais dependente do misticismo, como o resto da comunidade, representando a força de transformação das camadas populares através da busca individual que vem complementando essa coletividade com a inovação.

Nesse sentido, Glauber Rocha enfatiza que os personagens apresentados “não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será mera coincidência. *Os fatos contudo existem*” (id., ib. – grifo nosso), trazendo para o filme uma crítica social da realidade vivida (até hoje) por grande parte dos brasileiros. Ressaltamos que Dias Gomes e Glauber Rocha eram baianos, o que poderia ter contribuído para que Mestre Canjiquinha (bastante conhecido como artista popular em Salvador naquele momento) participasse dos filmes.

Após essas duas produções, não teremos aparições de personagens capoeiras até o

final da década de 1970, quando é lançado o filme *Cordão de ouro* (Brasil, 1977), cujo protagonista é Nestor Capoeira, como veremos mais adiante. Somente a partir da década de 1990 que vemos uma proliferação das produções – nacionais e estrangeiras – utilizando a capoeira para compor seus personagens, como é o caso dos filmes *Esporte Sangrento* (Only the strong, EUA, 1993), *Pastinha: uma vida pela capoeira* (Brasil, 1998), *Bem-vindo à selva* (The rundown, EUA, 2003), *Ginga: a capoeira documentary* (EUA, 2004), *O protetor* (Tom Yum Goong/The protector, Tailândia, 2005), *Ó pai, ó* (Brasil, 2007), *Besouro* (Brasil, 2009), *Tekken* (EUA/Japão, 2009), *O imbatível 3* (Undisputed 3, EUA, 2010), *Quebrando regras 2* (Never back down, EUA, 2011).

Com essas produções fica evidente que o aspecto da luta se sobressai às outras características corporais da capoeira, em consonância com os filmes de artes marciais orientais, que foram bastante popularizados mundialmente a partir do início da década de 1970, especialmente por Bruce Lee e que também enfatizavam a parte da “ação” em detrimento da filosofia Zen.

Em alguns casos, os capoeiras foram coadjuvantes, como mais um elemento exótico para compor um ambiente mundial de artes marciais, em outros casos são os próprios protagonistas da ação. Percebemos que começa a ocorrer uma maior divulgação da capoeira dentro e fora do Brasil, especialmente a partir das mídias audiovisuais.

3.2 Os mestres e suas estéticas da existência

Em 1962 Mestre Bimba grava o antológico disco intitulado *Curso de Capoeira Regional*, que contém os toques de berimbau desenvolvidos por ele⁵³ e duas modalidades de canto, denominadas *quadras* (quatro versos seguidos do coro) e *corridos* (dois versos seguidos do coro).

Seu disco vinha com um livreto ilustrativo referente às lições que dava na academia, mas o principal se constituía nos toques de berimbau, que foram didaticamente e prescritivamente apresentados pela primeira vez, com todas suas variações e nuances, sendo que cada uma delas vinha trazendo características próprias de expressão em termos de jogo. Esse tipo de diferenciação dos jogos conforme o ritmo do toque de berimbau era um recurso utilizado pelos antigos mestres da capoeira baiana, com pequenas variações e nuances. Com as produções discográficas a capoeira começa a ganhar contornos de escrita.



Figura 30 - Capa do disco de Bimba

Mestre Bimba realizou com esse disco uma verdadeira inovação na metodologia para o aprendizado da capoeira. Utilizando uma mídia sonora, ele elaborou um guia prático sobre os toques de berimbau que funcionava como um complemento às técnicas corporais desenvolvidas em suas aulas. Seu método da capoeira regional além de ser considerado

53 Existem algumas gravações etnográficas realizadas com Mestre Bimba na década de 1940, pelos pesquisadores Lorenzo Turner e Franklin Frazier, dois dos primeiros acadêmicos negros norte-americanos, que só foram descobertas em 2003. Fonte: <http://campodemandinga.blogspot.com.br/p/gravacoes-historicas.html>

ousado entre os praticantes tradicionais (os “angoleiros”), que aprendiam por observação, também se articulava de modo pioneiro pelo uso da tecnologia de áudio, para além de um modelo intuitivo de aprendizado como tanto se enfatizava na capoeira angola.

Com esses arquivos sonoros, Bimba ensinou seus alunos a tocar berimbau e ainda deixou para a posteridade o próprio modo como os executava, também apresentando pela oralidade (registrada na gravação) a sua experiência pessoal, expressa com uso de rimas e cantos, através das quais colocou em evidência sua filosofia de vida na capoeira. Seus versos – presentes em apenas duas faixas do disco – exaltam Deus, Salomão, o trabalho (uma possível influência do Estado Novo, que autorizou o ensino nas academias), a perseverança, as transformações do mundo e uma estratégica discrição no modo de ser, pois *o segredo de São Cosme só quem sabe é Damião*.

Além dos toques, Bimba traduziu com o disco seu modo de vida construído na capoeiragem, seu *êthos*, ou seja, sua maneira peculiar de ser e de agir. Percebemos que as quadras e corridos são encerradas com a frase *olha a volta do mundo*, momento em que as viradas de berimbau são executadas para então iniciar uma nova quadra. A frase nos remete ao movimento denominado *volta ao mundo* (pág. 65), utilizado pelos jogadores.

Este aspecto relacionado à experiência da realidade e produção de verdades híbridas na capoeira é denominado de *malícia* ou *mandinga*, que é a essência de um bom jogador. Ter a malandragem de prestar atenção nas nuances musicais, inclusive cantar, ao mesmo tempo em que se está jogando estrategicamente com o outro jogador, que randomicamente é qualquer um dos presentes na roda, já que não há “jogos marcados” nem movimentos coreografados.

A malícia pode ser desenvolvida no decorrer dos anos de prática da capoeiragem. A malícia traduz uma forma peculiar de aplicar as técnicas durante o jogo e também um modo de vida que é encontrado nos grandes mestres, que quase sempre foram ótimos jogadores que adquiriram experiências na *roda da vida* e que muitas vezes contam situações exemplares dessas experiências na roda da capoeira, através dos cânticos.

O conceito de “estética da existência”, desenvolvido por Foucault (2010b), pode ser identificado nesse tipo de modo de se expressar no qual o sujeito torna-se indissociável de sua prática. Trata-se de um fenômeno importante para a sociedade ocidental desde pelo menos a sociedade greco-romana e nos primeiros séculos da Era Cristã, sendo também chamado por

Foucault de “artes da existência”, essas “técnicas de si”, ou seja, esse conjunto de práticas são entendidas como

[...] práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 2010b, p.198-199)

De acordo com esse autor, a constituição de uma estética da existência acontece através de “jogos de verdade”, que ocorrem para além das práticas coercitivas. Ela ajuda a revelar que o sujeito também é resultado de sua própria experiência, que consegue criar seus próprios estilos e modos de agir através de uma prática de liberdade que acontece predominantemente sobre si mesmo, mas acontecendo em diálogo com os modelos que são propostos na sociedade de maneira mais geral, que estabelecem parâmetros de estilo.

Nesse sentido, Mestre Bimba está realizando uma “prática de si”, ou seja, uma produção de subjetividade, pois estabelece critérios de verdade dentro da capoeira regional, uma vez que mostra como devem ser determinados procedimentos relacionados à sua prática e aos modos de expressão dos sujeitos em sua academia. Bimba é um “mestre de si”, que está propondo sua forma de capoeira através de uma espécie de “tutorial”, que é composto pelos arquivos sonoros presentes no disco.

Com o *Curso de capoeira regional* identificamos aspectos da prática corporal da capoeiragem, notadamente aqueles relacionados à musicalidade e oralidade, que antes não tinham uma expressão consistente pelo meio impresso em termos prescritivos e que, a partir desse momento, ganham um novo patamar em relação ao processo de aprendizado dentro das academias. O disco revela por meio dos diferentes toques de berimbau uma experiência sonora a ser traduzida com o corpo nos diferentes modos de jogar, cada um deles com uma estratégia específica.

Mestre Bimba apresenta sete toques de berimbau que fazem parte do seu método de ensino e que complementam suas oito sequências de movimentos em dupla e outros quatro exercícios de balões e saltos, denominados “cintura desprezada”, também realizados em duplas, desenvolvidos por ele para dinamizar os treinos em sua academia. Podemos dizer que ele formulou uma gramática a partir do conhecimento de si que cultivara através dos anos na capoeiragem.

Existe nessa atitude algo que nos remete ao preceito grego citado por Foucault, das artes da existência: “tomar conta de si”, ter “cuidado consigo”, “preocupar-se, cuidar-se de si”, expressos pelo termo *epimeleisthai sautou*. Ele afirma que para os gregos o cuidado de si “configura um dos grandes princípios das cidades, uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver” (FOUCAULT, 1994, p.03). Era uma prática que visava a liberdade e capacidade de exercer seus direitos nas cidades.

Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-platônico –, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade. (FOUCAULT, 2010b, p.269)

Essa filosofia está presente na capoeira através do aprendizado de corpo realizado por diferentes treinos e técnicas que foram elaboradas no decorrer dos tempos para manter vivos esses conhecimentos. Acreditamos que capoeiragem possui uma perspectiva afro-brasileira, cultivando esse cuidado de si como *prática coletiva*, aliando e mesclando o “conhecimento de si” de cada um dos sujeitos que se encontram por meio desse dispositivo, entre os quais alguns se tornam conhecidos como *mestres*, especialmente pelo aprimoramento das técnicas e pela forma como influenciam os demais. Os mais experientes vão repassando o que sabem (e o que se tornam) aos mais novos, num constante elo de saber/poder, que vai se transformando de acordo com as demandas dos próprios sujeitos, levando o conhecimento no tempo e espaço, onde cada sujeito é um elo entre o passado e o futuro.

O sincretismo também ajudou a acrescentar novos elementos à capoeiragem em diversos contextos, interpretados sempre dentro de uma lógica própria, calcada primordialmente no corpo. O mestre de capoeira evidencia um governo de si que se estende aos seus discípulos, ao grupo formado por todos esses sujeitos, o corpo coletivo e seu poder de transformação. Ele é antes de tudo um mestre de si, um eterno aprendiz.

Em termos didáticos, Muniz Sodré (2002, p.69) ressalta que o método de Mestre Bimba também era complementado por avaliações técnicas dos seus alunos. Esses rituais eram conhecidos como “*batismo*” (quando o aluno recebia um apelido pelo qual seria conhecido em suas aulas), “*esquentar-banho*” (que servia para treinar os aspectos mais enérgicos e combativos, mas também servia para manter o corpo aquecido antes do banho,

pois só havia um chuveiro em sua academia) e “*formatura*” (quando os alunos deviam apresentar a sequência completa de oito movimentos e os balões cinturados com desenvoltura e habilidade). Bimba possuía ainda um curso de “*especialização*”, realizado com alunos formados e que acontecia dentro da mata, durante três meses. Ele ensinava a defesa contra oponentes armados e elaborava emboscadas para testar as habilidades aprendidas.

Todos esses rituais eram também maneiras de legitimar o ensino, pois na antiga capoeiragem não havia curso, diploma ou graduação. Ao contrário, nesse modelo era a própria comunidade de capoeiras que reconhecia determinado sujeito como “mestre”, pela sua experiência e habilidades, postas à prova sempre em situações reais.

Por sua vez, em termos musicais, os diferentes toques de berimbau constituíam um conjunto de conhecimentos secretos entre os capoeiras e objetivavam determinar as maneiras de jogar (e mesmo de agir), de acordo com o que estavam ouvindo durante o jogo, modulando os diálogos corporais. Mestre Bimba estabeleceu as seguintes possibilidades para seus alunos, as quais exigia o perfeito domínio nessas avaliações realizadas em sua academia:

São Bento: O mais veloz de todos, destina-se ao jogo duro, a que não estranha a possibilidade de violência.

Cavalaria: não tão rápido como o São Bento, mas também caracterizado pela violência.

Santa Maria: toque rápido, dá margem a movimentos mais soltos e a floreios de corpo e mãos.

Benguela: jogo colado à maneira do que na Angola se chamava “jogo de dentro”, com sugestões de defesa contra faca.

Idalina: tipo de toque acentuadamente “mandingueiro”, que incentiva o jogo alto e a malícia.

Amazonas: toque sutil, com ritmos e variações melódicas diversificadas.

Iúna: toque que merece um destaque – destinado aos capoeiras mais experientes ou simplesmente a um jogo de formados em ocasiões de festa. Foi criado pelo Mestre em homenagem a uma ave do sertão conhecida como iúna. (SODRÉ, 2002, p.78 – grifo original)

Assim, se o toque que estava sendo executado fosse a Cavalaria, o aluno deveria jogar de maneira rápida e não realizar o “jogo de dentro”, que é um jogo mais próximo e cadenciado, evitando com isso certos tipos de risco para os próprios jogadores. O nome “cavalaria” remetia à perseguição da polícia montada, por isso o jogo era mais rápido.

Também percebemos na sua musicalidade que os sincretismos (Santa Maria, São

Bento) serviam para escapar da perseguição dos católicos, mas sem entrar diretamente no âmbito da religiosidade afro-brasileira. Mestre Bimba preferiu nesse momento não enfatizar suas ligações com o candomblé, para que sua prática tivesse uma melhor aceitação pelas classes médias.

Sobre esta questão, os pesquisadores Paulo Moreira e Edward McRae ressaltam que até o ano de 1976, “o funcionamento dos terreiros baianos esteve submetido à fiscalização da polícia, através da Delegacia de Jogos e Costumes” (MOREIRA; MCRAE, 2011, p.60). De maneira peculiar, para além do lado poético das rimas, o disco de Mestre Bimba traz a mítica de Salomão aparecendo para respaldar os seus conhecimentos.

Menino que foi seu Mestre
 Menino quem foi seu mestre
 Meu mestre foi Salomão
 Sou discípulo que aprendo
 Mestre que dá lição
 Aquele quem me ensinou
 Tá no Engenho da Conceição
 Só devo é o dinheiro, saúde e obrigação
 O segredo de São Cosme
 Mas que sabe é São Damião, camará
 Água de beber

Mestre Bimba utiliza a figura de Salomão como função-autor, criando uma *atribuição de autoria*, uma vez que, em realidade, ele aprendera capoeira angola aos 12 anos com um capitão da Companhia de Navegação Baiana chamado Bentinho⁵⁴. Muniz Sodré (2002, p.58), afirma não acreditar que tenha existido um capoeira com este nome, mas traz em evidência o “Cinco-Salomão”, expressão que é uma corruptela de “signo de Salomão”, considerado um emblema protetor da magia, tendo sido muito utilizado pelos capoeiras para se proteger, para “fechar o corpo”.

Este amuleto costuma ser representado como uma estrela de cinco ou seis pontas dentro de um círculo. Algumas vezes é encimado por uma cruz. Em sua academia, Bimba

54 Além da capoeira angola aprendida com Bentinho, ressaltamos que o pai de Mestre Bimba, Luiz Cândido Machado, era conhecido como grande batuqueiro, uma espécie de luta similar à capoeira, tendo ele utilizado posteriormente alguns golpes do batuque para criar a capoeira regional. Fonte: <http://www.capoeirabrasileira.com/brasil/informacoes-gerais/grandes-mestres>

adotou a estrela de seis pontas formada por dois triângulos entrelaçados, que “destinavam-se a representar o equilíbrio no jogo, tanto no alto como no chão” (SODRÉ, 2002, p.58).

Nestor Capoeira confirma que a figura de Salomão surge a partir de um amuleto denominado “Cinco Salomão”, que costumava ser utilizado pelos capoeiras do passado, ressaltando este aspecto mágico bastante presente no Brasil. “O Cinco Salomão brasileiro tem, provavelmente, suas origens nesta tradição, talvez vindo da cabala judia, e é usado como amuleto protetor para ‘fechar o corpo’.” (CAPOEIRA, 2013, p.350).

Como função-autor, a figura de Salomão na cultura popular serve para atestar e exaltar os ensinamentos de um mestre superior, como ocorre com a figura de Hermes Trimegistus entre os egípcios. Sincreticamente, Salomão é filho do rei Davi, exaltado por sua sabedoria na Torá judaica (Antigo Testamento cristão) e no Alcorão muçumano. No Brasil, Salomão costuma aparecer sincreticamente como um sábio mestre em diversos sistemas filosóficos e/ou religiosos⁵⁵.

Esse personagem também traduz os ritos e os mistérios do ensino da capoeira no campo da oralidade. Com Salomão, as gravações de Mestre Bimba tornam-se uma “prova da verdade”, um arquivo fundamental entre seus alunos e todos que posteriormente vierem praticar a capoeira regional, uma vez que preservava os conhecimentos de seu mestre criador em sua própria performatividade.

Este disco também ressalta o trabalho estratégico (sincretico) através de redes colaborativas – *o segredo de São Cosme, quem sabe é São Damião* – que preservaram seu aprendizado das perseguições e também ressaltam o próprio trabalho em duplas pelo método das sequências de movimentos. De maneira filosófica, Bimba analisa ainda a transitoriedade do mundo e as constantes transformações, que podem ser experimentadas/vivenciadas na/pela capoeiragem através do corpo, ressaltando sempre as polaridades (movimento e repouso, o início e o fim etc).

Sim senhor meu camarada

Quando eu entro você entra

55 É atribuída a Salomão a autoria dos livros de *Provérbios*, *Sabedoria*, *Cântico dos cânticos*, *Eclesiastes* e alguns *Salmos* do Antigo Testamento. Também é considerado autor da obra cabalística *A chave de Salomão* apesar de sua origem estar situada na Idade Média. Histórias sobre Salomão, sua sabedoria e senso de justiça podem ser encontradas na coleção de contos populares originários do Oriente Médio e Sul da Ásia intitulada *As Mil e Uma Noites*. No Brasil, Salomão está presente na mitologia das religiões ayahuasqueiras Barquinha, Santo Daime e União do Vegetal, sendo também reverenciado na Umbanda.

Quando eu saio você sai
 Passar bem ou passar mal
 Tudo na vida é um passar, camará

Mestre Bimba traz com essas gravações certos ensinamentos básicos – *água de beber* – que servem para melhor acessar as tecnologias da capoeira e assimilar suas técnicas. Nesse sentido ele enfatiza a importância do trabalho, da constância e da fé, que ajudam a seguir firme pela vida afora, superando as diversidades e injustiças que podem haver.

O ideal estatal de culto ao trabalho estava sendo expresso aqui como canções performadas ao som do berimbau, ressignificando socialmente o ambiente da música na capoeira, que havia sido tão perseguido como vadiagem e vagabundagem. Mestre Bimba afirma que o aprendizado vem somente com a determinação e ressalta a perseverança e a fé, pois é preciso ter confiança para superar as dificuldades sem se perder no caminho, sem perder as próprias referências que norteiam os caminhos. Mas ele não deixa de lado a questão da malandragem, que permite vantagens sem esforços.

Perto de mim tem um vizinho
 Que enricou sem trabalhar
 Meu pai trabalhou tanto
 Mas nunca pode enricar
 Não deitava uma noite
 Que deixasse de rezar, camará
 Água de beber

Um ano depois, em 1963, é gravado outro disco de capoeira, mas dessa vez os mestres são representantes da capoeira angola. *Capoeira da Bahia*, com Traíra, Gato e Cobrinha Verde, é uma produção que foi elaborada no rastro do *Pagador de Promessas*. Este disco teve inclusive um texto de Dias Gomes em sua primeira edição, concebido numa perspectiva folclórica e em consonância com pesquisas de Edison Carneiro (1975) sobre a capoeira baiana, ressaltando que a prática atual é diferente daquela realizada violentamente pelas maltas, que teria levado as autoridades a enviar os capoeiras à Guerra do Paraguai.

Para suscitar a antiguidade dessa prática, a capa dessa edição também foi elaborada utilizando uma de suas primeiras imagens históricas: o óleo sobre tela *Jogar capoeira - Danse de la guerre*, produzida em 1835 pelo pintor alemão Johann Moritz Rugendas (página 34).

Após o fatídico Golpe de 1964, Dias Gomes foi demitido da Rádio Nacional e seu texto foi retirado na segunda edição do disco⁵⁶.

Contudo, as produções começaram a engendrar novas possibilidades entre os praticantes, registrando memórias que ainda eram formuladas eminentemente pela oralidade das narrativas. Esse disco também traz a diversidade de toques da capoeira angola: Santa Maria, São Bento Pequeno, São Bento Grande, Jogo de dentro, Cavalaria, Iúna e uma faixa com uma sequência variada de ritmos. Apesar dos nomes de alguns dos toques da capoeira angola se assemelharem aos nomes presentes na capoeira regional, frisamos que a forma de tocá-los é diferenciada.

Nesse momento vemos que as tecnologias estavam ajudando a preservar os ditos dos velhos mestres e suas experiências de vida, trazendo para a atualidade certas imagens de um passado que vinha moldando a experiência brasileira moderna. Como no disco de Mestre Bimba, os versos de Mestre Traíra (José Ramos do Nascimento) também se referem às situações que os capoeiras vivenciaram no século XIX.

Iê, tava em casa, sem pensar nem imaginar,
Quando bateram na porta Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer a guerra com Paraguai
Entre Rio de Janeiro, Pernambuco e Ceará [...]

A canção fala daqueles que foram enviados compulsoriamente para a Guerra do Paraguai como “Voluntários da Pátria”, rememorando a situação dos capoeiras no passado. A voz de Mestre Traíra representa um testemunho dessa velha capoeiragem que ainda mantinha viva o incidente na lembrança pelo cancionero. Nesse disco a figura de Salomão também está presente. Percebemos que ele possui esses sujeitos à sua disposição, ele “mandou chamar”, independente da vontade, uma vez que os conhecimentos que transmite rendem a eles saúde, saber, dinheiro e (por isso mesmo) obrigação. Salomão seria uma espécie de “coragem mágica” do sujeito na diáspora – sua obrigação é a luta e a maior implicação é o corpo – ressaltando um símbolo do que é ser capoeira. Porém, não descartamos totalmente uma possível referência (aqui nesse caso) ao capitão Salomão da Rocha, que morreu abraçado a um canhão durante a Campanha de Canudos, em 1897, enfatizando sua bravura e patriotismo.

56 Há uma importante pesquisa desses primeiros discos de capoeira pelo prisma da etnomusicologia que foi realizada pela *Association de Capoeira Palmares de Paris* e que pode ser acessada em http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm

Ressaltamos ainda que o Mestre Cobrinha Verde (Rafael Alves França), que também participou do disco, era primo de Besouro Mangangá, o que também traz um elo com a capoeiragem do passado e seus feitos.

Em 1966, o mestre de capoeira e *Obá de Xangô* (título honorífico do candomblé), Ápio Patrocínio da Conceição, mais conhecido como Camafeu de Oxóssi, lança um disco chamado *Berimbaus da Bahia*. Este disco teve um texto introdutório escrito pelo renomado escritor baiano Jorge Amado. No lado A apresenta músicas em ritmo ijexá, cantadas em yorubá. No lado B está a capoeira, cantada em português e com suas peculiaridades musicais e de instrumentos⁵⁷.

De modo geral, Camafeu ressalta em seu cancionário as belezas e atrações da Bahia. Sua voz é nítida, feita para agradar os turistas, bem ao contrário do disco *Capoeira da Bahia*, mais folclórico e rústico, que chega a ser incompreensível para os ouvidos pouco acostumados à maneira tradicional dos capoeiras cantarem, evitando que as pessoas de fora dessa “confraria” compreendessem claramente a totalidade daquilo que era dito durante as rodas de capoeira que eram realizadas na Bahia especialmente em frente das igrejas nos dias santos, seguindo o calendário do catolicismo popular. Essa forma de cantar em muito se associava à questão das gírias no que se refere aos modos como os sujeitos utilizaram a linguagem para ocultar os conhecimentos.

A primeira edição desse disco traz título abordando a capoeira e algumas figuras do candomblé. A segunda edição privilegia totalmente a capoeira enquanto a terceira capa traz a imagem de um arco e flecha (representando o orixá Oxóssi) e foi criada pelo argentino naturalizado brasileiro Hector Julio Páride Bernabó, conhecido internacionalmente como Carybé, que viveu a maior parte da vida na Bahia e retratou o cotidiano, folclore e cultura popular baiana. Carybé também foi amigo de Mestre Pastinha e conhecia bem a capoeira.

⁵⁷ Uma curiosidade é que o sambista Candeia (Antônio Candeia Filho) regravou essas músicas de capoeira numa faixa *pot-pourri* intitulada *Motivos folclóricos da Bahia* em seu álbum *Samba de roda* de 1975.

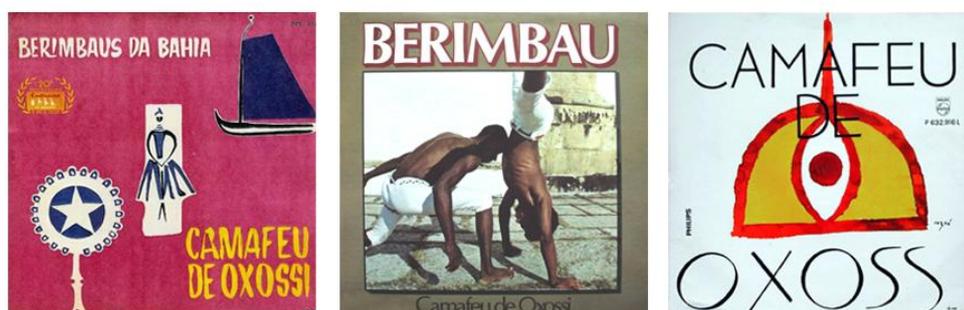


Figura 31 - Capa das três edições do álbum de Camafeu de Oxossi
(da esq. p/ dir. 1966, 1976 e 1989)

Fechando a década de 1960, mais precisamente em 1969, ocorre o lançamento do antológico disco de Mestre Pastinha, principal representante da capoeira angola. *Capoeira angola: Mestre Pastinha e sua academia*⁵⁸ traz canções e depoimentos de Pastinha emergindo em diversos momentos durante o disco, especialmente no começo das faixas, através dos quais descreve toda uma vida dedicada à capoeira.



Figura 32 - Capa do disco de Pastinha

Ele fala de sua vida, de como era a capoeira e os mestres no passado, a importância do berimbau para os praticantes. A foto da primeira edição do disco veio enfatizando a expressão contemplativa de mestre, rememorando seus conhecimentos. A voz de Mestre Pastinha vem trazendo as vivências de uma vida dedicada à capoeiragem. A seguir, alguns depoimentos de

⁵⁸ O disco de Pastinha foi relançado em 1979 e em 2001 a revista *Praticando Capoeira*, também relançou em formato CD, renomeando para *Mestre Pastinha Eternamente*.

Pastinha que estão presentes nesse disco.

Eu me chamo Vicente Ferreira Pastinha. Eu nasci para a 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...

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.

Muitas desordem que o capoeirista fazia não era propriamente por ele, era também provocada. Porque se estava numa vadiação com um berimbau na mão, eles passavam e entendiam de querer tomar pra quebrar, aí inflamava né? Muito capoeirista não queria perder seu instrumento, não é? O íntimo do capoeirista não queria perder seu instrumento. Então o que nós tinha que brigar.

Um instrumento, por exemplo, como o Berimbau, Não é somente instrumento. Agora vou aproveitar e dizer alguma coisa... – Não é somente instrumento. Muita gente tem que é o instrumento Berimbau! Berimbau, Berimbau... Berimbau é música, é instrumento!

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

Com ele se inicia uma linhagem de discos na capoeira que traz as narrativas dos mestres em cunho autobiográfico e documental, alternando e sobrepondo musicalidades e depoimentos da capoeira, além de enfatizar a importância do berimbau como uma extensão de sua corporalidade. Esse tipo de testemunho de vida com um pano de fundo musical virou um

modelo e foi utilizado por outros mestres para descrever suas vivências na capoeiragem, como também ocorre em *Capoeira da Bahia*, lançado em 1985 pelo Mestre Paulo dos Anjos, ou o disco *Capoeira: Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar*, lançado em 1986.

Assim como Mestre Bimba, Mestre Pastinha vem combatendo com seu disco a figura do capoeira vadio, considerado malandro e ligado à marginalidade. Nesse sentido, ele também foi pautado pelas diretrizes propostas pelo Estado Novo, durante a qual a capoeira havia sido liberada como esporte. Pastinha vê essa figura como um representante do passado e se admira que ainda exista um sujeito capaz de reviver esse tipo de atitude.

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!

Esse “andar torto” a que Pastinha se refere é similar às primeiras cenas de Firmino em Barravento, que surge andando na vila dos pescadores de maneira gingada e malandreada. Ele também faz referências ao alistamento compulsório durante a Guerra do Paraguai e a Salomão em seu disco, como uma *atribuição de autoria* relacionada aos conhecimentos da capoeira. Existem pequenas nuances entre esta versão e a de Mestre Traíra, mas na essência da oralidade a história se mantém, através das modulações dos versos e rimas, bem como as possibilidades de improvisos.

Tava em casa sem pensar sem imaginar
Quando ouvi bater na porta, Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer, a batalha liderar
Eu que nunca viajei, não pretendo viajar
Entre campos e campinas, Pernambuco e Ceará
Era eu era meu mano, era meu mano era eu
Nos pegamos uma luta, nem ele venceu nem eu

De maneira geral, percebemos que a partir da década de 1960 a figura do mestre começa a ganhar destaque no ambiente das academias de capoeira. A maior parte da produção fonográfica de capoeira desta época ressalta sua importância, que é reforçada pelos próprios praticantes em termos simbólicos por meio da figura de Salomão, que rememora os acontecimentos do passado e traz ao presente a prática e conhecimentos da capoeira, formando um elo de tradição rumo ao futuro, mas também significando um amuleto que protege o capoeira, como é o caso do “Cinco-Salomão”. Esta forma de apropriação da mídia pelos mestres revelou um uso prático dos arquivos sonoros. Com eles, os mestres autenticaram suas narrativas e metodologias, se constituindo fundadores de um novo “gesto de escrita”, que podia ser articulado durante os treinos.

Esse material fonográfico teve uma grande difusão nas décadas seguintes, sendo repetidamente executado nas academias e escolas e esporadicamente copiados, sendo levados para onde a capoeira não era conhecida e as pessoas não tinham familiaridade com os instrumentos de percussão, especialmente o berimbau, gerando novas camadas de oralidade e memória e estabelecendo ainda uma estética da capoeiragem integrada com a tecnologia do áudio.

A partir desse momento, as tecnologias começam a ganhar destaque. Treinos e rodas podiam acontecer sem precisar dos músicos – apenas com uma mídia sonora e “discos de capoeira” – o que também contribuía para interiorizar determinados ritmos de corpo e algumas sonoridades características nas academias, incentivando inclusive o aprendizado dos instrumentos musicais tradicionais.

Esses discos ocuparam um lugar diferente em relação aos manuais, pois instauram aquilo que Agamben (2010, p.56) chama de “função transdiscursiva”, e que segundo ele “constitui o autor para além dos limites da sua obra”. Esta questão é percebida especialmente com Mestre Bimba, criador da regional e Mestre Pastinha, grande pensador da capoeira angola, que trazem com seus discos os cânones da prática, disseminando-os entre seus ouvintes, que não apenas ouvem, mas praticam os ensinamentos.

3.3 Trilogia do jogador

Mestre Nestor Capoeira (Nestor Sezefredo dos Passos Neto) iniciou seu aprendizado em capoeira na década de 1960 com Mestre Leopoldina (1933-2007), quando cursou graduação em Engenharia no Campus do Fundão da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dando seguimento aos aprendizados, começa a participar do Grupo Senzala⁵⁹, formado por jovens que treinavam de forma autônoma, a partir do que aprendiam em viagens a Salvador durante as férias escolares.

No Senzala, Nestor recebe a “corda vermelha” (graduação máxima), em 1969 e se torna mestre. Sua história é interessante, pois representa bem o momento em que a capoeira deixa de ser perseguida e começa a se espalhar pelo Brasil especialmente numa “perspectiva baiana”, inclusive no Rio de Janeiro, onde houveram no passado as famosas e temidas maltas. Vimos que a década de 1960 é marcada pelo surgimento de diversas formas de mídia divulgando essa prática, como os filmes de Anselmo Duarte e de Glauber Rocha, que traziam uma visão mais “cultural” que “esportiva” da capoeira e discos dos mestres renomados, que começaram a ser produzidos na Bahia, numa perspectiva predominantemente folclórica, mas que se popularizaram dentro das academias como recurso didático. Além disso, tivemos o lançamento em 1968 de *Capoeira angola: ensaio socioetnográfico*, de Waldeloir Rego, considerado até hoje um importante estudo sociológico sobre o tema e que ajudou a consolidar definitivamente a capoeira da Bahia entre os pesquisadores (e também entre os praticantes), em detrimento da capoeiragem carioca. O manual *Capoeira sem mestre*, de Lamartine Pereira da Costa também vinha divulgando nacionalmente a capoeira a partir das vertentes baiana (angola e regional), porém de forma bem mais simplificada que o trabalho de Rego.

Em 1971, Nestor viaja para a Europa e começa a ministrar aulas de capoeira no exterior, na *London School of Contemporary Dance*, sendo pioneiro no ensino no exterior⁶⁰.

⁵⁹ O Grupo Senzala foi formado no início da década de 1960 por jovens no Rio de Janeiro que eventualmente treinavam capoeira na academia de Mestre Bimba durante as férias em Salvador e que decidiram manter de forma autônoma os estudos. Ficaram famosos a partir de 1967, quando se inscreveram para o torneio *Cordão de Ouro*, vencendo por três anos consecutivos. Os irmãos Rafael e Paulo Flores Viana (que encabeçaram o movimento) ajudaram ainda mais a disseminar a capoeira por todo o Brasil e no exterior.

⁶⁰ Em 1975 o Mestre Jelon Vieira, também ligado ao Grupo Senzala, vai para Nova Iorque, após ter passado por

Durante sua estadia em Londres, Nestor elaborou um material para seus alunos, para auxiliar e contextualizar o aprendizado. “Naquela época ainda não havia ninguém dando aulas ‘lá fora’ [...] e sentia que meus alunos ‘gringos’, isolados do universo da capoeiragem, precisavam de informações sobre a história e o ritual, para melhor entender o que estavam aprendendo nas aulas práticas” (CAPOEIRA, 2010, p.11).

Este material que havia sido fotocopiado informalmente, a partir das vivências pessoais de Nestor Capoeira (bastante influenciadas por Mestre Leopoldina e o Grupo Senzala), foi sendo revisado e ampliado no decorrer dos anos, refletindo seu próprio desenvolvimento e treinos, sendo finalmente publicado no Brasil em 1981, com o título *Pequeno manual do jogador de capoeira*, que fez bastante sucesso entre os praticantes, chegando a sua nona edição (2010).

Essa “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2010b, p.147) foi oferecida a seus alunos como “um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (id., ib., p.147), com a intenção de embasar os conhecimentos corporais que estavam adquirindo a partir de uma perspectiva mais próxima da realidade brasileira.

As diversas experiências adquiridas no decorrer dos anos trouxeram novas perspectivas ao Mestre Nestor e suas escritas, graças aos contatos com diversos mestres da “velha guarda” (Leopoldina, Bimba, Pastinha, Canjiquinha, Caiçaras, Waldemar etc), os mestres das novas gerações e também os alunos brasileiros e estrangeiros, que foram ocorrendo naturalmente, o que contribuiu para modificar alguns de seus pontos de vista e engendrar novas escritas. Percebemos que foi pela necessidade de expressar esses conhecimentos variados da capoeira que seu gesto de escrita se inicia.

Em 1971, quando ensinava capoeira na London School of Contemporary Dance, senti a necessidade de editar um livro para meus alunos; completamente estranhos à cultura brasileira, com o livro entenderiam e assimilariam mais rapidamente a prática veiculada nas aulas.

Quando, três anos depois, voltei ao Brasil, constatei que, fora o magnífico estudo Capoeira Angola, de Waldeloir Rego (Ed. Itapoã, Salvador, 1968), não existia nada de novo no mercado; os últimos manuais prático-teóricos haviam sido publicados havia mais de vinte anos e, além disso, eram carentes na parte prática dos treinamentos, na parte filosófica e na musical –

Londres com um grupo folclórico. Ele começa a ministrar aulas de capoeira nos EUA também a partir das escolas de dança, que propagavam uma capoeira mais folclórica que esportiva. Fonte: <http://www.jogodemandinga.com/?p=595>.

a alma do jogo da capoeira. (CAPOEIRA, 1996, p.11)

Podemos afirmar que ele está elaborando o que Foucault (2010b, p.198) chama de “arte da existência”, determinando para si de forma voluntária regras de conduta com a finalidade de “fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo” (FOUCAULT, 2010b, p.198-199), mais próximos dos fundamentos da capoeira e dos ensinamentos que foram transmitidos pelos antigos mestres.

Essas “práticas de si” ou “técnicas de si” realizadas por Nestor Capoeira (constituídas como um constante lapidar de conhecimentos acessados pelo dispositivo da capoeiragem) demonstram que elas não se originam apenas de um processo inventivo/criativo de um sujeito solitário, que estaria destacado da totalidade, mas que possuem bases no próprio grupo social do qual se faz parte, inclusive através dos mestres, que funcionam como guias para o conhecimento.

Foucault afirma que essas práticas não são “alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade, e seu grupo social” (FOUCAULT, 2010b, p.276). Assim, esse intercâmbio entre os sujeitos – mestres e alunos de capoeira – ajuda a constituir o próprio processo de produção de subjetividade e de verdade em relação à sua prática.

Essa relação com a verdade estabelecida a partir da experiência e contato com outros indivíduos vem se colocando na sua trajetória pessoal como uma maneira para acessar os “fundamentos da capoeira” e alcançar a sabedoria, a excelência em jogar capoeira. Essa “moral” que guia as ações de Nestor Capoeira pode ser entendida como “um conjunto de valores e de regras de conduta que são propostos aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos” (FOUCAULT, 2010b, p.211), como é no presente caso a própria capoeira em seus aspectos culturais, que disponibilizam suas características essenciais, suas linhas de visibilidade, sua luta-dança-jogo, para que os indivíduos que estão imersos em sua prática criem suas próprias tramas, elaborem seus traçados a partir delas e de forma colaborativa, uma vez que estão partilhando as experiências na coletividade.

Além disso, com a publicação do *Pequeno manual do jogador* Nestor estabelece um importante contraponto aos manuais anteriores, que visavam somente o corpo pelo viés esportivo, pois vinha trazendo com destaque a história da capoeira e sua influência na

formação do povo brasileiro e sua cultura, ressaltando a importância da ritualidade, da tradição e da musicalidade africana, entre muitos outros aspectos fundamentais dos povos marginalizados pela modernidade, como os indígenas, que traduzem suas experiências em termos de coletividade e integração. Suas ações enfatizam a cultura popular que permeia intensamente a capoeira e permite uma melhor compreensão do desenvolvimento de sua prática no decorrer dos tempos.

Didaticamente, o livro está dividido em I – O jogo, II – Histórico, III – Parte musical, IV – Aprendendo capoeira, V – Método de ensino e VI – Palavras finais da primeira edição⁶¹. Muitas ilustrações, gravuras e desenhos compõem esse livro, com destaque para as que foram produzidas por Carybé. Essa figura abaixo, presente no *Pequeno manual do jogador*, foi produzida por volta de 1955, ano em que foi escolhido como o melhor desenhista nacional, na III Bienal de São Paulo. Ressaltamos que o próprio Carybé cedeu as imagens a Nestor.

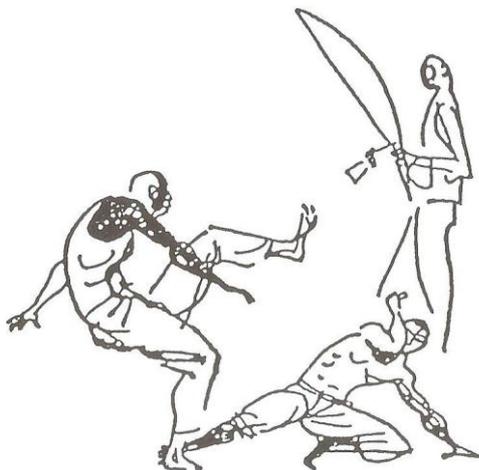


Figura 33 - Desenho de Carybé (aproximadamente 1955)

Além de figuras ilustrativas do ambiente relativo ao ritual da capoeira, Nestor utiliza desenhos sequenciais para descrever as técnicas de corpo, em muitos casos com uma dinâmica que se aproxima da linguagem cinematográfica, se assemelhando a um *storyboard*⁶². Esta forma de apresentação dos movimentos é, de certo modo, um olhar dinâmico da prática que difere do modelo puramente fotográfico, como está presente nos outros manuais, com

61 As edições recentes do livro contém Prólogo, agradecimentos, apêndice: o ABC da capoeira, palavras finais da quarta edição, notas sobre o autor e bibliografia.

62 *Storyboards* são organizadores gráficos que são utilizados com o propósito de estabelecer uma pré-visualização de filmes e animações. Trazem a ação de uma forma simplificada.

imagens estáticas e descrições predominantemente textuais. É o caso da descrição das sequências de Mestre Bimba, ou mesmo para exemplificar através de movimentos mais pontuais, como os ataques com o pé a seguir, denominados respectivamente *meia-lua-de-frente*, *queixada/armada* e *rabo de arraia*.

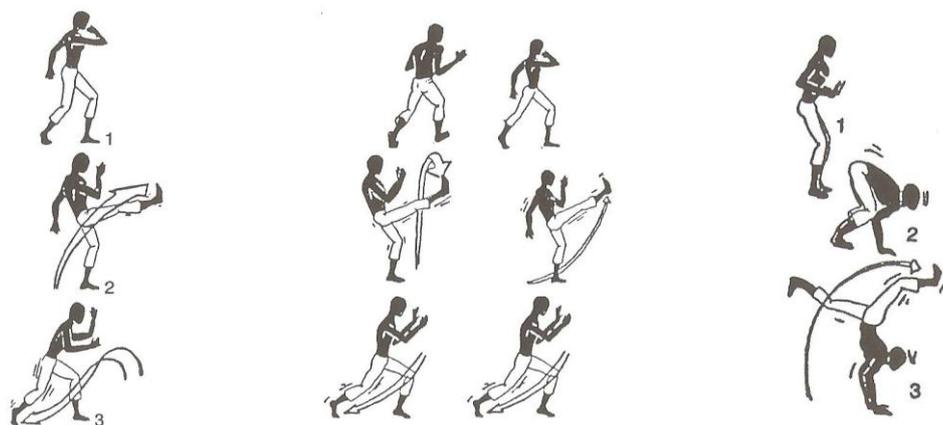


Figura 34 - *Meia-Lua-de-frente, queixada e rabo-de-arraia*

Outra forma de dar movimento às figuras que foi utilizada por Nestor é a utilização de diagramas enumerados, a partir dos quais se desenvolvem os diversos movimentos em termos espaciais e rítmicos, sendo que o conjunto da sequência termina justamente no movimento inicial, indicando uma possível continuidade. Foi esta a forma que utilizou para dar vida ao movimento da ginga, considerada a base da capoeira.

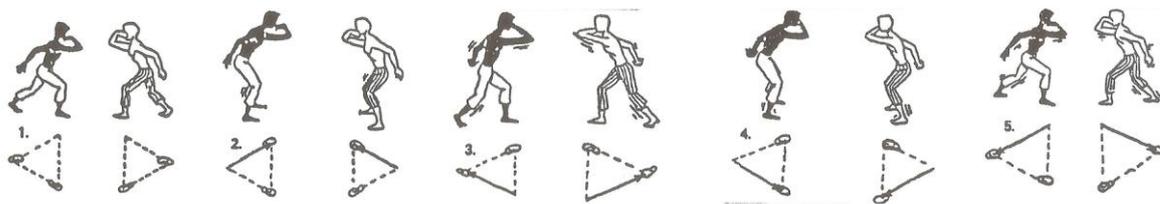


Figura 35 - *A ginga*

Um ponto que merece destaque no *Pequeno manual do jogador* é a abordagem dos diferentes métodos de ensino que até o momento já vinham sendo disseminados, advindos da regional e da angola. No primeiro modelo ele representa o “ensino autoritário” e individualizante, bem aos moldes das ginásticas tradicionais com influência da disciplina militar, com o professor de frente para os alunos ditando energicamente as ações, como

ocorreu inicialmente na capoeira regional; no segundo desenho demonstra uma variação dinâmica e híbrida que produz um “aprendizado livre”; e finalmente apresenta o papel da roda, constituída como “ritual comunitário” mais próximo de uma experiência intuitiva e coletiva, como acontece de maneira mais decisiva na capoeira angola.

Esse tipo de perspectiva que Nestor expressa nesse contexto advém das experiências individuais que teve com diversos praticantes, apesar do modelo proposto coletivamente na “era das academias” estabelecer que os sujeitos deviam aprender somente com um mestre, estilo ou grupo específico, impedindo um aprendizado mais livre e criando guetos.

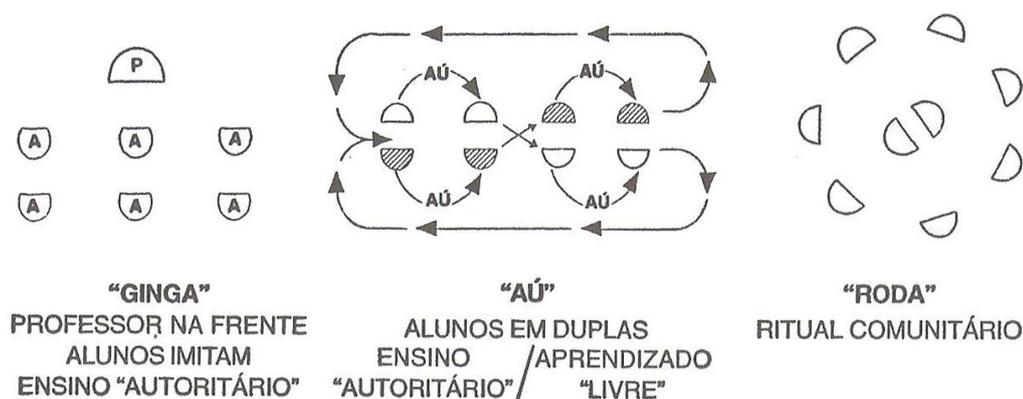


Figura 36 - As formas de ensino

As escolas de capoeira já demonstram nesse momento em que o livro é lançado, um respaldo junto às classes médias da sociedade brasileira (como é o caso do próprio Nestor Capoeira) e começam a atrair cada vez mais adeptos de outros países, que “descobrem” a capoeira, através de viagens ao Brasil, dos discos adquiridos em Salvador ou então por meio do cinema e do teatro, como alguns espetáculos que Nestor Capoeira participara: *Senzala okê* (Rio de Janeiro, 1968), *Ballet brasileiro da Bahia* (Rio de Janeiro e Salvador, 1969), *Koanga* (Londres, 1972), *Galo já cantou* (Rio de Janeiro, 1985) e *Capoeira do Brasil* (Copenhague, 1995).

Este reconhecimento proporciona a expansão de muitos grupos, tanto de angola quanto de regional, e a uma certa rivalidade entre alguns deles. Nesse momento, muitos mestres de capoeira ficaram preocupados em manter sua fonte de renda. Alguns deles se reúnem em federações, enquanto outros “fidelizaram” seus alunos, impedindo um trânsito livre entre as academias, salvo se fossem da mesma linhagem ou franquia. Alguns grupos se organizavam

para visitar rodas de outras academias e desafiar os mestres e seus alunos mais experientes, com intenção de mostrar supremacia e conquistar alunos. Essas disputas entre os grupos rememoram em outras perspectivas as rivalidades que existiam entre as maltas no passado.

Renato Ortiz (2003, p.83) nos lembra que no período de 1964 a 1980 ocorre uma expansão da distribuição e consumo de bens culturais no Brasil, aliado ao crescimento de uma classe média e uma maior concentração da população nos grandes centros urbanos. Podemos visualizar as ações do estado brasileiro nesse contexto de valorização das manifestações culturais a partir da elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, que criou a Funarte e reformulou a Embrafilme, órgão estatal responsável pela área cinematográfica. Segundo ele (id., ib., p.85) o PNC é o “primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura”.

Nesse contexto, Nestor Capoeira participa de uma produção cinematográfica como o protagonista Jorge no filme *Cordão de Ouro* (1977) de Antônio Carlos Fontoura, que foi distribuído pela Embrafilme.⁶³ No enredo, Jorge é um capoeira destemido que luta contra as injustiças de Pedro Cem, recebendo a proteção dos índios, caboclos e orixás.

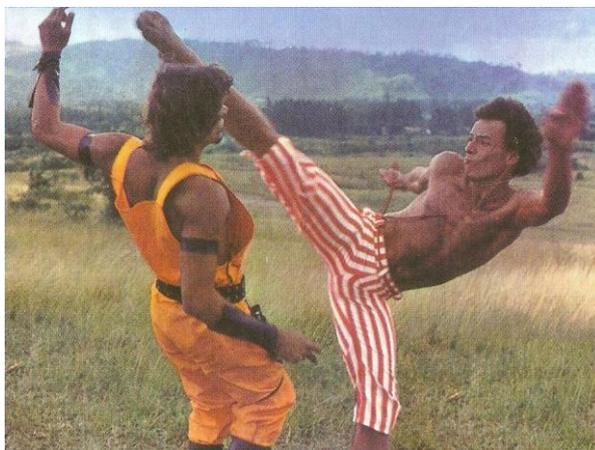


Figura 37 - Nestor em *Cordão de Ouro* (1977)

Logo no início do filme Jorge aparece como um dos inúmeros escravos que trabalham nas minas de selênio da Companhia Progresso de Eldorado, de propriedade de Pedro Cem. Quando ele interrompe momentaneamente suas atividades para dar água a um velho escravo esgotado de tanto trabalhar, um dos sentinelas se aproxima para agredi-lo, mas Jorge é mais

⁶³ *Cordão de ouro* pode ser assistido na íntegra em: <http://www.youtube.com/watch?v=VTnIV-ECPIE>

rápido e o nocauteia, iniciando uma fuga. É perseguido pelos outros capangas, mas consegue abrir o caminho com golpes certos. Ao entrar nas matas encontra o Caboclo Cachoeira, que lhe avisa que Ogum quer conhecê-lo e quer jogar capoeira com ele. O próprio Caboclo Cachoeira o leva de canoa até a mítica Aruanda, moradia dos orixás. Depois do jogo, Jorge recebe um cordão de ouro com uma estrela de Salomão das mãos de Ogum, que irá manter seu corpo fechado “enquanto tiver coragem de olhar dentro dos olhos de seus inimigos”. Em seguida, Ogum manda Jorge voltar a Eldorado para ajudar seu povo a vencer as falanges do mal, missão que irá desempenhar bravamente no decorrer do filme.

Como um desenvolvimento das propostas estabelecidas com o *Pequeno manual do jogador*, Nestor lança em 1985 seu segundo livro, *Galo já cantou*, com uma perspectiva mais filosófica que corporal, que vinha originalmente acompanhado de uma fita cassete com cânticos da umbanda (lado A) e da capoeira (lado B), realizando a valorização da cultura afro-brasileira, ou seja, aglutinando características prescritivas dos manuais e dos discos dos mestres da década de 1960, trazendo para o meio impresso e também sonoro uma ética que era percebida nas entrelinhas do seu cancionário. É uma proposta política a partir de sua própria ética desenvolvida com a prática da capoeira.

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, 2010b, 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, 2010b, p.219). Foi o que fez Nestor em relação ao universo imaterial, após ter abordado um aspecto mais prático para o ensino da capoeira.

O livro *Galo já cantou* busca um despertar da consciência entre os praticantes espalhados pelo mundo, trazendo pelo áudio alguns elementos da cultura afro-brasileira que fundamentaram a capoeira, como a religiosidade e filosofia, enfatizando 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 (cuja figura aparece junto ao texto). A expressão “galo já cantou”, bastante presente no cancionário da capoeira, indica que “é chegada a hora”, ou seja, é o “ponto de mutação”.

disposição, devem ser colocados à prova, uma vez que com eles é possível também transformar as situações inesperadas do dia-a-dia. Para isso, é preciso manter o “bom humor”, aspecto fundamental do jeito de ser capoeira – especialmente entre os mestres – e que consiste num ponto que foi totalmente omitido de todas as publicações anteriores, no ensejo da elaboração de uma “capoeira esporte” séria e burocrática.

Ele também enfatiza a importância de um aspecto que denomina *conhecimento-da-natureza-dos-homens* (CAPOEIRA, 1999, p.125), consequência direta da prática do jogo e que possibilita superar as dificuldades e limitações de si e dos outros praticantes, ajudando a entender melhor a essência humana. Finalmente, Mestre Nestor trata a questão da *malícia*, que é a ética dos grandes mestres, é “uma espécie de manha, de astúcia que pode ser usada no jogo e também na vida real” (id., ib., p.130).

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.

Filosoficamente, Nestor Capoeira vivencia através da prática da capoeira aquilo que Foucault (2010b, p. 231) chama de “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. “Esses três grandes domínios da experiência só podem ser entendidos uns em relação aos outros, e não podem ser compreendidos uns sem os outros” (FOUCAULT, 2010b, p.253).

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 através de um jogo coletivo. Variam as relações de poder,

inclusive pelo modo como o saber é distribuído. Por sua vez, o treino constante e com determinação traz resultados corporais e cognitivos evidentes, possibilitando um conhecimento de si e dos outros. Mas e a malícia?

Nestor Capoeira segue em busca de soluções para seus questionamentos, e o aprofundamento dessas questões é realizado por ele ao completar a *Trilogia do jogador*, em 1992, com a publicação do livro *Fundamentos da malícia*, que se propõe a analisar justamente essa característica peculiar e misteriosa do capoeira, a qual faz com que ele tenha habilidades para transformar as situações nos jogos, nos improvisos musicais e também aquelas que ocorrem no cotidiano.

Nesse livro, ele vem buscando um debate mais intenso com pesquisadores da cultura negro-brasileira, especialmente Muniz Sodré, Júlio César de Souza Tavares e Jair Moura, com a intenção de dar uma profundidade histórica e sociológica ao aspecto mais corporal do *Pequeno manual do jogador* e filosófico apresentada em *Galo já cantou*. Sua intenção é dar um arremate nos assuntos presentes nos livros anteriores através dessa troca de ideias com os pesquisadores.



Figura 41 - A trilogia do jogador

Em sua primeira edição, *Fundamentos da malícia* continha uma fita cassete gravada por Nestor Capoeira e Tony Vargas, na qual abordaram didaticamente o uso correto do berimbau *gunga* (grave), *médio* e *viola* (agudo) nos diferentes toques de capoeira, em

consonância com a proposta desenvolvida por Mestre Bimba com o *Curso de capoeira regional* e também pelos mestres da capoeira angola⁶⁴. No áudio, eles afirmam categoricamente a intenção de “difundir e revitalizar” esses fundamentos e a função de cada berimbau no contexto do ritual da roda de capoeira.

Na contracapa do livro, o jogo da capoeira é descrito como “uma forma de ‘ver’ os homens e se relacionar com o mundo, transmitida de mestre a aluno através das gerações, dentro da roda, ao som do berimbau” (CAPOEIRA, 1996), indicando a importância de um determinado modo de ser, de um *êthos* peculiar, realizado na prática coletiva que é vivenciada dentro das rodas, jogando com diversas pessoas ao som de diferentes toques de berimbau.

De acordo com Foucault (2010b, p.270), “o *êthos* era a maneira de ser e a maneira de se conduzir”. Com isso, ele quis dizer que a prática de si articulada pelos sujeitos era um modo peculiar de ser e uma certa maneira de se fazer nas relações com os outros. No caso da capoeira é saber entrar e saber sair das situações do jogo; é ir do jogo lento ao rápido e vice-versa, confundir, dissimular, cantar, tocar, fingir seriedade e sorrir, brincar etc. Assim, é preciso treinar para conhecer sua amplitude e lembrar tal qual o ditado popular que “*quem não pode com mandinga não carrega patuá*”.

Segundo Mestre Nestor, a malícia na capoeira é aprender a ouvir o que o berimbau tem para ensinar ao corpo, uma vez que cada toque corresponde a um tipo diferenciado de jogo, além de possuir variações e “viradas”. Estar atento ao berimbau durante o jogo exercita a percepção necessária para transformar as jogadas. Essa musicalidade traduzida em ritmo corporal gera a *negaça*, “o engano, o floreio” (CAPOEIRA, 1996, p.117), que é a base da luta, usada tanto no ataque quanto na defesa. “Se a base do jogo é a *negaça*, a chave do desenvolvimento é a *malícia*” (id., ib., p.119 – grifo nosso). Nestor ressalta que ela é uma astúcia e que não depende da “força, agilidade, coragem ou forma física” (id. ib., p.119), sendo assim uma ordem mais sutil. Nesse sentido, a capoeira é uma filosofia de vida, “é cínica e objetiva; crua, irônica e bem-humorada; vital, poética e intuitiva” (id., ib., p.121). A capoeira é algo complexo, mas acessível aos sentidos.

Não é algo que se possa compreender com o uso da mente – apesar de ser, em si, uma forma de compreensão.

É, sim, um vivenciar, experienciar, absorver, digerir, encarnar.

64 Posteriormente esse material foi transformado em CD.

No entanto – e é importante que isso fique bem claro –, apesar de a *malícia* ser o fundamento a partir do qual se materializa – e ao qual se referem – o jogo, a ginga, os golpes, as quedas, o floreio, o ritual, os cantos, os toques de berimbau e a roda... nenhum jogador pratica a capoeira com intenção primordial de obter esse saber. Joga-se capoeira por amor, empolgação, fascínio, paixão e vício. A *malícia* – ponto central dessa prática – vem por tabela e de lambuja. (CAPOEIRA, 1996, p.122 – grifo original)

Nestor afirma que a *malícia* é consequência direta do que se aprende jogando capoeira, mas o bom-humor é uma qualidade que deve ser “cultivada pelo próprio aprendiz” (id., ib., p.128), apesar da ignorância, estupidez, ganância, falsidade e vontade de subjugar, entre outras características do comportamento humano que podem ser visualizadas tanto entre os iniciantes quanto jogadores experientes, o que faz com que, por exemplo, uma pessoa aparentemente educada se transforme inesperadamente numa pessoa violenta, na ânsia de “vencer” um jogo⁶⁵. Segundo ele, esse bom-humor é o diferencial que podemos encontrar num mestre de capoeira, mesmo sabendo que existem muitos que utilizam o título de “mestre”, mas estão longe da busca desse caminho ético.

Com a *malícia* o jogador consegue ter uma visão aproximada da personalidade das pessoas que participam da capoeira, “o ser que se esconde por trás de uma fachada, muitas vezes simpática e civilizada, bem-falante e inteligente” (CAPOEIRA, 1996, p.130), mas é o bom-humor que dá leveza aos sujeitos e que é parte essencial do *êthos* de um mestre de capoeira, apesar do *conhecimento-da-natureza-dos-homens*.

Nestor Capoeira também retoma em *Fundamentos da malícia* a questão do domínio da violência pela ritualidade e jogo coletivo, que já havia sido abordada anteriormente em *Galo já cantou*. Pela ritualidade, afirma, é possível controlar um instinto predador que foi necessário no passado à sobrevivência. “Estas mudanças – extremamente necessárias – serão as consequências de uma mudança na forma de ser e pensar de cada indivíduo; e de mudança do indivíduo chegaremos à mudança da coletividade” (CAPOEIRA, 1996, p.139). Esta perspectiva está em consonância com a visão apresentada pelo ministro da cultura Gilberto Gil quando este propõe a prática da capoeira como instrumento da paz (op. cit. p.67).

Em termos prescritivos, o fato de ter participado de um grupo praticamente autônomo em relação ao mestre como foi o caso do Grupo Senzala ajudou a formulação de suas escritas

65 No cotidiano podemos visualizar uma situação dessas especialmente no trânsito.

e caráter prático dos ensinamentos que apresenta. “É possível aprender a jogar capoeira em livro? É a pergunta que comumente me fazem” (CAPOEIRA, 1996, p.145).

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)

Assim, as escritas de Nestor ressaltam a multilinearidade da capoeira na contemporaneidade. Ele aponta para uma convergência de mídias quando indica que o aprendizado do manual pode acontecer conjuntamente aos vídeos. Com a *Trilogia do jogador*, ele teve a intenção de divulgar seus conhecimentos para além do aspecto corporal e nacional, abrangendo seus aspectos coletivos, identificando questões relacionadas ao uso das tecnologias midiáticas pelos sujeitos.

Um aprofundamento dessas questões acontece em seguida no campo acadêmico, com uma pesquisa de mestrado em Comunicação e Cultura, intitulada *Ritual roda, mandinga e tele-real*, apresentada em 1995 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, através da qual busca analisar a influência da televisão na sociedade e, em especial, nos capoeiras. Nesse mesmo ano lança *The little capoeira book*, versão de *Pequeno manual do jogador*, que serviu de base para outras edições em diversas línguas.

Em 1997, Mestre Nestor lança uma obra de ficção, *A balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada*, com a qual traz a capoeira, suas vivências e práticas para o discurso literário. Em termos estilísticos, sua linguagem é próxima à dos sambas de malandro, ou seja, calcada nas vivências pessoais, no próprio cotidiano. Com a *Balada*, Nestor narra as aventuras e desventuras de dois personagens capoeiras no início da sua mundialização, como foi contado ao *narrador* da história, o personagem Toninho Ventania.



Figura 42 – Noivo-da-Vida e Venendo-da-Madrugada (CAPOEIRA, 1997, p.06)

Segundo ele, “qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais não é mera coincidência” (CAPOEIRA, 1997, p.07), enfatizando as vivências interligadas da roda de capoeira com a roda da vida e *as voltas que o mundo dá*. Contudo, Nestor frisa que a vida e a arte costumam andar de mãos dadas. “De certa maneira a *Balada* é o complemento da trilogia e creio que vale a pena ser lido. Eu acho que o *Balada* pode lançar uma luz que nenhum livro sério tem condição” (CAPOEIRA, 1997, p.295 – grifo original).

Nesse sentido, concordamos com Rancière quando afirma que em muitos casos o real “precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p.58), pois algumas de suas experiências mais pessoais, que seriam ininteligíveis num manual prático ou livro de filosofia da capoeiragem, podem fazer parte de uma obra de ficção sobre o tema. Porém esta proposição não significa que tudo seja narrativa, pois isso também significaria cair numa oposição enganadora entre real e artifício.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social (RANCIÈRE, 2009, p.58)

Percebemos que Nestor utilizou algumas ilustrações que fizera durante o período que esteve na Europa, como a que vemos a seguir, produzida em 1983 em Paris, dando a elas uma inteligibilidade pela ficção. A figura retrata uma situação “vivida” pelo personagem Noivo-da-Vida, durante uma turnê pela Dinamarca, Suécia e Finlândia junto a uma trupe de artistas.

Num gesto ágil e atento, Noivo-da-Vida bloqueia o ataque desferido contra ele utilizando o banquinho em que estava sentado.

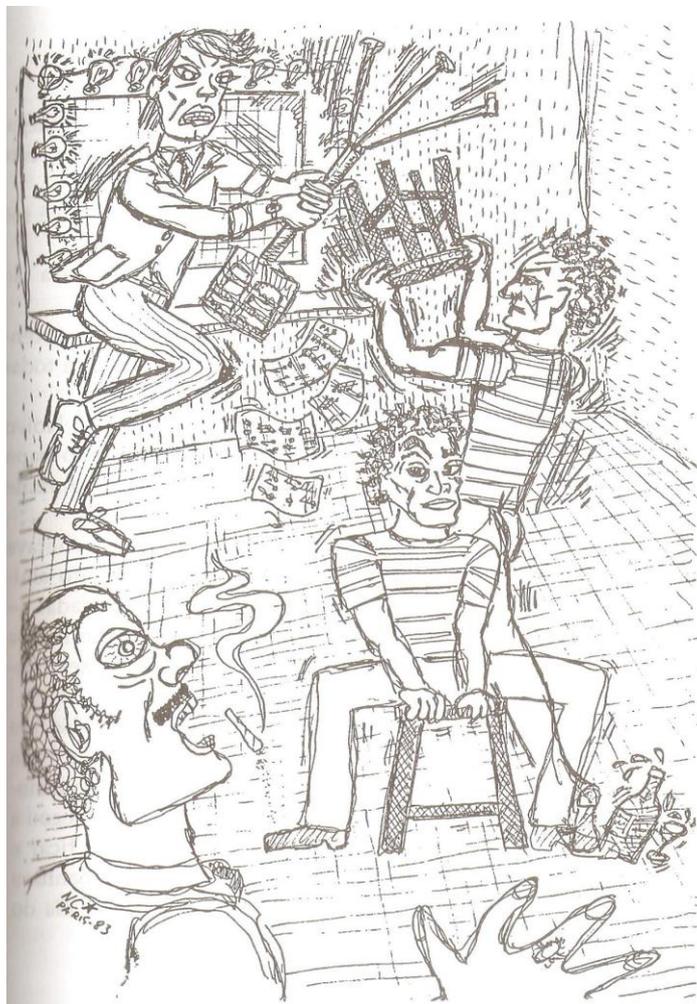


Figura 43 - (CAPOEIRA, 1997, p.128)

No campo acadêmico Nestor também segue dando continuidade às suas pesquisas e, em 2001, apresenta sua tese de doutorado intitulada *Jogo corporal e comunicultura: a capoeira como fenômeno civilizatório com real aptidão comunicativa e transcultural*, pela Escola de Comunicação da UFRJ, ampliando o debate iniciado durante o mestrado e abordando a expansão da capoeira no exterior.

Em seguida, adapta parte da pesquisa e a inclui nos apêndices das novas edições de *Galo já cantou* juntamente com as palestras e debates do *1º encontro nacional da arte capoeira*, realizado no Rio de Janeiro em 1984. Em *Fundamentos da malícia* também acrescentou informações nas novas edições, advindas das palestras e debates realizados

durante o *World samba capoeira meet*, que aconteceu no Rio de Janeiro, no ano de 1990, e teve o objetivo de ser “o primeiro encontro internacional de capoeira e samba” (CAPOEIRA, 1996, p.211). Por sua vez, incluiu no *Pequeno manual do jogador um ABC da capoeira*, com o qual conta a história da capoeira na forma de cordel.

O entrelace de discursos acadêmicos, filosóficos, práticos, literários, poéticos entre outros, serve para modular esses conhecimentos da capoeira, levando cada um deles a complementar o outro e revelando que sua prática da capoeira é um constante *work in progress*. Esse processo nos mostra que suas estéticas estão se transformando juntamente com a prática da capoeira, mostrando que as linhas do dispositivo da capoeiragem possibilitam a criação de novas tramas, de acordo com as perspectivas utilizadas e os caminhos percorridos.

Outro indicador do *êthos* de Mestre Nestor é uma canção que compôs ao berimbau como uma ladainha de capoeira (cântico de abertura, que antecede ao jogo e às vezes ganha um caráter bastante solene) e que evidencia bem suas “estéticas da existência”, pois permeiam de modo marcante a sua vida e obra na capoeiragem. *Vagabundo confesso* tornou-se bastante popular e foi regravada por diversos artistas brasileiros (Dazaranha, Ratto, Manitu, Dora Vergueiro etc) especialmente nos ritmos de forró e reggae, alcançando uma boa execução nas rádios. Ela vem representando suas vivências a partir da década de 1970, que também estão presentes tanto em *Balada* quanto na *Trilogia*.

Sou vagabundo confesso,
da turma de 71,
eu já rodei o mundo
nunca pude encontrar
lugar melhor prum vagabundo,
que o Rio à beira-mar.
Odoiá, Odofiaba,
salve minha mãe Iemanjá!
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, a amizade,
Madrugada e a capoeira!
(CAPOEIRA, 1999, p. 147-148 – grifo nosso)

Ao invés de combater a figura do malandro como ocorrera no passado, Nestor vem enfatizando que ele é um representante fundamental da essência cultural que permeia a prática da capoeiragem. Ser vagabundo nesse sentido é ter malícia para transformar positivamente as situações. É ter firmeza e também leveza, fazendo uso dessas qualidades com astúcia, bom humor e desprendimento.

Este é o saber-poder do mestre de capoeira, adquirido na prática constante nas rodas, dialogando corporalmente e musicalmente com diversos sujeitos e experimentando da melhor forma possível as “coisas boas da vida”. Este estado de espírito é justamente aquilo que os mestres de capoeira alcançam após anos de prática constante, percebida como sua ética por estar ligada ao seu cotidiano e modo de vida.

Segundo Foucault (2010b, p.276), o poder sempre está presente nas relações humanas, mas essas relações de poder entre os sujeitos são móveis, reversíveis, instáveis e frequentemente assumem novas formas. Essa desenvoltura nas diversas relações de poder é, de certo modo, a malícia, levando a entrar e sair das situações no jogo de capoeira e também na vida, com atenção e tranquilidade. Nesse sentido, a malícia é o saber que constitui o próprio poder da capoeiragem.

Atualmente, Nestor dá aulas regulares de capoeira e maculelê no Galpão de Artes Urbanas da Companhia Municipal de Limpeza Urbana – COMLURB, no Rio de Janeiro, localizado na Gávea, e possui um *blog* no site ABeiramar.tv (<http://www.abeiramar.tv/>), administrado por seu filho Itapuã Beiramar, que além de fisioterapeuta e quiropraxista também é professor de capoeira. Com o *blog*, Nestor vem divulgando suas pesquisas e experiências no Brasil e exterior, comentando os livros já publicados. Seu novo livro, *Capoeira: a construção da malícia e a filosofia da malandragem 1800-2010 Trilogia do Jogador. vol. 01*, primeira parte de uma nova trilogia, tem lançamento previsto para este ano.

CONSIDERAÇÕES

Constituímos ao longo desse trabalho uma análise da cultura a partir do conceito de dispositivo. Acompanhamos até aqui o surgimento dos enunciados referentes à capoeiragem no contexto cultural brasileiro, revelando algumas maneiras pelas quais ela foi “transcrita” durante o século XX, com um objetivo inicial de sair da marginalidade e alcançar um status de esporte/luta nacional, mas que foi muito além desse projeto.

Percebemos que ela evidencia um funcionamento específico, advindo de suas tecnologias de corpo, que contribuem decisivamente na constituição de um “conhecimento de si” e na articulação de “artes de existência” dos praticantes, especialmente pela sua multilinearidade de expressões, que ocorre primordialmente pela subjetivação de suas características de luta, jogo e dança.

As “escritas prescritivas” permitiram identificarmos alguns gestos dos sujeitos com a intenção de partilhar sua memória corporal e coletiva. Essas *escritas de si* contribuíram para a constituição do saber-poder na capoeira e possibilitaram a leitura dos conhecimentos pela ótica de seus praticantes.

As transformações pelas quais a capoeira passou revelam disputas ocorrendo entre os sujeitos, o estado e a sociedade, trazendo em suas relações rastros dos *jogos de poder*, especialmente no momento em que tais escritas adquirem um caráter prescritivo e o estado passa a incentivar sua prática. De certo modo Luis Edmundo já havia prenunciado essa situação, quando afirmou que o capoeira era “um cisto, mas poderia ser uma flor” (op.cit, p.24).

Do segredo à divulgação de suas técnicas. Da oralidade à publicação de livros. Do berimbau ao disco. Dos manuais às produções audiovisuais. Os métodos para o controle de seus conhecimentos mudaram drasticamente no decorrer dos tempos, assim como a própria prática.

A diversidade de “sujeitos capoeiras” distribuídos em escala global proporciona o surgimento de novas linhas e novas configurações na contemporaneidade. Eles vêm engendrando suas produções de subjetividade e assimilando os novos espaços nos quais está transitando a capoeira, ou seja, seguem criando modos de resistência e de perpetuação do seu saber-poder que vão cada vez mais para além da questão do governo/estado/nação. Com as

mídias e ambiente digital percebemos que as técnicas corporais passam por reconfigurações estéticas.

As produções realizadas nesse contexto podem ser consideradas *linhas de fuga* do seu dispositivo, abrindo espaço para transformações, para a invenção de novas tradições. “A liberação abre um campo para novas relações de poder, que devem ser controladas por práticas de liberdade” (FOUCAULT, 2010b, p.267). Essas práticas de si fornecem rastros para diversas relações sociais e partilhas que se estabelecem através da capoeiragem e suas diversas possibilidades na atualidade. Esses rastros são verificados pela frequência com que ocorrem. Algumas dessas *regularidades* foram observadas especialmente em suas *linhas* corporais, indicando uma certa continuidade dos *enunciados*. É o caso do *rabo-de-arraia*, golpe tradicional que remonta ao lendário combate de Cyríaco com Sada Miako e às primeiras descrições da capoeiragem do final do século XVII, que ressaltam os pulos e rodopios perigosos de um capoeira.

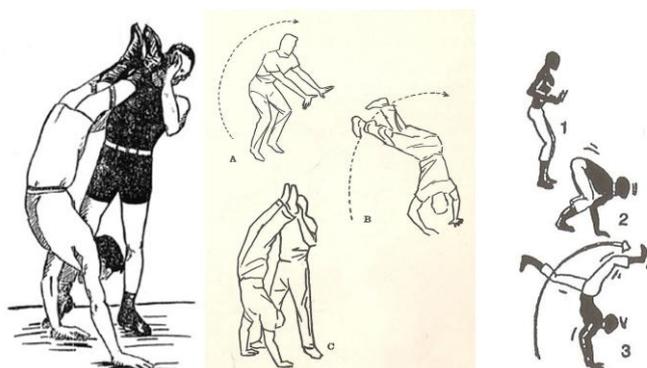


Figura 44 - Três variações do rabo-de-arraia

Por sua vez, o movimento do *aú*, ajuda a caracterizar melhor os rodopios utilizados pelos capoeiras. Sua importância decorre do princípio que a maioria das técnicas corporais da capoeira são realizados através de uma troca dos pés pelas mãos. Frisamos que o *aú* é estrategicamente importante, pois é simultaneamente uma esquiva, um ataque e uma defesa. Tanto o *aú* quanto o *rabo-de-arraia* nos remetem aos “negros volteadores” descritos por Debret e ao próprio movimento de *volta ao mundo*.

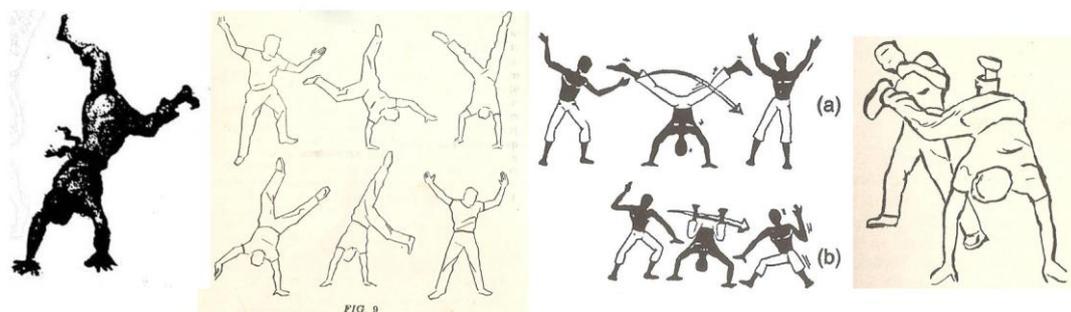


Figura 45 - Variações do aú

A partir das “traduções” da ginga também encontramos alguns rastros sobre as *negaças* e as descrições que expressam um ritmo de corpo. Uma exceção é o livro de Annibal Burlamaqui (primeira imagem à esquerda), que indica uma posição estática de guarda, com o objetivo de desvinculá-la dos aspectos musicais, que eram naquele momento entendidos como um problema para a legitimação do esporte.

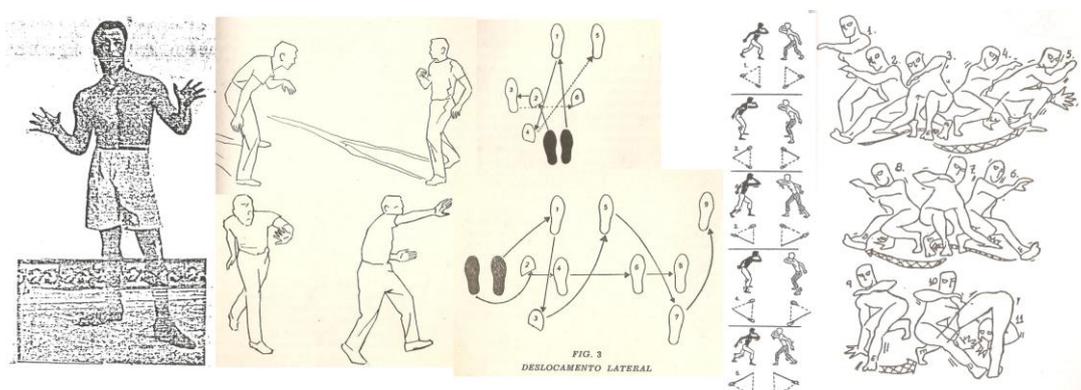


Figura 46 - Variações da ginga

Ressaltamos que os nomes de muitos outros movimentos e dos toques de berimbau também ajudam a evidenciar regularidades e também rupturas nos enunciados corporais do dispositivo da capoeira, como é o caso dos golpes *corta-capim*, *queixada*, *voo-do-morcego*, *rasteira* e *escorão*, *baú*, entre outros, ainda que em alguns casos eles sejam usados para se referir a golpes distintos, de acordo com o local em que é praticada.

No campo da musicalidade o berimbau torna-se a partir do século XX um ícone da capoeira. O imaginário e simbolismos existentes sobre ele em diversas culturas e outros tantos que são criados fazem dele uma importante fonte de aprendizado. Com os discos torna-se

evidente que a parte ritualística e os toques praticados durante a roda da capoeira fazem parte desse dispositivo tanto quanto os treinos físicos, pois trazem reflexões sobre sua prática no decorrer dos tempos.

Mesmo com o reconhecimento da capoeira como patrimônio cultural pelo estado brasileiro (o que pode ser entendido como uma nova forma de controle dos “sujeitos capoeiras”) podemos afirmar que permanece viva a necessidade da resistência entre seus praticantes, que acontece como resposta às novas demandas que estão vivenciando nesse contexto.

Novas produções audiovisuais sobre o tema vêm sendo elaboradas na atualidade, as quais estão adquirindo uma crescente importância para o aprendizado, juntamente com todo material “clássico” produzido no século XX, que aos poucos vai sendo recuperado e disseminado, especialmente com a mundialização e a necessidade e vontade dos praticantes espalhados pelo mundo em acessar esses conhecimentos, que são muitas vezes indisponíveis nos locais em que vivem.

Cada vez mais essas produções funcionam como moduladoras das suas estéticas e práticas e, se por um lado, elas contribuem para sua disseminação e resistência, por outro lado, elas modificam, em alguns aspectos, o próprio papel da coletividade, das práticas de si e das estéticas da existência dos sujeitos capoeiras para a constituição desse saber/poder. Nesse caso, a resistência assume a cada momento novos contornos e estratégias.

Pretendemos realizar no doutorado uma nova etapa dessa pesquisa, que venha abordar uma ampliação dessas análises a partir da produção audiovisual disponibilizada na internet, rastreando ações que podem ser consideradas gestos de escrita e de partilha, mas que utilizam as tecnologias e estéticas digitais para articular suas redes colaborativas e que incentivam novos processos de produção de subjetividade.

Referências por assunto

Capoeira

ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig; MANSA, Mestre Cobra. *A dança da zebra*. In: Raízes Africanas: Revista História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

Augustus Earle, 1821 – 1824. Disponível em: http://www.capoeira-palmares.fr/histor/earle_pt.htm (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

AZEVEDO, Alúcio de. *O cortiço*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/cortico.pdf (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

BURLAMAQUI, Annibal. *Gymnástica nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 1928.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: a construção da malícia e a filosofia da malandragem 1800-2010 Trilogia do Jogador. vol. 1*. 2013. (No prelo)

_____. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *The little capoeira book*. 2ª ed. Berkeley: North Atlantic Books, 2003.

_____. *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 luta e os castigos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-KHuXBZXIY> (Acesso em 15 de janeiro de 2013)

Capoeira: mestre Traíra e mestre Cobrinha Verde. Disponível em: http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925.

CARNEIRO, Edson. *Capoeira: cadernos de folclore*. nº 01. Alagoas: Imprensa universitária, 1975.

Capoeira é registrada como patrimônio imaterial brasileiro. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/16/capoeira-e-registrada-como-patrimonio-imaterial-brasileiro/> (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

Capoeira vira patrimônio cultural do Brasil. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/18/capoeira-vira-patrimonio-cultural-do-brasil/> (Acesso em 28 de janeiro de 2013)

Cinquentenário da publicação do livro Capoeira sem mestre. Disponível em: <http://estudoscapoeira.blogspot.com.br/2011/04/nessa-postagem-divulgaremos-entrevista.html> (Acesso em 19 de janeiro de 2013)

COSTA, Lamartine Pereira da. *Capoeira sem mestre com 49 figuras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994

Curiosidades. Disponível em: <http://capoeirashow.com.br/blog/curiosidades> (Acesso em 27 de fevereiro de 2013)

DEALTRY, Giovanna. *Ginga na 'belle époque'*. In: Revista da Biblioteca Nacional, Ano 05 n°53, fevereiro de 2010.

Decreto Nº 847 de 11 de outubro de 1890. In: Código Penal dos Estados Unidos do Brazil. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55636995/1/DECRETO-N-847-DE-11-DE-OUTUBRO-DE-1890> (Acesso em 27 de fevereiro de 2013)

Discurso do ministro Gilberto Gil no iSummit 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2006/06/23/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-isummit-2006/> (Acesso em 27 de janeiro de 2013)

EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis 1763 - 1808*. Brasília: Senado Federal, 2000.

FALCÃO, José Luíz Cerqueira; et al. *Publicações sobre capoeira: abordagens e tendências*. Departamento de Educação, UFSC, 2005.

_____. *Para além das metodologias prescritivas na Educação Física: a possibilidade da capoeira como complexo temático no currículo de formação profissional*. In: Pensar a Prática, vol. 07 n° 02, julho-dezembro de 2004.

FERREIRA, Isabel. *A capoeira no Rio de Janeiro 1890-1950*. Rio de Janeiro: Editora Novas Ideias, 2007.

Grandes mestres. Disponível em: <http://www.capoeirabrasileira.com/brasil/informacoes-gerais/grandes-mestres> (Acesso em 18 de janeiro de 2013)

Grupo Senzala. Disponível em: http://www.gruposenzala.com/grupo_senzala.html (Acesso em 05 de fevereiro de 2013)

Guia do capoeira ou gymnástica brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Nacional, 1907. (Anônimo)

História da capoeiragem no Brasil. Disponível em: <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/historia+da+capoeiragem+no+brasil> (Acesso em 15 de fevereiro de 2013)

História da escravidão e da Lei Áurea. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2011/05/13/823734/estude-historia-da-escravido-eda-lei-aurea-PRINTABLE.html> (Acesso em 14 de fevereiro de 2013)

Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

KOSMOS, Revista Artística, Científica e Literária. Rua da Assembleia, nº 62, Rio de Janeiro. Ano III, 1906, n. 3, Março. Mensal, 2R\$000, 25cm.

Luiz Edmundo – biografia. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=716&sid=309> (Acesso em 08 de fevereiro de 2013)

Madame Satã – texte de mestre Nestor Capoeira (version originale). Disponível em: <http://gingafirmecapoeira.webnode.com.br/news/madame%20sat%C3%A3/> (Acesso em 28 de fevereiro de 2013)

Madame Satã de mito, homossexual e malandro para as telas do cinema. Disponível em: <http://portalcapoeira.com/Curiosidades/madame-sata> (Acesso em 09 de fevereiro de 2013).

Maurício Rugendas: viagem pitoresca ao Brasil. Disponível em: http://www.capoeira-palmares.fr/histor/maler_pt.htm (Acesso em 12 de janeiro de 2013)

Mestre Jelon Vieira: o pioneiro da capoeira nos EUA. Disponível em: <http://www.jogodemandinga.com/?p=595> (Acesso em 01 de fevereiro de 2013)

Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na homenagem a Sergio Vieira de Mello. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2004/08/19/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-homenagem-a-sergio-vieira-de-mello/> (Acesso em 27 de janeiro de 2013)

Ministro Gilberto Gil lança projeto Capoeira Viva. Disponível em: <http://portalcapoeira.com/Noticias-Atualidades/ministro-gilberto-gil-lanca-projeto-capoeira-viva> (Acesso em 28 de janeiro de 2013)

Negros volteadores. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Nireu Cavalcanti encontra registro de capoeira em 1789. Disponível em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/nireu.htm> (Acesso em 10 de fevereiro de 2013)

O nosso jogo. Disponível em: <http://www.capoeira.jex.com.br/lit+classica/capoeiragem+e+capoeiras++primeira+parte> (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

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.

REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

SANTOS, Esdras Magalhães dos (Mestre Damião). *A verdadeira história da criação da luta regional baiana do mestre Bimba*. Em: http://www.capoeiradobrasil.com.br/liga_2.htm (Acesso em 09 de janeiro de 2013)

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

VESENTINI, Sergio. *Tutela jurídica do meio ambiente cultural e relações de consumo*. UNIMES, 2010. Disponível em: <http://www.fat.edu.br/saberjuridico/publicacoes/edicao07/convidados/DOCTORADO-UNIMES-AFRO-BRASILEIRA.pdf> (Acesso em 09 de fevereiro de 2013)

VIEIRA, Sergio Luiz de Souza. *Annibal Burlamaqui (Zuma): patrono da capoeira desportiva*. In: Da capoeira: como patrimônio cultural. PUC/SP, 2004. Disponível em: http://www.capoeirafica.org/PDF/Annibal_Burlamaqui.pdf (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

_____. *Capoeira: origem e história*. In: Da capoeira: como patrimônio cultural. PUC-SP: São Paulo, 2004. Disponível em: http://www.capoeirafica.org/PDF/Capoeira_Origem_Historia.pdf (Acesso em 27 de fevereiro de 2013)

WAGNER, Carlos. *Mandingas literárias*. Disponível em: <http://www.capoeiradobrasil.com.br/LACE.htm> (Acesso em 27 de fevereiro de 2013)

Estudos socioculturais

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

MOREIRA, Paulo; MCRAE, Edward. *Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: EDUFBA, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora brasiliense, 2003.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

Tecnologias da comunicação e estéticas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

AUGUSTO, Isabel Regina. *Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*. In: Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia - vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Editora Vega - Passagens, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

_____. *A ordem do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Ética, sexualidade, política – ditos & escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema – ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Resumos do curso no collége de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. *Em defesa da sociedade: curso no collége de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *A vida dos homens infames*. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *As técnicas de si*. In: Ditos e escritos. Galimard: Paris, 1994. Tradução por Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/tecnicas.pdf> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

_____. *Reensamblar lo social: uma introdución a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. 2004. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Filmografia

Barravento. Glauber Rocha. Brasil: 1962. 80 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Cordão de ouro. Antonio Carlos Fontoura. Brasil: 1977. 71 minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VTnIV-ECPIE> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

La capoeira. Panair. França/Brasil: 1963. 5 minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

O pagador de promessas. Anselmo Duarte. Brasil: 1962. 95 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7j0Jkq2eeg> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Vadiação. Alexandre Robatto Filho. Brasil: 1954. 8 minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Veja o Brasil – capoeira angola. Alceu Maynard Araujo. Brasil: 1952. 5 minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QrLNIwZ1x50> (Acesso em 12 de fevereiro de 2013)

Discografia

Berimbaus da Bahia. Camafeu de Oxóssi: 1964. 51 minutos.

Capoeira angola: Mestre Pastinha e sua academia. Mestre Pastinha. Brasil: 1969. 32 minutos.

Capoeira. Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar. Brasil: 1986. 35 minutos.

Capoeira da Bahia. Traíra, Gato e Cobrinha Verde. Brasil: 1963. 40 minutos.

Capoeira da Bahia. Paulo dos Anjos. Brasil: 1989. 28 minutos.

Capoeira: os fundamentos da malícia. Nestor Capoeira & Tony Vargas. Brasil: 1999. 59 minutos.

Curso de capoeira regional. Mestre Bimba. Brasil: 1962. 33 minutos.

Samba de roda. Candeia. Brasil: 1962. 34 minutos.