

dossiê



**INVENTÁRIO
PARA REGISTRO E
SALVAGUARDA DA
CAPOEIRA
COMO PATRIMÔNIO
CULTURAL DO
BRASIL**

DOSSIÊ

INVENTÁRIO PARA REGISTRO E SALVAGUARDA DA CAPOEIRA
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

BRASÍLIA - 2007

Presidente da República:
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura:
Gilberto Gil Moreira

Presidente do IPHAN:
Luiz Fernando de Almeida

Diretora de Patrimônio Imaterial:
Márcia Sant'Anna

Diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular:
Claudia Márcia Ferreira

Superintendente Regional do IPHAN da Bahia:
Leonardo Falangola

Superintendente Regional do IPHAN de Pernambuco:
Frederico Almeida

Superintendente Regional do IPHAN do Rio de Janeiro:
Carlos Fernando Andrade

Acompanhamento técnico - Superintendência Regional do IPHAN de Pernambuco:
Elaine Muller

Acompanhamento técnico - Superintendência Regional do IPHAN da Bahia:
Maria Paula Adinolfi

EQUIPE TÉCNICA:

Coordenação: Wallace de Deus Barbosa

Assistente de coordenação: Maurício Barros de Castro

Consultores:

Frederico José de Abreu
Matthias Rohrig Assunção

Pesquisa histórico-documental e de campo:

Rio de Janeiro

Pesquisadores:

Carlo Alexandre Teixeira
Cristiana Nastari Villela
David Nascimento Bassous
Hugo de Lemos Bellucco
Johnny Alvarez Menezes

Estagiários:

Barbara Tinoco
Bernardo Guimarães
Filipe Gonçalves

Salvador

Pesquisadores:

Adriana Albert Dias
Amélia Conrado
Ricardo Biriba

Estagiários:

Lucylane Oliveira
Nilo Ricardo Lobo

Recife

Pesquisadores:

Izabel Cordeiro
Marco Aurélio Lauriano de Oliveira
Maria Jaidene Pires
Vânia Fialho

Estagiários:

Annelise Lins Meneses
Graciane Costa Gomes dos Santos
Joice Poliana da Paixão Sales
Karina Lira da Silva
Paula Natanny Rocha Bezerra
Sílvia Carla Lafaiete

Fotografia e pesquisa iconográfica:
Eduardo Monteiro

Webdesigner:
Guttemberg Coutinho

VÍDEO:

Roteiro:
Wallace de Deus Barbosa
Maurício Barros de Castro

Montagem:
André Sampaio

Locução:
Luiz Motta

Finalização de áudio:
Luiz Eduardo do Carmo

Imagens do Rio de Janeiro:
Luiz Araújo

Imagens de Recife:
Antônio Luiz Carrilho
Hamilton Costa Filho

Imagens de Salvador:
Tenille Bezerra
Bruno Saphira
Wallace de Deus Barbosa

Imagens adicionais:
Gabriela Gusmão
Wallace de Deus Barbosa

SUMÁRIO

Introdução, 8

1. As referências históricas, 11

Origens e mitos fundadores, 11

As cidades da capoeira, 14

1930-1940: nasce uma nova tradição da capoeira, 37

1950-1970: o processo de folclorização e esportização, 41

A globalização da capoeira, 49

2. O aprendizado e as escolas de capoeira, 51

Da rua para a academia: o nascimento das primeiras escolas de capoeira, 56

Algumas trajetórias da capoeira nos dias atuais, 65

3. Descrição das rodas de capoeira, 68

Etnografia e performance, 68

Os movimentos e golpes, 72

O canto, os toques e a dinâmica das rodas, 74

4. Os instrumentos, 79

Berimbau, 81

Atabaque, 84

Pandeiro, 85

Agogô e reco-reco, 85

5. Os mestres e as rodas: patrimônio vivo, 86

6. Recomendações de Salvaguarda para a prática e difusão da capoeira no Brasil, 91

Bibliografia, 97

Introdução

O universo de quem se aventura a pesquisar a capoeira é vasto. A arte apresenta registros iconográficos e documentais desde o século XVIII, possui diversas vertentes ensinadas por mestres, contra-mestres, professores e instrutores, e cobre um amplo território geográfico que mapeia os cinco continentes, uma vez que as rodas de capoeira estão difundidas em mais de 150 países.

O desafio do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*, realizado entre 2006 e 2007, era construir um diálogo entre o tempo histórico passado e o tempo presente. Como patrimônio vivo, a capoeira se mantinha no cenário atual através dos mestres que representavam o saber. Ao mesmo tempo, acumulava produção documental que atravessava os últimos três séculos. Havia a necessidade de reconstituir brevemente a história da capoeira e realizar um registro instantâneo de seu momento presente.

Diante destes requisitos, a pesquisa se concentrou em três eixos principais: 1) pesquisa historiográfica; 2) trabalho de campo; 3) abordagem de temas relacionados à capoeira, como a reflexão sobre o aprendizado e a descrição das rodas. A constituição deste dossiê, que pretende justificar a importância da capoeira como bem cultural do Brasil, deu-se amparada nestas três linhas de caráter metodológico distinto. Por isso, buscou-se a formação de uma equipe multidisciplinar que pudesse dar conta dos diversos vetores do projeto.

Também era importante definir o recorte territorial da pesquisa. Um reforçado imaginário produzido por livros, filmes e telenovelas relacionou a capoeira à escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiado do senhor de engenho, mas a capoeiragem fincou raízes nas áreas urbanas¹. A perspectiva que parecia mais coerente remetia para o desenvolvimento da arte nas principais cidades portuárias brasileiras, tendo

¹ Ainda assim, é preciso levar em conta que os centros urbanos da época possuíam vasto entorno rural, de modo que havia engenhos e até mesmo quilombos nos bairros afastados do centro do Rio de Janeiro e outras cidades coloniais. Como exemplo, ver SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

surgido como prática urbana de resistência de escravos ao ganho, na maioria das vezes reunidos nos agrupamentos conhecidos como maltas.

Cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Recife receberam um grande contingente de africanos escravizados e se tornaram verdadeiros “santuários” da capoeira antiga. Principalmente as cidades do Rio de Janeiro e Salvador possuíam bastante documentação sobre a capoeiragem. Diante da amplitude da capoeira como campo, espalhada pelos territórios nacional e internacional, optou-se pela pesquisa nos lugares históricos como ponto de partida para a reconstituição de sua trajetória. Nestes locais, os mestres seriam ouvidos, suas escolas e rodas visitadas e registradas.

De início, as capitais da Bahia e Rio de Janeiro foram delimitadas como campo de pesquisa por serem consideradas os locais históricos mais importantes da capoeira. O que não significava a realização de um registro historiográfico restrito às duas cidades. Estas eram território possível de ser coberto, uma vez reconhecida a impossibilidade de se alcançar toda a extensão territorial da capoeira.

No ‘Plano de Ação’ que baseou a formulação da ‘Proposta de Trabalho’ havia uma menção a Pernambuco como um estado que possuía um passado histórico importante referente à capoeira que deveria ser de algum modo citado em ocasião oportuna. No entanto, mais do que citar, percebemos a importância de incluir Recife no processo do registro.

A ocasião das comemorações pelo centenário do frevo coincidiu com a percepção da influência da capoeira na criação do passo da dança, principal expressão do carnaval pernambucano. Uma descoberta que revelava a presença da capoeiragem na cultura local de Recife e indicava a necessidade de uma investigação mais demorada sobre a história dos bravos e valentões, como eram conhecidos os capoeiras de Pernambuco.

Delimitado o território, foram constituídas as equipes, de perfil multidisciplinar, na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Um grupo de profissionais que contemplava as áreas da antropologia, história, psicologia, educação física e artes cênicas. A maioria deles também atuava como capoeirista, incluindo um mestre de capoeira, Carlo Alexandre Teixeira, conhecido como Mestre Carlão. Além da formação das equipes locais, foram realizados, nos três estados, os encontros *Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*.

O objetivo destes encontros era reunir os mestres, alunos e pesquisadores para apresentar o projeto do Inventário, discutir sua importância, definir as possibilidades de

registro e fazer um levantamento de pautas que seriam utilizadas como referências para a elaboração das ‘Recomendações do Plano de Salvaguarda da Capoeira’. A perspectiva que se coloca é de que a cultura é dinâmica, e não cristalizada, portanto, o registro não é suficiente para salvaguardar as manifestações, mas uma etapa necessária para traçar um plano que elabore e encaminhe políticas públicas para seus atores.

Os principais pontos levantados nestes encontros foram: 1) a necessidade de aposentadoria especial para os velhos mestres de capoeira; 2) A importância dos mestres de capoeira como divulgadores da cultura brasileira no cenário internacional, o que torna necessário pensar alternativas para facilitar seu trânsito por outros países; 3) a necessidade de criar mecanismos que facilitariam o ensino da capoeira em espaços públicos; 4) o reconhecimento do ofício e do saber do mestre de capoeira, para que ele possa ensinar em escolas e universidades; 5) a criação de um Centro de Referências da Capoeira que centralizasse toda a produção acadêmica sobre a capoeira, realizada por estudiosos espalhados em diversas disciplinas; 6) um plano de manejo da biriba, madeira usada para confeccionar o berimbau e que pode ser extinta no correr dos anos.

Trata-se de um conjunto de encaminhamentos que baseou as ‘Recomendações do Plano de Salvaguarda da Capoeira’. Além disso, norteou a indicação de que seria necessário reconhecer como Patrimônio Cultural do Brasil o saber do mestre de capoeira, como ofício, e a roda de capoeira, como forma de expressão.

Em termos institucionais, o processo do Inventário foi alocado no Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) do Museu Nacional-UFRJ, por meio da Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB-UFRJ). A coordenação do projeto também contou com a supervisão da Diretoria de Patrimônio Imaterial do IPHAN, das Superintendências Regionais do IPHAN da Bahia e de Pernambuco e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

O texto desenvolvido neste dossiê busca reconstituir brevemente a história da capoeira e descrever sua prática, cultura material e rituais. Um arranjo que pretende justificar sua importância como bem cultural, a partir da documentação escrita e dos relatos dos mestres que continuam em atividade.

1. As referências históricas

Origens e mitos fundadores

A capoeira é uma manifestação cultural que se caracteriza por sua multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes priorizem ora sua face cultural, seus aspectos musicais e rituais, ora sua face esportiva, a luta e a ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo.

As origens da capoeira remetem a basicamente três mitos fundadores:

- 1- A capoeira nasceu na África Central e foi trazida intacta por africanos escravizados.
- 2- A capoeira é criação de escravos quilombolas no Brasil.
- 3- A capoeira é criação dos índios, daí a origem do vocábulo que nomeia o jogo.

As três hipóteses geram questões ainda não resolvidas. Embora estudos recentes tenham comprovado a existência de danças guerreiras similares à capoeira, não apenas na África Central, mas em outros países que fizeram parte da diáspora negra (a ladja da Martinica é uma delas), não se pode negar que as culturas são construídas a partir das influências que as cercam, o que gera tanto rupturas quanto continuidades. Portanto, além da comprovação da raiz africana, é preciso reconhecer as mudanças e contribuições que ocorreram em solo brasileiro.

Da mesma forma, afirmar que não existia prática corporal semelhante à capoeira na África, restringido seu surgimento ao contexto dos escravos que a teriam criado nos quilombos como forma de resistência escrava, esbarra em pressupostos históricos. Além da comprovada ligação com práticas ancestrais africanas, a capoeira foi desenvolvida nos

centros urbanos em formação, principalmente em cidades portuárias, como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, aonde chegaram grandes levas de escravos.

Por fim, a patente indígena na criação da capoeira é uma hipótese de difícil sustentação. Não há documentação ou mesmo relatos de índios que reivindicuem essa paternidade. O termo “capoeira” faz parte da língua tupi e significa “mato ralo”, o que remete a uma das explicações sobre sua origem. Diz respeito ao mito do escravo fugitivo que surpreenderia seus algozes na capoeira, local da cilada. Além de ter uma lógica de difícil assimilação, a do perseguido que inverte a situação e submete o perseguidor, as raízes etimológicas também são controversas e apontam para outra possível origem da arte. Valdeloír Rego, em seu livro clássico, expõe hipóteses de Henrique de Beaurepaire Rohan e Brasil Gerson:

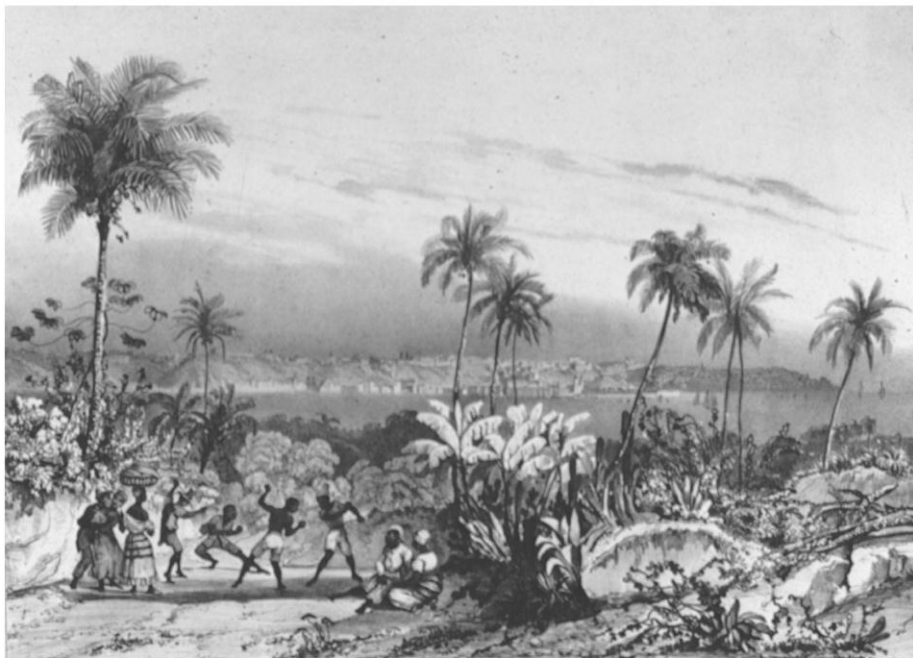
Tendo como base capão, do qual Adolfo Coelho tirou o étimo de capoeira para o português, Beaurepaire Rohan faz o mesmo para o vocábulo capoeira na acepção brasileira, apresentando em defesa de sua opinião a seguinte explicação: - ‘Como o exercício da capoeira, entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, se parece um tanto com a briga de galos, não duvido que este vocábulo tenha sua origem em Capão, do mesmo modo que damos em português o nome da capoeira a qualquer espécie de cesto em que se metem galinhas’. Brasil Gerson, o historiador das ruas do Rio de Janeiro, fazendo a história da Rua da Praia de D. Manoel, informa que lá ficava o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas².

A dificuldade em estabelecer as origens da capoeira nos aspectos geográficos, culturais e etimológicos pode ser explicada devido a sua diversidade. Manifestação intimamente ligada às culturas locais, ganhou contornos específicos de acordo com os contextos em que se desenvolveu. A capoeira, dessa forma, é reconhecida como fenômeno cultural urbano, cuja história permeia o passado e o presente.

² REGO, Valdeloír. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã, 1968. p. 33.

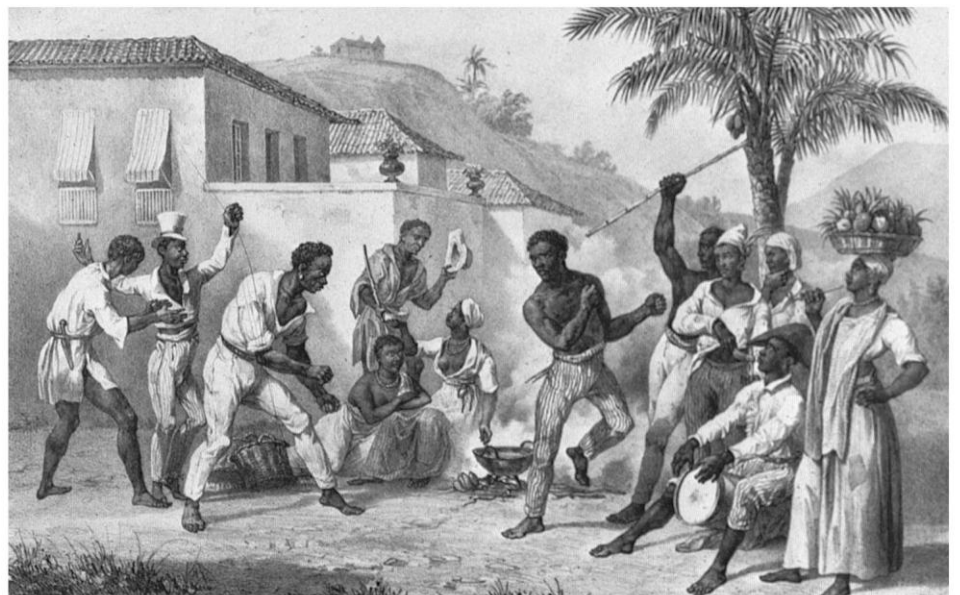
PRIMEIRAS REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Negros Combatendo
Augustus Earle
(1821-1824)



San Salvador
Johann Moritz Rugendas
(1835)

Dança de Guerra
ou Jogar Capoeira
Johann Moritz Rugendas
(1835)



O mais antigo registro referente à capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti³. O documento data de 1789 e se refere à libertação de um escravo chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro devido à prática da capoeiragem, o que mostra que a repressão acontecia antes mesmo da criminalização da capoeira, em 1890, durante o governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca.

As cidades da capoeira

Nos anos 1990, a historiografia se voltou para os estudos da capoeira no Rio de Janeiro do século XIX. Os dois principais pesquisadores a explorar este recorte foram Carlos Eugênio Líbano Soares e Luís Sérgio Dias. O primeiro percorreu, em dois livros, o período que cobre os anos de 1808 a 1890, uma trajetória que se inicia com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, alcança o fim da Monarquia, a instauração da República e termina no ano em que a capoeira foi criminalizada e a maioria dos seus praticantes na capital desterrada para a ilha de Fernando de Noronha.

Entre 1808 e 1850, ano em que foi proibido o tráfico de escravos, existiu o que Soares definiu como *capoeira escrava*, a qual, segundo o pesquisador, não se restringe a “uma prática cultural excludente de negros libertos ou livres, mas a uma tradição rebelde que tinha fortes raízes escravas... e ‘seduzia’ aqueles de outra condição social e jurídica, por sua maneabilidade e resistência”⁴. O termo, portanto, não se aplica apenas aos negros escravos, mas ao contexto da escravidão.

Difundida na capital por africanos, a capoeira se tornou motivo para troca de relações culturais e sociais mais amplas. Tanto que no segundo momento estudado por Soares, 1850-1890, é possível encontrar entre os seus praticantes nomes de letrados, aristocratas e militares. O que marca este volume, no entanto, é a história das maltas, como eram chamados os grupos de capoeiras que disputavam a geografia da cidade. Segundo Soares, a visibilidade dos negros e “homens pobres de todas as origens” revela a

³ Ver CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/FAPERJ, 2004.

⁴ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Unicamp, 2001. p. 25.

mobilidade que os capoeiras alcançaram no contexto de segregação social sofrida pelas identidades africanas e afro-descendentes que se espalhavam pela cidade. Conforme o autor, referindo-se ao século XIX, “a capoeira foi um fenômeno que marcou fortemente a vida social do Rio de Janeiro no século passado”⁵.

Enquanto Soares prioriza a formação e distribuição destes grupos de capoeiras, Luís Sérgio Dias focaliza o temor que eles representavam para a sociedade carioca de meados do século XIX⁶. A marginalização e criminalização sofridas por seus praticantes fizeram com que as principais fontes destes dois historiadores se encontrassem nos arquivos policiais.

No Rio de Janeiro, a capoeira foi duramente perseguida, seus praticantes eram conhecidos por desafiar a ordem policial, hostilizarem a população, provocarem brigas e correrias, marcadas por cabeçadas, rasteiras e navalhadas. Muitos dos confrontos aconteciam entre as temidas maltas, as quais demarcavam seus territórios através das freguesias – como eram conhecidos os bairros delimitados pela localização das igrejas católicas. As relações entre os capoeiras se davam através do cotidiano da escravidão urbana, dividida entre a casa do senhor e a rua, espaços onde o escravo cuidava dos afazeres domésticos e trabalhava no comércio local, sendo este muitas vezes o motivo das disputas territoriais. Além disso, causavam arruaças e brigas nos desfiles das bandas militares. Conforme escreveu Luiz Edmundo: “Em 1888, um ano antes da proclamação da República, cafajestes armados até os dentes ainda saem à frente das nossas bandas militares, atravessam as ruas principais, as mais policiadas da urbe, em pleno exercício da capoeiragem”⁷.

Antes da proclamação da República, em 1889, os escravos capoeiras ganharam prestígio devido a sua participação na Guerra do Paraguai, que ocorreu entre 1864 e 1870. Também ficaram famosos por sua atuação durante as eleições, quando pressionavam eleitores para votarem nos candidatos dos partidos que defendiam, fossem conservadores

⁵ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial (1850-1890)*. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999. p. 3.

⁶ Ver DIAS, Luis Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: Divisão de Pesquisa, 2001.

⁷ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. p. 842.

ou liberais. Além disso, criaram uma milícia conhecida como Guarda Negra⁸, que era a favor da Monarquia e atacava republicanos, “fundaram o Partido Capoeira e, antes de serem definitivamente perseguidos, dividiram a cidade em territórios de duas grandes maltas: Nagoas e Guaiamuns”⁹.

As maltas Nagoas e Guaiamuns representavam os dois partidos políticos da época, respectivamente, liberais e conservadores. Motivo esse que garantiu “a perene permanência das maltas contra as investidas freqüentes da ação policial”¹⁰. A capoeira alcançou diversas classes sociais na época colonial, tendo sido praticada não apenas por escravos, mas também por homens livres pobres e ricos, além dos europeus que viviam na capital do Império. O poeta português Plácido de Abreu, que morreu na Revolta da Armada, praticava capoeira, freqüentou o universo das maltas e descreveu suas características num romance que escreveu sobre o tema¹¹.

Na introdução da obra, Plácido de Abreu apresenta as principais características daqueles dois bandos que ficaram conhecidos como os dois grandes celeiros da capoeiragem carioca no Rio antigo. Desde as cores pelas quais se distinguiam – branco e vermelho – até as localidades a que pertenciam e onde ocorriam seus treinos:

Guayamú é o capoeira que pertence aos seguintes partidos: S. Francisco (grande centro, do qual foi chefe o célebre Leandro Bonaparte), Santa Rita, Ouro Preto, Marinha, S. Domingos de Gusmão, além de outros pequenos bandos agregados a estes.

A denominação que tem estes grupos é casa ou província, e a cor por que são conhecidos é a vermelha.

Nagôa é o capoeira que pertence aos seguintes partidos: Santa Luzia (Centro do qual foi chefe Manduca da Praia), S. José, Lapa, Sant’Anna, Moura, Bolinha de Prata, além de outros grupos menores, filiados àqueles.

A cor por que são conhecidos é a branca...

⁸ Ver GOMES, Flavio dos Santos. “No meio das águas turvas (racismo e cidadania no alvorecer da República: Guarda Negra na Corte - 1888-1889”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1991.

⁹ CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. São Paulo: tese de doutorado, Departamento de História Social (FFLCH-USP), 2007. p. 139.

¹⁰ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. Cit.* p. 41.

¹¹ ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886.

Há pouco tempo ainda o bando guayamú costumava ensaiar os noviços no morro do Livramento, lugar denominado Mangueira.

Os ensaios faziam-se regularmente nos domingos de manhã e constavam dos exercícios de cabeça, pé e golpes de navalha e de faca.

Os capoeiras de mais fama serviam de instrutores àqueles que começavam. A princípio, os golpes eram ensaiados, fazendo-se uso da *mão limpa*. Quando o discípulo aprendia as lições, começava a ser ensaiado com armas de madeira e por fim serviam-se dos próprios ferros, acontecendo muitas vezes ficar ensangüentado o lugar dos exercícios.

Os nagôas faziam os mesmos ensaios, com a diferença de que o lugar escolhido por eles era a praia do Russel, para os partidos de S. José e Lapa, Morro do Pinto, para o de Sant'Anna¹².

O “submundo” da capoeira era freqüentado por intelectuais, profissionais liberais e “até figuras prestigiosas no plano político como o Barão do Rio Branco, quando jovem, e Floriano Peixoto, entre outros, foram apontados como praticantes da arte da capoeiragem”¹³. Ainda assim, mesmo os que faziam parte da elite foram perseguidos por Sampaio Ferraz, “chefe de polícia que comandou a campanha que desterrou os capoeiras para Fernando de Noronha durante o governo de Deodoro da Fonseca”¹⁴.

A primeira codificação penal brasileira, intitulada de “Código Criminal do Império do Brasil”, datada de 1830, não possuía uma referência explícita aos praticantes da capoeira, mas os chefes de polícia os enquadravam no capítulo que tratava dos vadios e mendigos. Com o fim da escravidão e o início da República, a capoeira é inserida, “com todas as letras”, no Código Penal Brasileiro através do decreto de 11 de outubro de 1890, que assim dizia:

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

¹² ABREU, Plácido de. *Op. Cit.* p. 3.

¹³ DIAS, Luis Sérgio. *Op. Cit.* p. 97.

¹⁴ CASTRO, Maurício Barros de. *Op. Cit.* p. 140.

Pena: de prisão celluar de dois meses a seis meses¹⁵.

Munida, nesse momento, de um instrumento jurídico específico de incriminação da capoeira, a polícia reprimiu com extrema violência os praticantes desta tradição. Desse modo, o século XIX é marcado, principalmente nos arredores das cidades do Rio de Janeiro e de Recife, por histórias de combates e conflitos entre as maltas dos capoeiras e os policiais.

De acordo com Soares, as maltas eram formadas “por três, vinte e até mesmo cem indivíduos” e constituíam a “forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX”. Embora colocados como criminosos, os capoeiras tiveram uma recuperação social promovida pela “vertente nacionalista da *belle époque*”, que buscava defender a capoeira como ginástica brasileira. Nesse sentido, Coelho Neto “representou o ponto alto da versão que defendia a transformação da capoeira em esporte nacional”. Conforme Soares: “Coelho Neto não apenas realça as qualidades ginásticas da capoeira. Ele a celebra como a verdadeira educação física do Brasil, que deve ser ensinada nas escolas, quartéis, lares, em quaisquer lugares onde a instrução seja importante”¹⁶.

Soares lembra ainda que Coelho Neto apresentara junto a Luiz Murat um projeto instituindo a obrigatoriedade do ensino da capoeira em escolas e quartéis. Tal intenção acompanha a visão nacionalista que se construiu a partir daquela época, investindo na capoeira como representação autêntica da brasilidade, como podemos perceber nesse trecho da crônica intitulada, sugestivamente, “O Nosso Jogo”:

Em 1910, Germano Harlocher, Luiz Murat e quem escreve estas linhas pensavam em mandar um projeto à Câmara dos Deputados tornando obrigatório o ensino da capoeiragem nos institutos oficiais e nos quartéis. Desistiram, porém, da idéia, porque houve quem a achasse ridícula, simplesmente porque tal jogo era...brasileiro.

Enfim, vamos aprender a dar murros – é esporte elegante, porque a gente o pratica de luvas, rende dólares e chama-se *box*, nome inglês.¹⁷

¹⁵ BARBIEIRI, Cesar. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. DEFER/GDF. Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira (CIDOCA/DF): Brasília, 1993. p. 117.

¹⁶ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. Cit.* pp. 40 e 12.

¹⁷ NETO, Coelho “O Nosso Jogo”. *Bazar*. Porto: Livraria Chardron, 1928. p.140.

A inclusão da capoeira no projeto nacionalista se estenderia ao longo das décadas seguintes. A idéia de nação que passava a ser construída por intelectuais da *belle époque*, na qual se avaliava o lugar da capoeira na cultura brasileira, teria continuidade nos escritos de Mello Moraes Filho, que retomaria essa imagem já na década de 1920, afirmando: “A capoeira, como arte, como instrumento de defesa, é a luta própria do Brasil”¹⁸.

Apesar do “desaparecimento” da capoeira no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX, um mestre de capoeira paulista, conhecido como Sinhozinho, apelido de Agenor Moreira Sampaio, manteve uma academia em Ipanema, entre os anos de 1920 e 1960. Nela, eliminou o canto e os instrumentos musicais, preocupando-se apenas com as questões física e marcial. À maneira de Mestre Bimba, sem que nunca o tivesse conhecido, misturou a capoeira que aprendeu nas ruas à luta greco-romana e ao boxe.

Conforme explicou Muniz Sodré: “É que, no Rio da década de 1920, como já se encontrava praticamente extinta a perigosa técnica de luta das maltas, restava o aproveitamento ginástico ou pugilístico (regrado, controlado por academia) da velha capoeiragem por jovens bem-nutridos da alta classe média”. Confirmando essa tendência, “surgiu, em 1928, no Rio de Janeiro, um *Manual de gymnastica national (capoeiragem) methodizada e regrada*, escrito por Annibal Burlamaqui, o Zuma nas rodas de capoeira”¹⁹.

Essa nova visão da capoeira nos quadros da sociedade urbana da capital revela que, junto com a ampliação dos espaços onde a capoeira pôde ser praticada, ocorreu um processo de socialização altamente marcado pela versão mais atlética e esportiva que, nas décadas de 1920 e 1930, autores como Coelho Neto e Mello Moraes Filho afirmavam como projeto.

Na Bahia, o período mais estudado e documentado, de maneira ordenada, é o da República Velha, mais precisamente entre os anos de 1890 e 1930.²⁰ Até pouco tempo, as únicas fontes históricas sobre a capoeira baiana no século XIX eram as crônicas escritas por

¹⁸ MORAES FILHO, Mello. “Capoeiragem e Capoeiras Célebres”. In: *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1979. p. 263.

¹⁹ SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002. p.62.

²⁰ Ver PIRES, Antônio Liberac C. S. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá. Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2002 e *A capoeira na Bahia de Todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2004. DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia - uma história sobre os capoeiras na cidade da Bahia (1910/1925)*. Salvador: Edufba, 2006. e “Os ‘fiéis’ da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha.” *Revista Afro-Ásia*, Salvador: CEAO, n.32, 2005. OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.

Manuel Querino e Antônio Vianna, relatos de viajantes estrangeiros, algumas poucas notícias de jornal, a tradição oral e a gravura *San Salvador*, de Rugendas. Ao contrário da capoeira do Rio de Janeiro, que possui uma grande documentação referente a este período e que já foi bastante estudada, o universo da capoeiragem da Bahia no século XIX é permeado de mitos, fantasias, muitas suposições e alguns documentos. Mesmo assim, aos poucos, o mosaico de peças que compõe a capoeira baiana do tempo dos escravos vai sendo montado.

Manuel Querino, negro, baiano, nascido em meados do século XIX, deixou muitas pistas aos estudiosos sobre o assunto. Pode ser considerado o precursor dos estudos sobre o tema²¹. Registra cantigas, golpes, instrumento musical, gírias, indumentárias, costumes, cismas, rixas, ritos, ocasiões e lugares dos conflitos, além de apontar as diferentes finalidades que eram atribuídas à capoeira, como esporte, luta e folguedo. Através dele, sabe-se que, desde aquele período, o jogo era praticado por diferentes grupos sociais. Querino relata também o envolvimento dos capoeiras com a capangagem eleitoral e a participação dos mesmos na Guerra do Paraguai. A capoeira relatada e interpretada por ele aparece com diferentes significados, conflito e brincadeira, dança e luta, presente no mundo da festa, da política e das ruas. Quanto à origem da luta, ele a atribui ao “Angola”, “typo completo e acabado do capadócio”, “introdutor da capoeiragem na Bahia”²².

Antônio Vianna, a outra fonte primordial sobre este tema, que vivenciou desde menino aspectos da capoeira baiana, registra em suas crônicas ricas e importantes descrições sobre a cultura da capoeiragem, indumentárias, instrumentos, cantigas, golpes, ampliando o volume de informações anteriormente apontadas por Querino.

Antônio Vianna mostra a influência da luta greco-romana sobre a capoeira. Narra ainda aspectos do cotidiano dos capoeiras: valores, armas usadas, lugares por eles freqüentados, hábitos alimentares, cismas, brigas entre capoeiras, e os conflitos entre estes e a polícia. Ao citar a figura de Lamite, capoeirista tido como um valentão, o autor coloca em

²¹ Ver QUERINO, Manuel. *Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955 e *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.

²² QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988. p.73.

evidência algumas táticas dos capoeiras usadas para conquistar autonomia territorial e armar redutos para a prática da sua arte²³. Em Vianna, também se encontra uma das raras descrições de batuque (luta), em que aparece a sua interface com a capoeira. Seus registros recaem, mais freqüentemente, nos ambientes de festa, trabalho e conflito que aconteciam na região portuária, em especial no Cais Dourado, por ele destacado como uma das principais zonas da capoeiragem entre o final do século XIX e início do XX. Além disso, ele já revela o preconceito social em relação ao capoeira.

Seguindo as pistas deixadas por Querino e Vianna, Antônio Liberac foi o primeiro a estudar sistematicamente a capoeira baiana do século XIX. No início de sua pesquisa, Liberac, que já havia estudado a capoeira no Rio de Janeiro, vasculhou centenas de registros de entrada de presos na Casa de Detenção da cidade de Salvador, mas, ao contrário das fontes jurídico-policiais por ele encontradas na sua investigação sobre o Rio de Janeiro, em Salvador, não localizou na documentação sequer uma menção aos capoeiras²⁴. Por esse motivo, para identificar seus sujeitos, o autor rastreou, na imprensa da época e nos processos-crimes consultados, os termos “capadócio”, “valentões”, “bambas”, “navalhistas”, “cabeçada”, “rasteira”, “ponta-pé”, “vadiação”, “rabo de arraia”, “berimbau”, entre outros que, segundo ele, faziam parte da cultura da capoeiragem, uma vez que a palavra capoeira aparecia muito raramente nesta documentação e nem sempre como sinônimo de jogo/luta propriamente dito.

O objetivo do autor era fazer uma análise comparativa entre as capoeiras carioca e baiana de 1890 a 1950. Uma das suas conclusões é a de que a capoeira da Bahia, embora não tenha tido a mesma visibilidade histórica que a do Rio de Janeiro, certamente fez parte do universo cultural da sociedade soteropolitana do século XIX.

Pela nova documentação apresentada por Liberac, é possível visualizar a presença da capoeira baiana na cultura de rua de Salvador, onde se destaca como uma arma eficiente

²³ Ver VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984 e *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador. Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1979.

²⁴ Ver PIRES, Antônio Liberac C.S. *Movimentos da Cultura Afro-Brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Campinas/SP: tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2001 e *Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura*

nos conflitos corpo a corpo com os agentes policiais. Constatou, através de queixas e reclamações dos jornais, a vigência do preconceito social e racial em relação à capoeira, assim como acontecia com outras manifestações afro-descendentes. Observou que, na imprensa baiana, o candomblé, a capoeira e o samba muitas vezes eram encontrados estreitamente interligados no universo de um mesmo indivíduo. E, embora confirme que a capoeira fazia parte principalmente do universo popular masculino, mostra que, já neste período, existiam pessoas da elite e também mulheres pobres que dominavam os códigos da capoeiragem.

Recentemente, Frede Abreu, dando continuidade ao estudo realizado por Liberac, escreveu um livro no qual amplia o volume de documentação sobre o tema, incluindo novas notícias de jornais, processos crimes, relatos de viajantes estrangeiros, memórias e algumas imagens de época²⁵. O autor dialoga com diferentes estudiosos da escravidão na Bahia (e no Rio de Janeiro), buscando as pistas por eles deixadas sobre a capoeiragem baiana. Também relativiza a capoeira enquanto fenômeno exclusivamente urbano, uma vez que fotografias e gravuras da capital da Bahia do século XIX mostram que, embora Salvador fosse um núcleo urbano desenvolvido, possuía amplas áreas de mata.

No entanto, grande parte da documentação apresentada no livro se restringe à zona urbana, na qual ele destacou, em especial, a interface da capoeira com o mundo do trabalhador de rua, principalmente dos carregadores, ocupação exclusiva de negros neste período. Percebeu que o rito dos trabalhadores na Bahia de carregar peso, descrito por alguns viajantes estrangeiros, tinha várias semelhanças com o ritual da capoeira. Em ambos há uma combinação de três elementos básicos: música, dança e esforço físico, indispensáveis para a realização das duas atividades. Dessa forma, Frede suspeita que “a cadência dos passos dos carregadores da Bahia tenha se figurado nos passos da capoeira”, da mesma maneira que, anteriormente, diferentes autores suspeitaram que a marcha rancho do carnaval carioca tenha sido prefigurada na cadência dos passos dos carregadores de café

e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). Campinas/SP: dissertação de mestrado, Departamento de História da Unicamp, 1996.

²⁵ Ver ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, vol I, Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. É importante ressaltar que, segundo o autor, há em seu acervo mais documentos referentes à capoeira baiana deste período que não foram inseridos neste livro.

no Rio de Janeiro²⁶. Ainda sobre a imbricação da capoeira no universo das ruas, o autor revelou que o cançãoeiro da capoeira se enriqueceu dos cantos de trabalho e que o trabalhador de rua, em momentos lúdicos e de conflitos, também se utilizava dos golpes e movimentos da capoeira.

No seu livro, Abreu torna conhecidos alguns nomes de capoeiras do século XIX, dentre eles, João Pernambucano, Marcus Rabeca, Celestino Estivador, Domingos, Alexandre Evaristo e Manuel dos Passos Ramos. Mostra que muitos locais e ocasiões de prática de desordem divulgados pelos jornais eram também espaços de capoeiragem. Neste período, é fato conhecido que homens do povo (maioria negra), fossem eles desordeiros ou não, eram recrutados à força pelas autoridades policiais para servir à Marinha de Guerra Brasileira e ao Exército, como forma de punição. Alguns escravos também se alistavam voluntariamente nestas instituições militares, como meio de conseguir a liberdade. Através da localização de alguns processos livres e coercitivos de recrutamento de capoeiras para as forças armadas e para a Guerra do Paraguai, observou-se ainda que os capoeiras baianos não escaparam dessa prática corrente, o que confirma o relato de Manuel Querino. Nesta época, a capoeiragem já se constituía uma atividade popular muito apreciada por parte da população baiana e fazia parte do cotidiano das ruas da cidade de Salvador, atraindo também a atenção da juventude, o que era motivo de preocupação para as autoridades.

A República Velha foi a época privilegiada pelos estudos históricos sobre a capoeira baiana na cidade de Salvador. Os caminhos de pesquisa trilhados por seus primeiros estudiosos foram diferentes dos passos de investigação dados pelos principais historiadores da capoeira carioca. É que no Rio de Janeiro, a criminalização da capoeira pelo famoso artigo 402, no ano de 1890, produziu uma série de documentos que até hoje não foram localizados na Bahia. Assim, Antônio Liberac, com a experiência adquirida na sua pesquisa sobre a capoeira carioca, buscou localizar os capoeiras nos processos-crimes referentes ao artigo 303, que tratava dos crimes por lesão corporal, e conseguiu reunir 92 processos-crimes, entre os anos de 1890 e 1930, encontrados através dos nomes mencionados pela tradição oral e dos elementos que, de acordo com o autor, faziam parte da cultura da capoeiragem.

²⁶ ABREU, Frederico José de. *Op. Cit.* p.95.

Os demais historiadores deste tema, Adriana Albert e Josivaldo Oliveira, dando continuidade aos estudos sobre o assunto, privilegiaram a imprensa baiana como fonte de pesquisa, especificamente a coluna policial, onde estavam localizadas as notícias de desordens. Em algumas delas, era explícita a referência ao capoeira em função do uso da própria palavra “capoeira” ou de termos diretamente relacionados a ela. Na maioria das notícias levantadas, os capoeiras não eram diferenciados dos demais indivíduos. Pois todos eram chamados de forma generalizada de “desordeiros”, “capadócios”, “valentões”, etc²⁷. O desafio para penetrar no universo da capoeira baiana era, portanto, grande.

Mas, graças aos manuscritos do Mestre Noronha e ao livro do Mestre Pastinha, foi possível seguir os passos desses capoeiras pelas ruas de Salvador. Suas memórias foram pontos de partida desses novos estudos, na medida em que esses mestres registraram nomes e apelidos dos capoeiras referentes ao período focado e alguns fatos de suas vidas que permitiram identificar nos jornais da época mais de 115 notícias envolvendo capoeiras. Além disso, nessas duas fontes, aparecem ocupações, manias, cismas, costumes, locais e ocasiões de capoeira, e uma série de outras informações. Por isso, devem ser consideradas essenciais para a construção da história da capoeira baiana na época²⁸.

Os estudos revelam que os capoeiras não eram um bando de vadios e vagabundos, como escreviam os jornalistas da época, sendo grande parte deles trabalhadores. Contudo, assim como a maioria da população soteropolitana²⁹, os capoeiras eram trabalhadores de rua, viviam de ocupações esporádicas e intermitentes. Ou seja, tinham um ritmo de trabalho bastante irregular, o que lhes proporcionava períodos de ociosidade, entremeados por momentos de diversão. Mesmo sendo trabalhadores, os capoeiras também podiam ser desordeiros, uma vez que muitos deles simplesmente viviam no mundo das ruas, batiam tambor, jogavam capoeira e algumas vezes até matavam. Em síntese, transgrediam os padrões e as regras da ordem pública.

²⁷ Capadócio é “o indivíduo que se dá ares de importância nos modos e nas falas para enganar os outros; espertalhão, finório, velhaco”. Ver: SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Empresa Literária Fluminense de A. A. da Silva Lobo, 1890. p. 403.

²⁸ Ver COUTINHO, Daniel (Noronha). *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos de Mestre Noronha*. Brasília: DEFER/CIDOCA, 1993. PASTINHA, Mestre. *A Herança de Mestre Pastinha: manuscritos e desenhos. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola* Coleção São Salomão 2, s/d e *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia,, 1988.

A maioria dos capoeiras dessa época trabalhava como carregador e estivador, atividades muito ligadas à região portuária. Outros eram carroceiros, peixeiros, marítimos, engraxates, pedreiros, marceneiros, chapeleiros, donos de botecos e casas de jogo, vendedores ambulantes, leões de chácara e também policiais.

Além do padrão ocupacional apresentado, esse volume de documentação permitiu a construção do perfil dos capoeiras desta época. A maioria deles possuía apelido, nasceu entre as últimas décadas do século XIX e os primeiros anos do século XX, quase todos no estado da Bahia, com maior incidência em Salvador e no Recôncavo Baiano. Com relação ao grau de instrução, a maior parte dos capoeiras era analfabeta e quanto à ocupação, como já foi dito, muitos realizavam trabalho braçal, principalmente na região portuária. Constatou-se também que grande parte dos capoeiras em Salvador era de cor negra, embora, desde o século XIX, alguns códigos culturais da capoeiragem já tivessem se expandido para o universo de diversos segmentos sociais, inclusive da elite e da juventude baiana. Durante a República Velha, a capoeiragem baiana era uma manifestação de rua, afro-descendente, e muitos dos seus praticantes tinham ligações com candomblé, samba e batuque. O vínculo entre os capoeiras e essas práticas podia se originar na própria família, no ambiente de trabalho, ou também nas festas populares.

No contexto da República Velha, as elites baianas sonhavam em transformar a capital da Bahia numa metrópole moderna e civilizada, aos moldes da sociedade européia. Para isso, acreditavam ser necessário reformar a arquitetura da cidade, e mais do que isso, o que se pretendia era “desafricanizar as ruas”³⁰, ou seja, erradicar de Salvador todos os hábitos e costumes do povo que lembrassem a África. Grande parte da população soteropolitana era composta por negros e mestiços, e o cotidiano da cidade era marcado por diversas manifestações da cultura negra. Com o movimento pretendido de reforma e higienização do espaço urbano, multiplicaram-se as reclamações moralistas da imprensa e se acirrou a repressão policial contra tais práticas culturais. Portanto, não é de se surpreender que, nesta época, uma boa parte das camadas populares soteropolitanas, fosse

²⁹ CASTELLUCCI, Aldrin A. Silva. *Salvador dos Operários: uma história da Greve Geral de 1919 na Bahia*. Salvador: Dissertação de Mestrado, UFBA, 2001, p.18.

³⁰ A expressão é de FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: CEAO, n. 21-22, 1998/9.

ela desordeira de fato ou não, tivesse sua vida marcada por recorrentes confrontos com a lei.

Com os capoeiras não podia ser diferente. Uma característica que marcava fortemente o cotidiano dos capoeiras eram os freqüentes conflitos com a polícia. Todavia, o que os demais estudos históricos já citados mostram é que esses indivíduos não só entravam em conflito com a polícia, como também brigavam com outros capoeiras, trabalhadores, desordeiros e às vezes agrediam mulheres, inclusive suas próprias companheiras. Muitas dessas brigas envolvendo capoeiras foram registradas na imprensa baiana. Algumas delas viraram ‘caso de justiça’, e os capoeiras responderam processo por desordem ou por lesão corporal.

Estas notícias, alguns processos-crimes e o seu cruzamento com as crônicas e a tradição oral - que registraram os principais pontos da cidade e ocasiões de capoeira - possibilitaram que os estudiosos da capoeiragem baiana do começo do século XX traçassem a geografia da capoeira na cidade de Salvador.

Das vinte freguesias que compunham a cidade de Salvador, três se destacaram como áreas de maior concentração de capoeiras, a seguir apresentadas em ordem decrescente: o Pilar, que ficava na Cidade Baixa, e a Sé e a Rua do Paço, que ficavam na Cidade Alta. Estas freguesias eram relativamente próximas e possuíam algumas características em comum que explicam porque os capoeiras se encontravam nelas. Eram áreas de trabalho por estarem próximas ao porto e ao bairro comercial, local de moradia de muitas famílias pobres e ambiente de diversão para as camadas populares em função das casas de jogo, botequins, vendas e zonas de prostituição nelas localizadas.

Essa proximidade do ambiente de trabalho e de vadiagem, onde a “ordem” e a “desordem” se misturavam, fazia com que essas freguesias fossem consideradas como zonas perigosas, principalmente à noite, quando o comércio fechava suas portas e as ruas eram ocupadas por indivíduos chamados de vadios e vagabundos, conforme o “conceito” policial e de imprensa da época³¹.

³¹ Vale lembrar que desde o final do século XIX, o termo “vadio” era usado tanto para se referir àqueles que não tinham trabalho, como para designar todos os que viviam de ocupações esporádicas. A palavra vadiação

Dentro dessas três freguesias ficavam a ladeira do Tabuão, a Baixinha, a Baixa dos Sapateiros, o Terreiro de Jesus, o Cruzeiro de São Francisco, a rua do Saldanha, a praça Castro Alves e o Cais Dourado, conhecidos como tradicionais pontos de capoeiragem desde o século XIX³². Nestes locais, formou-se uma importante geração de capoeiras que, posteriormente, tornaram-se célebres: Onça Preta, Noronha, Pastinha, Bimba, Cobrinha Verde, Maré e Livino Diogo.

É importante destacar que em todos os locais acima citados a capoeira se manifestava de diversas formas e não apenas como arma de conflito, como em geral era descrita nos jornais. Nesta época, “a capoeira era também um tipo de divertimento popular, uma brincadeira, e tinha muitos significados. Luta em diferentes situações, brincadeira de rua realizada nas folgas do serviço, nas festas de largo e até mesmo durante o trabalho”³³, o que aponta certa continuidade entre a capoeiragem oitocentista e a capoeira republicana em Salvador.

As festas populares da Bahia ficaram tradicionalmente conhecidas como ocasiões em que os capoeiras se reuniam para fazer sua brincadeira. Tudo indica que foi especialmente no ambiente da festa que a capoeira foi conquistando seu espaço na sociedade soteropolitana. Muitas delas são lembradas por Mestre Noronha em seus manuscritos, porque ele e outros mestres tinham por costume realizar, nessas ocasiões, uma “grande roda de capoeira”³⁴.

Todavia, mesmo quando praticada como forma de brincadeira, nas festas populares ou durante o trabalho, a capoeira era vista com maus olhos pela imprensa baiana. E apesar de processos por crime de capoeiragem não terem sido encontrados nos arquivos de Salvador, os capoeiras podiam ser presos simplesmente por estarem realizando o jogo.

também qualificava as brincadeiras, jogos e divertimentos de rua cultivados pelo povo e repudiados pelos que sonhavam com uma população que vivesse disciplinadamente pelos supostos padrões europeus.

³² Cais Dourado designava toda a região onde estava situada a Praça do Ouro, com vários botequins e o Mercado do Ouro - importante espaço do comércio ambulante e de venda de produtos em atacado, especialmente farinha de mandioca e açúcar.

³³ DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Salvador, Dissertação de Mestrado, UFBA, 2004. p.44.

³⁴ COUTINHO. *Op. Cit.* pp.19 e 21.

Pode-se afirmar que a República Velha foi o momento de maior turbulência da capoeira baiana e também de maior repressão policial, que atingiu não só a capoeira como os terreiros de candomblé e o samba. Neste processo, os historiadores da capoeira baiana destacaram duas autoridades policiais: o chefe de polícia Álvaro Cova e o famoso delegado Pedro Gordilho, popularmente conhecido por Pedrito, ambos perseguidores dessas manifestações.

Por outro lado, nem sempre capoeiras e policiais estavam em posições opostas. Uma característica forte da capoeiragem baiana na República Velha, como acontecia no Rio de Janeiro da época do Império, é a sua relação com a capangagem política, o que fica bastante em evidência em todos os estudos realizados sobre ela e que também ficou registrado na tradição oral. Na Bahia, os capoeiras Inocêncio Sete Mortes, Estevinho, Duquinha, Samuel da Calçada, Sebastião de Souza e Pedro Mineiro, entre outros, atuaram como capangas. Em troca dos favores prestados, recebiam proteção policial e, por isso, suas práticas de desordem eram toleradas.

Recife também teve capoeiristas valentes que se tornaram lendários, como Nascimento Grande, Adama, Chico Cândido, Antonio Florentino e muitos outros. Como no Rio de Janeiro, a capoeira pernambucana sofreu forte repressão, defrontando-se com o estigma do crime e da marginalidade. Por outro lado, os capoeiras recifenses também estiveram envolvidos na capangagem eleitoral e na proteção de figuras políticas, bem como na constituição da Guarda Negra e na campanha do Paraguai. No que se refere ao carnaval, há ainda mais um paralelo com a história da capoeira no Rio de Janeiro: se a ginga dos capoeiristas influenciou o carnaval carioca, através da dança do mestre-sala e porta-bandeira, no carnaval de Pernambuco, sua presença é ainda mais ostensiva, já que os capoeiras foram os criadores do passo do frevo no carnaval³⁵.

Apesar de sua importância histórica, poucos são os estudos e pequeno o levantamento bibliográfico e documental existente sobre a capoeira em Recife. Mesmo assim, o reconhecimento da influência da capoeira na cultura urbana da capital de Pernambuco é um fato. Mas é uma trajetória ainda pouco conhecida, se compararmos ao que já tem sido levantado há algum tempo por pesquisas em torno do Rio de Janeiro e de

³⁵ Ver OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

Salvador. Enquanto estas cidades já possuem um acervo significativo de histórias e personagens, a crônica da capoeira no Recife permanece um campo relativamente restrito em referências detalhadas sobre o cotidiano dos capoeiristas ao longo da história e de sua presença viva nos espaços da cidade.

As indicações existentes na bibliografia consultada revelam, sobretudo, a relação dos antigos capoeiras com as rivalidades entre as bandas de música nos primórdios do carnaval e com a origem do “passo”. A maioria das referências sobre o passado dos capoeiras nessa cidade refere-se à sua presença no carnaval de rua. A frequência de libertos e escravos de ganho nos “clubes pedestres”, durante a segunda metade do século XIX, sugere que a experiência urbana da escravidão no Império é um traço inseparável da história da capoeira no Recife.

Gilberto Freyre reproduz uma imagem típica e muito divulgada da ação fatal dos capoeiras na cidade do Recife:

Às vezes havia negro navalhado; moleque com os intestinos de fora que uma rede branca vinha buscar (as redes vermelhas eram para os feridos; as brancas para os mortos). Porque as procissões com banda de música tornaram-se o ponto de encontro dos capoeiras, curioso tipo de negro ou mulato da cidade, correspondendo ao dos capangas e cabras dos engenhos. O forte do capoeira era a navalha, ou a faca de ponta; sua gabolice, a do pixaim penteado em trunfa, a da sandália na ponta do pé quase de dançarino e a do modo desengonçado de andar. A capoeiragem incluía, além disso, uma série de passos difíceis e de agilidades quase incríveis de corpo, nas quais o malandro de rua se iniciava como que maçonicamente³⁶.

Nessa descrição, Gilberto Freyre reproduz as principais linhas que, ainda hoje, configuram o perfil dos antigos bravos e valentes: sua atuação junto às bandas de música nas procissões e festas de rua, seu caráter urbano e sua ligação com a malandragem e o crime. Mas é principalmente através da história do carnaval que a memória da capoeira antiga do Recife se constrói. A referência às primeiras corporações de ofício, formadas por carregadores do porto, nas origens dos “clubes de rua” confirma essa característica e

³⁶ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2006. pp. 150-151.

aproxima a capoeira do Recife dos primeiros folguedos urbanos. Os desfiles das corporações reuniam trabalhadores de diversos ramos que batizariam os primeiros clubes. Katarina Real³⁷ nos dá notícia de alguns desses clubes, intimamente associados aos laços de ofício entre trabalhadores urbanos já no final do século XVIII: clube dos Ferreiros, dos Vasculhadores, dos Espanadores e outros, prosseguindo a prática daquelas corporações que empunhavam seus estandartes e “marchavam” pelas ruas no Corpus Christi e nas Festas de Reis, envolvendo a massa de trabalhadores pobres, entre os quais destacavam-se, justamente, os libertos e descendentes de escravos. A tradição dos dois grandes rivais, o clube das Pás e o Vassourinhas, também traz a marca dessa origem.

Pereira da Costa³⁸, em um estudo publicado na Revista do IHGB, refere-se à presença das bandas militares naqueles desfiles do século XVIII e, neles, à atuação dos capoeiras. O autor lembra de “duas excelentes bandas de música, que pelo ano de 1856, existiam entre nós”: a do “quarto batalhão de artilharia” e uma outra, pertencente a “um corpo da Guarda Nacional”, formando “dois partidos de capoeiras que eram violentos rivais, o *Quarto*, que apoiava o 4º Batalhão, e o *Hespanha*, que apoiava a banda da Guarda Nacional”. Pereira da Costa lembra ainda que tal rivalidade encerra-se com a ida do Quarto para a Guerra do Paraguai, em 1865. Esses dois partidos reproduziam a rivalidade entre as bandas de música, cujo encontro resultava em lutas e hostilidades entre os grupos de capoeiristas que as acompanhavam. Essa realidade, muito semelhante à das maltas do Rio de Janeiro junto às bandas militares durante a segunda metade do século XIX, prolonga-se pelo Carnaval dos clubes pedestres do início do século XX e, nesse percurso, mistura-se ao variado repertório do Carnaval de Recife. Pereira da Costa registra, inclusive, os versos de hostilidade que bramavam entre si os “bravos”, enfrentando-se à saída das bandas:

*“Viva o Quarto,
Fora o Espanha!
Cabeça Seca
É que apanha!”*

³⁷ REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval de Recife*. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

³⁸ PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Folclore Pernambucano: Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXX. Rio de Janeiro, 1908.

Ou esses:

*“Não venha,
chapéu de lenha!
Partiu,
Caiu,
Morreu,
Fedeu!”*

Mário Sette também dá testemunho da onipresença da capoeira nos folguedos urbanos de Recife:

Saísse uma música para uma parada ou uma festa e lá estavam infalíveis os capoeiras à frente, gingando, piruetando, manobrando cacetes e exibindo navalhas³⁹.

Dessa participação dos capoeiras na folia das ruas nasceria o *passo* característico da coreografia que acompanha a música do frevo. Essa conhecida relação da capoeira com o passo, remetendo às raízes do frevo, nasce, então, nos “partidos” de capoeira que acompanhavam as bandas militares durante os desfiles dos clubes pedestres. Katarina Real observa em seu estudo que essas origens do passo possuem uma história em comum com o processo de aclimatação de manifestações africanas observado também no Rio de Janeiro:

As origens dos passos do frevo vêm diretamente da capoeira de angola trazida ao Brasil pelos negros angolenses, dança guerreira na sua forma original que produziu não somente o passo como também a pernada carioca⁴⁰.

Outro parentesco facilmente identificável entre a história da capoeira nas duas cidades se refere à atuação dos capoeiristas na política partidária do século XIX. Mário Sette menciona o prestígio que muitos “bravos” adquiriam através de suas relações com figuras da política, para quem serviam de capangas eleitorais:

³⁹ SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981. p. 87.

⁴⁰ REAL, Katarina. *Op.Cit.* p.27.

Os capoeiras, em regra, pertenciam a este ou aquele figurão dos tempos. Nos dias de eleição retribuía com serviços valiosos a proteção e a impunidade⁴¹.

Entre esses “bravos” da capoeiragem o memorialista cita João Sabetudo e o lendário Nascimento Grande, lembrado por Gilberto Freyre⁴² como exemplo dos elementos ligados à capoeira que, muitas vezes, contribuía ou negociavam com o sistema político. Nos dois registros, o personagem da capoeira pernambucana assume uma posição análoga à que, na crônica da capoeira carioca, os membros das maltas desempenhavam no Rio de Janeiro. Tal semelhança não passou despercebida por Mario Sette, conforme demonstra a passagem abaixo:

Do começo foram os capoeiras a modalidade mais ágil e pública dos valentes. A capoeiragem no Recife, como no Rio antigo, criou tais raízes que se julgava um herói sobrenatural quem tivesse forças para acabar com ela⁴³.

A progressiva criminalização da capoeira, na cidade do Recife, acompanha as práticas de normatização do espaço e de perseguição aos “bravos” e “valentes” que também se observa nas outras grandes capitais da Primeira República, a partir de 1890. Como afirma Evandro Rabello, os códigos de postura decretados pela administração municipal, naquele contexto, faziam proibir a aglomeração de ex-escravos e demais elementos ligados às práticas culturais afro-brasileiras em locais públicos. Na capital federal, esse momento tem no chefe de polícia Sampaio Ferraz, nomeado por Deodoro da Fonseca, um símbolo extremo da política de perseguição e deportações que se abateram sobre os capoeiristas nas cidades.

Após recordar antigos capoeiras recifenses de renome – além de Nascimento Grande, Chico Cândido, Amaro Preto, Sabe Tudo, José Siri e outros –, Valdemar de Oliveira lembra que, em Pernambuco, a caçada à capoeira nos primeiros tempos da República também teve seus representantes. Entre eles, destaca-se a figura de Santos

⁴¹ SETTE, Mário. *Op.Cit.* p. 87.

⁴² FREYRE, Gilberto. *Op.Cit.* p. 650.

Moreira, principal responsável pela série de deportações, desterros e extermínio de numerosos capoeiristas durante a República Velha.

Havia de chegar a vez de todos eles. O Chefe da Polícia do governo Sigismundo Gonçalves, o desembargador Santos Moreira, segue o exemplo de Sampaio Ferraz: manda alguns para o cemitério ('por terem reagido à prisão'), outros para a Detenção, os mais temíveis para Fernando. Das ruas cada vez mais bem iluminadas do Recife (até isso teria concorrido para o progressivo extermínio dos desordeiros), foram desaparecendo, pouco a pouco, os brabos⁴⁴.

Note-se que, durante a crise final do Império, vinha ocorrendo um aumento da visibilidade dos capoeiras após a Guerra do Paraguai, com a formação da Guarda Negra e a presença difusa de libertos que participaram do conflito, pelas capitais, provocando uma transformação no estatuto daqueles “homens de cor” que, em parte, ficavam investidos de uma nova identidade social. Estabelecendo um paralelo com a reflexão de Carlos Eugênio Líbano Soares sobre a condição dos capoeiras no Rio de Janeiro oitocentista, Evandro Rabello⁴⁵ sugere que os “capoeiras-soldados” do Recife estiveram à frente das primeiras manifestações públicas envolvendo a prática da capoeiragem, liderando as disputas entre os clubes e agremiações carnavalescas como também os conflitos em que envolviam partidos e tendências políticas rivais. A mobilidade social dos libertos que assumiam alguma posição no exército e na polícia correspondia a sua liderança nos partidos de capoeira que se enfrentavam em torno das bandas ou nas disputas eleitorais. Assim, a presença ambígua dos capoeiristas de Recife nas fileiras do exército fazia-os assumir um papel importante para a visibilidade da capoeira nas ruas. Evandro Rabello chama a atenção para esse aspecto, demonstrando que essa inserção dos capoeiras nas forças oficiais poderia assumir um sentido inusitado e estratégico para garantir a continuidade daquela tradição:

Registros jornalísticos demonstram a presença ativa de soldados fardados exibindo-se publicamente nas rodas de capoeiragem. Esses

⁴³ SETTE, Mário. *Op.Cit.* p. 86.

⁴⁴ OLIVEIRA, Valdemar de. *Op. Cit.* p. 89.

⁴⁵ RABELLO, Evandro. *Memórias da Folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa*. Recife: Funcultura, 2004. pp. 30-31.

capoeiras fardados sentiam-se mais protegidos das investidas repressoras da polícia, já que os próprios soldados do exército, quando envolvidos em desordens, recusavam-se a aceitar a autoridade da polícia provincial⁴⁶.

Rabello faz uma compilação de matérias do *Diário de Pernambuco* e do *Jornal Pequeno* em torno do carnaval. Em algumas dessas matérias, aparece a conhecida imagem do capoeira marginal e desordeiro, envolvido em assassinatos e brigas, como justificativas para medidas repressivas em nome da “pacificação” dos desfiles. Assim, em matéria de 1923, o *Jornal Pequeno* noticiava o aparecimento de um bloco carnavalesco que, supostamente, fazia renascer a personagem do capoeira como vândalo. Aos olhos do autor anônimo da matéria, essa categoria de bravos parecia ter sumido com a introdução da cavalaria da polícia no acompanhamento dos cordões. Diz o jornal:

A essas exibições públicas que, pela impropriedade nada tinham de carnaval, deu o nosso povo a denominação de frevo.

Sempre que esses cordões saíam à rua, precedidos de numerosa orquestra ou fanfara, arrastavam um grande acompanhamento, em que predominavam tipos afeitos a desordens, capoeiras profissionais, enfim, elementos da pior espécie. Por isso mesmo, registravam-se no mais aceso dos frevos, cacetadas, facadas, bofetadas e até mortes.

Quando as desordens não eram provocadas por velhas rixas de foliões, provocavam-nas os tipos de maus instintos.

Daí a providência da polícia fazendo acompanhar os clubes nesses passeios por patrulhas de cavalaria.

Ontem, à noite, porém, surgiu na cidade inesperadamente uma troça, cordão ou bloco que tomou o nome pouco significativo de *Braço é braço*. E depois de andar, acima e abaixo, azucrinando os ouvidos e interrompendo a normalidade da vida citadina, lá pelos lados de S. José, valente-capoeira recordando os velhos tempos disparou para o ar a sua respeitável pistola. Foi o bastante para fechar o tempo...

Para que os desordeiros de ofício não escapassem ao castigo, fez-se necessário que a cavalaria entrasse em cena e mostrasse que a divisa de

⁴⁶ Idem.

tal clube não estava certa. Nem sempre braço é braço. Às vezes, braço... é espada.⁴⁷

A produção desse estigma em torno da figura do capoeirista, atribuindo-lhe a responsabilidade pela “desordem”, é o tom geral dos artigos sobre o carnaval, que se referem à capoeira, compilados no livro de Rabello. O dado da cavalaria, tema comum nas histórias de perseguição da polícia a capoeiristas, remete à observação de Gilberto Freyre sobre a repressão às manifestações públicas de ex-escravos e da faixa mais pobre da população, que abrigava a maioria dos capoeiras: “Só brancos, soldados ou fidalgos feudalmente a cavalo faziam fugir moleques afoitos, capoeiras desembestados, capadócios atrevidos. Veio até quase nossos dias o prestígio do simples grito ‘lá vem a cavalaria!’, isto é, a tropa a galope, fazer dispersarem-se desordeiros ou insurretos a pé”⁴⁸.

A existência desse mecanismo repressivo, defendido pelo artigo do jornal e confirmado por outros comentaristas em relação à capoeira, em geral, bem como nas histórias contadas pela própria comunidade de capoeiristas em torno da origem do toque de berimbau, denominado “Cavalaria”, revela mais uma vez que a história da capoeira do Recife possui traços muito semelhantes ao que já foi observado por diversos cronistas e pesquisadores nas outras duas cidades onde a capoeira constituiu as suas mais sólidas tradições: Rio de Janeiro e Salvador. É possível, nesse sentido, imaginar a existência de registros mais detalhados, correspondentes aos que já existem sobre as outras duas capitais. As semelhanças apontadas com o percurso da capoeira no Rio de Janeiro sugerem que, em Recife, a memória sobre a capoeira se relaciona com a própria história de deportações e “limpeza” ocorridas nas cidades onde a presença negra se impôs, antes e depois da abolição. No Recife, a estudiosa e capoeirista Mônica Carolina Beltrão registra, entre os lugares freqüentados por grupos de capoeiras, as ruas do Imperador, do Rosário, das Trincheiras e do Pátio do Carmo, bem como os bairros de Santo Antonio, São José, Afogados, Torre e Madalena.

Em resumo, a ênfase na presença da capoeira para a formação das tradições carnavalescas de Recife é uma marca da bibliografia sobre o assunto. Mas não há ainda uma pesquisa de fôlego sobre o universo da capoeiragem, não se realizou um estudo

⁴⁷ Apud RABELLO, Evandro. *Op. Cit.* p. 184.

⁴⁸ FREYRE, Gilberto. *Op. Cit.* p. 651.

sistemático que se detenha sobre as trajetórias da capoeira para além de sua presença inquestionável na história do frevo e do passo e de seu vínculo primordial com a ação de escravos e libertos nas antigas bandas de música. Essa lacuna não passou despercebida a Mônica Beltrão:

Tendenciosamente, os capoeiras foram vinculados a tais agremiações, até porque, após a abolição da escravatura, os desfiles das bandas passaram a ser o principal atrativo cultural da cidade. Não obstante, eternizaram a relação entre tais bandas e os valentes, submergindo o registro de outras manifestações populares que contavam com a presença dos capoeiras, maiormente as que envolviam costumes afro-descendentes como o maracatu⁴⁹.

Retornando ao conjunto de fontes jornalísticas apresentadas no livro de Rabello, confirma-se que a questão acima citada, levantada pela pesquisadora, é importante para a ampliação do universo da capoeira em Pernambuco. Temos, por exemplo, um indício da participação de capoeiras na brincadeira do bumba-meu-boi, conforme um relato de 1897 do *Jornal de Pernambuco*:

Em um bumba meu boi, brinquedo aliás selvagem que efetua-se todos os sábados e vésperas de dias santificados, houve ante-ontem pancadaria e a mocidade vadiou. Noves fora. Um pobre diabo com duas tremendas facadas.

Quanto ao mais, tudo vai bem⁵⁰.

Igualmente, nas rivalidades entre os maracatus Oriente Pequeno e Leão Coroado, Rabello anota a frequência de brigas e hostilidades envolvendo grupos de “valentes”. Assim, para um levantamento da presença de capoeiristas em outras situações da vida urbana de Recife, seria preciso ampliar a busca da relação das forças repressivas com as demais práticas reunindo escravos, libertos e seus descendentes. Além disso, o caráter de divertimento popular, da capoeira como mais um brinquedo ou um folguedo entre outros

⁴⁹ BELTRÃO, Mônica. *A capoeiragem no Recife Antigo: os valentes de outrora*. Recife: Editora Nossa Livraria, 2007.

que aqui se desenvolveram a partir de matrizes africanas, ainda não foi devidamente ressaltado ou mapeado nas fontes de época, cuja ênfase na relação dos “valentes” com a desordem pública nos blocos de música ainda é o principal, senão o único, sinal da presença da capoeira na historiografia sobre a cidade.

É necessário buscar, por exemplo, a presença negra nas referências sobre as sedições e revoltas populares em Pernambuco durante o século XIX⁵¹, a participação de escravos e libertos no ciclo de levantes liberais e a trajetória dos “soldados-capoeiras” de Recife que retornaram da Guerra do Paraguai. Essas temáticas, envolvendo estratégias de luta e modos de resistência e negociação dos escravos e libertos, relacionam-se diretamente com a experiência dos capoeiras. Os arquivos da Justiça e da polícia pernambucana, além dos periódicos e crônicas, são espaços onde pode-se fazer esse levantamento imprescindível, na busca de indícios dessa inserção dos capoeiristas de Recife em seu ambiente sócio-cultural.

1930-1940: nasce uma nova tradição da capoeira

O período denominado “anos 30” foi eleito pela literatura sobre a capoeira baiana como divisor da sua história. O destaque dado a essa década está associado à invenção da capoeira regional por Mestre Bimba, a partir de 1928, e a sua consolidação nos anos 1930. O surgimento desta capoeira traz implícito outras questões relacionadas à capoeira baiana como um todo, envolvendo desde a sua prática até o seu modo de se relacionar com a sociedade.

É necessário dizer que este fenômeno acontece num contexto histórico em que se dá um processo de renovação institucional das manifestações culturais negras em busca de legitimação, legalização jurídica, construção de autonomia territorial, visibilidade na imprensa, aceitação social, afirmação cultural, e maior expansão da sua prática para outras camadas sociais. De acordo com Vivaldo da Costa Lima, para a Bahia, “era aquele um

⁵⁰ Apud RABELLO, Evandro. *Op. Cit.* p. 148.

⁵¹ Para uma introdução a esse assunto, ver CARVALHO, Marcus. “Rumores e Rebeliões. Estratégias de resistência escrava no Recife”. *Revista Tempo*, Niterói – Universidade Federal Fluminense, n. 6, vol. 3, Dezembro, 1998.

tempo em que os impulsos amortecidos e reprimidos do negro ... começaram a se reorganizar através de diversos mecanismos e estratégias de resistência cultural e afirmação política. Organizavam-se os movimentos sindicais e os candomblés⁵². E pode-se acrescentar, organizavam-se também as academias de capoeira.

Entre os anos de 1930 e 1940, cresce o interesse de intelectuais brasileiros e de alguns estrangeiros por essas manifestações, que se tornam seus objetos de estudo e pesquisa. Entre eles estavam Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Arthur Ramos, Jorge Amado, Donald Pearson, etc. Na realidade, esses intelectuais tiveram uma participação importante na construção de uma nova visão da sociedade sobre as manifestações culturais afro-brasileiras. No caso da capoeira da Bahia, é relevante o papel desempenhado por Édison Carneiro, pioneiro ao publicar, no ano de 1936, um artigo de página inteira sobre capoeira na imprensa baiana, ressaltando seus aspectos culturais. Este texto foi posteriormente inserido no seu livro *Negros Bantus*⁵³. Esta é a primeira vez que a capoeira baiana recebe uma pequena descrição etnográfica. Carneiro narra como era o ritual da roda, apresenta o berimbau como instrumento indispensável à realização da brincadeira, cita e interpreta algumas cantigas, vinculando-as ao universo cultural africano. Para o autor, a capoeira é uma herança dos *negros bantus*. Atento à contemporaneidade da capoeira de seu tempo, seu estudo revela as disputas entre a capoeira regional e a capoeira dita de angola, as tensões daí provenientes, e projeta um futuro não muito promissor para a capoeira por ele denominada “folclórica” ou “legado de angola”. Sendo vítima do progresso, esta manifestação (ou prática) estaria, segundo ele, em vias de extinção, embora reconheça a existência de alguns pontos da cidade de grande vitalidade desta arte que, provavelmente, se tornaram verdadeiros redutos de capoeiragem nos anos posteriores.

Édison Carneiro foi um dos principais organizadores do II Congresso Afro-brasileiro, realizado em janeiro de 1937. Este Congresso, além de promover a apresentação de pesquisas sobre os costumes africanos, também foi palco de reivindicações e protestos

⁵² LIMA, Vivaldo da Costa e OLIVEIRA, Valdir F. “O Candomblé da Bahia na década de 30”. In: *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos – De 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. SP: Ed. Corrupio, 1987, p. 39.

⁵³ CARNEIRO, Édison. *Negros Bantus: notas de etnografia religiosa e de folclore*. RJ: Civilização Brasileira, 1936.

em favor do povo negro e das suas manifestações culturais. De acordo com Assunção e Vieira, estudiosos da capoeira, ele “contribuiu para a maior aceitação do candomblé e da capoeira pelas elites e para o conseqüente abrandamento da repressão policial”⁵⁴. Estava previsto para este Congresso a criação da União dos Capoeiras Baianos, o que não ocorreu. No entanto, a capoeira marcou sua presença com uma apresentação da capoeira de angola, liderada pelo conhecido capoeira Samuel Querido de Deus juntamente com Aberrê, Bugaia, Eutychio, Barbosa, Maré, Edgar, entre outros nomes de famosos da capoeira de angola, não estando presente nenhum capoeirista da regional. Este evento, de natureza cultural, foi muito importante para a capoeira baiana nos anos de 1930.

Um outro evento, também fundamental para compreender a capoeiragem baiana nesta época, foram as lutas no ringue do parque Odeon, nas quais participaram diversos capoeiristas baianos, e que consagraram Mestre Bimba como campeão baiano de capoeira. Este evento foi alvo de estudo de Frederico José de Abreu⁵⁵.

Neste trabalho, o autor analisa e disponibiliza ao grande público cerca de 80 notícias de jornal publicadas entre 29/08/1935 e 20/01/1937, levantadas em cinco periódicos baianos (*A Tarde*, *Diário da Bahia*, *O Estado da Bahia*, *Diário de Notícias* e *O Imparcial*). A quantidade de dados encontrados traz à tona a grande visibilidade que a capoeira ganha nesta época na imprensa. Para o autor, as lutas no ringue representam, simbolicamente, a divisão entre a capoeira angola e a regional. Apesar de ser um evento pugilístico, Frede Abreu observa que através das súmulas das lutas e dos debates a seu respeito publicados na imprensa, tornam-se visíveis muitos aspectos sócio-culturais da capoeira nesta época. Dentre eles, são revelados não apenas as diferentes formas de jogar capoeira, como também o novo método de ensino do Mestre Bimba, as visões que os capoeiras tinham da sua própria arte, e os diferentes modos dos capoeiras se relacionar com a sociedade e o poder público.

O autor ainda destaca, neste livro, episódios que possibilitam acompanhar o processo histórico de legitimação e legalização do ensino da capoeira atribuído a Mestre Bimba. De certa forma, Abreu reforça a contribuição pessoal do mestre para os destinos da

⁵⁴ VIEIRA, Luiz Renato e ASSUNÇÃO, Matthias R. "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira". *Estudos Afro-Asiáticos* (34): 81-121. Dez/1998, p.84.

⁵⁵ Ver ABREU, Frederico José de. *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue*. Salvador, Instituto Jair Moura, 1999.

capoeira moderna. Ele ressalta suas iniciativas no sentido da oficialização jurídica da capoeira, do seu ajustamento a um novo espaço - a academia -, da sua maior expansão para outros segmentos sociais e da sua penetração em outras instituições (quartéis, palácios, escolas, clubes esportivos, etc). Assim, através da inserção desses novos elementos, a capoeira passava a ser exercida como ofício. A importância de Mestre Bimba para este momento tão fértil para a capoeira baiana é apontada por diversos outros estudos produzidos sobre a sua figura, sendo alguns dos autores, alunos do mestre.

Em 1928, Mestre Bimba afirmou ter criado sua capoeira regional. Para Muniz Sodré, as idéias de Zuma influenciaram na criação da nova modalidade: “Contato houve, é certo, entre os discípulos de Bimba e o manual de Annibal Burlamaqui”⁵⁶. De qualquer maneira, o contexto histórico posterior também privilegiou a proposta da capoeira regional, principalmente no Estado Novo, implementado em 1937, mesmo ano em que se consagrou o início do processo de descriminalização da capoeira, quando Bimba recebeu autorização para manter seu Centro de Cultura Física e Capoeira Regional. Mais tarde, em 1954, se apresentaria para Getúlio Vargas, em Salvador, e para o governador do estado, Juracy Magalhães. Na ocasião, o presidente teria se referido à capoeira como o único esporte genuinamente nacional.

A desmarginalização da capoeira se deu num mesmo movimento em que o estado brasileiro resolveu nacionalizar a capoeira, motivo que levou o governo do estado da Bahia, em plena Era Vargas, a permitir o funcionamento da escola de Mestre Bimba. Este, por outro lado, defende a capoeira como luta criada no Brasil. A idéia da capoeira como “arte marcial brasileira” norteou as primeiras iniciativas públicas que tiveram impacto no cotidiano do capoeirista, uma perspectiva polêmica que permanece defendida por uns e criticada por outros, principalmente pelos mestres de capoeira angola, que afirmam sua ancestralidade africana.

O mais importante deles foi Mestre Pastinha, articulador do CECA – Centro Esportivo de Capoeira Angola. Essa instituição foi inicialmente organizada de forma associativa - juntamente com os que freqüentavam a Gengibirra, ponto de visibilidade de capoeira nos anos 1930, Amorzinho, Noronha, Totonho de Maré, Livino Diogo, Onça

⁵⁶ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p. 64.

Preta, Olimpio, Zeir, Victor H.U. e Alemão, filho de Maré – e, na década de 1940, foi individualizada como academia de Mestre Pastinha.

A importância de Mestre Pastinha à frente da capoeira angola foi fundamental para que esta se tornasse visível e ocupasse espaços em que, até então, não havia penetrado. O valor da Academia de Mestre Pastinha para a capoeira é tão grande que se tornou o modelo dominante e hegemônico de jogar capoeira angola, suplantando outros importantes mestres desta modalidade.

Tanto Bimba quanto Pastinha foram os principais responsáveis pela expansão inicial, para outros estados do Brasil, da maneira tradicional baiana de jogar capoeira. Dessa forma, ambos ganham o respeito da sociedade e passam a se relacionar com intelectuais, artistas e políticos da época que vão legitimá-los, não só como mestres de capoeira, mas também como porta-vozes da cultura popular. Na primeira metade do século XX, esses dois mestres se transformam nas principais referências da capoeira da Bahia e estabelecem a base de sustentação da modernização da prática da capoeira.

A capoeira passa a ser conhecida nacionalmente, no século XX, a partir da Bahia. Não apenas Mestre Bimba, mas também a escola de Mestre Pastinha, no Pelourinho, ganha destaque, tornando-se ponto da velha guarda da capoeira angola, de intelectuais e turistas que iam apreciar as rodas. Como resultado, ocorrem as primeiras viagens de grupos de capoeira pelo território brasileiro. A partir dos anos 1950, uma farta documentação baseada em notícias de jornais começa a ser produzida.

1950-1970: o processo de folclorização e esportização

Apesar dos anos 1950 terem sido bastante efervescentes para a capoeira baiana e do aumento do interesse de famosos intelectuais de diversas áreas pela arte da vadição, existe uma lacuna muito grande no campo da pesquisa sobre esta época, inviabilizando uma análise mais profunda da prática da capoeira e do cotidiano dos capoeiras no período. Até hoje não foi feito um levantamento sistemático das notícias e reportagens publicadas sobre o assunto nos jornais e revistas da época. No entanto, em função de depoimentos orais e de algum material já coletado na imprensa baiana, pode-se supor que neste período a capoeira

estava bastante difundida, com um número significativo de praticantes, espalhada por diversas camadas sociais, foco de atenção do noticiário nacional, e fonte alimentadora de diversas linguagens artísticas (música, dança contemporânea, teatro, artes plásticas, etc).

Seus principais mestres – Bimba e Pastinha – já eram conhecidos nacionalmente e, através de viagens para outros estados do Brasil, difundiam a capoeira baiana, que a cada dia ia se afirmando no cenário nacional como "o jogo da capoeira". Neste período, quando se faz referência à capoeira, esta é imediatamente associada à Bahia, que passa a ser considerada o seu berço. Além disso, neste momento, esta manifestação não é mais vista como marca do atraso e da barbárie, mas sim como símbolo da cultura baiana e brasileira. É a partir dos anos 1950 que o berimbau passa a ser usado como um símbolo de identidade da cultura baiana, em especial o berimbau pintado, obra do Mestre Waldemar.

Neste novo cenário da capoeiragem baiana, dois mestres ganham destaque: Waldemar da Paixão/da Liberdade e Cobrinha Verde. Suas academias de capoeira angola do final dos anos 40 e durante toda a década de 50 desempenharam um papel relevante na história da capoeira da Bahia. Suas rodas domingueiras, localizadas respectivamente na Liberdade e no Chame Chame, além de reunir famosos capoeiristas da época, como Bimba, Traíra, Najé, Onça Preta, Cabelo Bom, Bráulio, Bugalho e muitos outros, também atuaram na formação de uma nova geração de capoeiristas, que teve um papel importante nos anos de 1960 e 1970. As academias destes mestres se estabeleceram nos bairros periféricos de Salvador e, dessa maneira, serviram como agências culturais capazes de agregar em torno desse meio de diversão tanto os habitantes do local como pessoas de fora, e até estrangeiros, atraídos pela fama desses grandes mestres. É preciso acrescentar que a academia de Waldemar, localizada no bairro da Liberdade, foi considerada um dos principais pontos de capoeira nos anos 1950 e serviu de local de observação para estudiosos de diversas áreas, como a musicóloga Eunice Catunda, o fotógrafo Pierre Verger, o artista plástico Caribé, o romancista Jorge Amado, o escultor Mario Cravo, o cineasta Alexandre Robato – diretor do filme *Vadição* (1954) –, atraídos pela excelência da capoeira ali jogada. Parte da história da academia deste mestre encontra-se no livro de Frede Abreu, chamado *Barracão do Waldemar*, nome pelo qual ficou conhecido este espaço⁵⁷.

⁵⁷ ABREU, Frederico. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.

Da mesma forma que os anos 1950, a capoeiragem baiana dos anos de 1960 e 1970 também não foi alvo de investigação, embora se saiba de antemão que existe uma grande documentação sobre estas duas décadas, como provou Raimundo Alves de Almeida, o Mestre Itapoan, ao reunir material basicamente composto de notícias de jornais e revistas, livros, artigos, anais de congressos publicados na Bahia e no Brasil, tendo este período da capoeira baiana como referência⁵⁸.

Entre as notícias, deve-se destacar um importante evento: o Festival de Artes Negras, realizado no ano de 1966, em Dakar, capital do Senegal. Mestre Pastinha liderou o grupo de capoeira angola neste festival, que ficou registrado na memória da capoeira como um episódio emblemático, principalmente por ligar a capoeira à África.

Na década de 1960, a fama de Pastinha e Bimba continua em ascensão, suas academias funcionam com grande vitalidade, contudo, as academias dos mestres Waldemar e Cobrinha Verde, e tantas outras localizadas na periferia de Salvador, estão em decadência. Entre os anos de 1960 e 1970, dois momentos devem ser mencionados exatamente porque influenciaram profundamente os rumos da capoeira baiana.

O primeiro foi o início do processo de esportização da capoeira, homologado em 1972 pelo CND - Conselho Nacional de Desportos, que submeteu a prática da capoeira às regras do pugilismo. Datam daí a realização dos campeonatos nacionais, as tentativas de unificação da capoeira, no sentido de eliminar as distinções entre as capoeiras angola e regional, os treinamentos voltados para fazer do capoeirista um atleta e a simplificação dos ritos que não se adequavam às práticas esportivas. Esta tendência esportiva fomenta a vigência de sistema de graduação e tentativas de criação de uma nomenclatura também unificada. Enquanto algumas academias, principalmente de regional e algumas de angola, ajustaram-se às exigências de uma prática esportiva, outras mais tradicionais, tanto angola quanto regional, não se adaptaram e ficaram à margem deste processo.

O segundo está relacionado ao processo de folclorização da cultura negra na Bahia, associado ao crescimento da indústria turística em Salvador que, nos anos de 1960 e 1970, introduz no repertório de atrações para a sua clientela, além das belezas naturais dos monumentos e do barroco das igrejas, as manifestações da cultura negra, principalmente o candomblé, a capoeira e o samba. As demandas provenientes deste novo contexto tiveram

⁵⁸ Ver ALMEIDA, Raimundo Alves de. *Bibliografia Crítica da Capoeira*. Brasília: DEFER, Centro de

um forte impacto nas academias de capoeira, e muitos dos seus membros passaram a compor grupos folclóricos que surgiram liderados por empresários, pesquisadores e capoeiristas que, embora ainda não fossem mestres, tinham capacidade de gerir seu próprio grupo.

Nas décadas de 1960 e 1970, dois mestres de capoeira - Canjiquinha e Caiçara – surgem como figuras importantes no universo da capoeira baiana, ambos mostrando capacidade de se ajustar diretamente às novas exigências do folclore, estilizando as manifestações e, no caso da capoeira, transformando o jogo/ritual em show. A atuação desses mestres, no sentido da espetacularização do jogo, vai romper com a bipolarização da capoeira da Bahia em torno dos mestres Pastinha e Bimba.

As principais lideranças da capoeira na época se voltam de forma preferencial para atender às demandas do mercado turístico, em função de sua rentabilidade. Ainda que pouco significativo do ponto de vista financeiro, os ganhos com as apresentações folclóricas não deixavam de superar aqueles que podiam conseguir com o ensino da capoeira. Este fato comprometeu o funcionamento de muitas academias, principalmente em relação à formação de novos capoeiristas, na medida em que as atividades das academias eram mais voltadas ao treinamento/ensaio dos shows folclóricos do que às aulas propriamente ditas.

Apesar dos problemas trazidos pela folclorização da cultura negra, não se pode deixar de reconhecer que esse fenômeno contribuiu significativamente para a expansão da capoeira baiana pelo Brasil. Além disso, com a migração de baianos para o sudeste brasileiro, em busca de melhores oportunidades de vida, uma leva de mestres capoeiristas chegou ao Rio de Janeiro nos anos 1950. O mais importante deles foi Arthur Emídio, que vinha de Itabuna, região do cacau na Bahia.

Mestre Arthur Emídio trouxe uma capoeira que não tinha ligação com a capoeira angola de Pastinha nem com a regional de Bimba. Possuía uma movimentação veloz e eficaz marcialmente, tanto que chegou a competir nos ringues com lutadores de outras artes marciais. No entanto, foi derrotado por um aluno de Mestre Sinhozinho, chamado Ismanir.

Ainda que tivesse ênfase na marcialidade, Arthur Emídio, ao contrário de Sinhozinho, mantinha a orquestração musical e fazia apresentações folclóricas. Instalou sua

academia na zona norte do Rio de Janeiro e se tornou um dos capoeiristas mais famosos da cidade. Mestres cariocas importantes como Leopoldina, Celso do Engenho da Rainha, Paulo Gomes, Djalma Bandeira e Vilmar foram seus alunos, o que dá uma dimensão de sua influência na capoeira praticada na zona norte carioca nos anos 1950. Conforme relatou Mestre Vilmar:

Eu aprendi com o mestre Djalma Bandeira, que dava aula em Olaria a mando do mestre Artur Emídio, que na época, para difundir a capoeira, foi lutar com os Gracies nos ringues, porque, antigamente, o Brasil parava para ver essas lutas na TV Continental. Então, de um lado o Artur Emídio, que foi o propulsor da capoeira no Rio de Janeiro, e do outro o Djalma Bandeira dava aula de capoeira. E eles se juntavam nos fins de semana para fazer a exibição em locais considerados de elite, como a Universidade Rural, a ACM na Lapa e a Sociedade Pestalozzi do Brasil. Foi quando eu fui indicado para dar aula, pois os garotos gostavam de mim porque eu tocava berimbau e gingava e eles achavam aquilo incrível⁵⁹.

Enquanto Mestre Arthur Emídio ensinava capoeira na Zona Norte do Rio de Janeiro, um outro movimento de capoeiristas surgiu na Zona Sul carioca. Em 1964, os irmãos Rafael e Paulo Flores retornaram de uma viagem à Bahia, onde treinaram capoeira durante alguns meses com Mestre Bimba. Resolveram continuar com os treinos no terraço do prédio em que moravam em Laranjeiras. Outros jovens chegaram, como Gato e Gil Velho, que tinham tido experiência de capoeira com alunos de Mestre Sinhozinho. Em 1966, Mestre Bimba esteve no Rio para realizar o show folclórico *Vem Camará* e visitou os jovens, que haviam se auto-intitulado Grupo Senzala.

No ano seguinte, 1967, o Senzala ganhou a competição de música e jogo chamada *Berimbau de Ouro*, que tinha Mestre Arthur Emídio como juiz. O grupo da Zona Sul carioca também venceu nos dois anos seguintes e alcançou enorme sucesso entre a juventude da cidade. Ainda assim, a percepção de que estavam distantes dos fundamentos da capoeira baiana fez com que os principais capoeiristas do Senzala retornassem a

⁵⁹ Texto extraído da entrevista realizada por Maurício Barros de Castro e Matthias Rohrig Assunção com Mestre Vilmar (Vilmar da Cruz Brito) em agosto de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* -IPHAN, no Rio de Janeiro (RJ).

Salvador, “visitando e treinando em diferentes academias, inclusive participando das mais tradicionais rodas de capoeira angola”⁶⁰.

Devido a estas experiências entre os dois estilos, o Senzala não se definiu por nenhum deles. Manteve os ensinamentos de Bimba junto aos movimentos e instrumentos da capoeira angola. Também foram muito influenciados pelas artes marciais japonesas, principalmente o caratê. No entanto, não foram os únicos alunos de Mestre Bimba que criaram um novo estilo a partir de seus ensinamentos, visando uma ênfase na esportização em contraste com a folclorização a que era associada à capoeira baiana. O principal exemplo foi Carlos Sena. De acordo com Matthias Rohrig Assunção:

Nascido em Salvador, ele começou a treinar com Bimba, em 1949. Ele se tornou um dos melhores alunos do mestre, e diretor de sua academia em 1954. Ainda em 1955, ele decidiu abrir sua própria escola, chamada Senavox, e a ensinar uma capoeira diferente, mais estilizada. O que distinguia Sena era sua crítica à ‘estagnação do folclorismo cultural’ das exibições de capoeira e seu esforço para esportizar a capoeira. Ele criou um elaborado sistema de regulamentações formais que supostamente regeriam treinos e rodas... Sena, entre outros, proclamou ter inventado o sistema de cordas e sistematicamente utilizava uma saudação para capoeira: ‘Salve’. As regras inventadas por ele agradaram as forças armadas e simpatizantes do regime militar... Ele também contribuiu para as Regras Técnicas da Capoeira adotadas pela Confederação Brasileira de Boxe, em 1972. Durante os anos 1960, Sena foi frequentemente considerado representante de um novo estilo, diferente da capoeira angola e regional, usualmente chamado de capoeira estilizada ou Senavox”⁶¹.

Apesar do sucesso inicial e sua boa conexão com os militares, a Senavox não prosperou. A insistência na hierarquia e disciplina militar entrou em desacordo com o processo de deslegitimação social da ditadura militar nos anos 1970. Quanto à polêmica em relação à criação do sistema de cordas, o certo é que seu uso foi institucionalizado em 1972, apoiado pelo nacionalismo militar. A Confederação Brasileira de Boxe determinou que a

⁶⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira. The history of an Afro-brazilian martial art*. Routledge: London, 2005. p. 174.

⁶¹ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Ci.* pp. 196-197.

capoeira, assim como acontecia com as artes marciais orientais, deveria graduar seus alunos, mas ao contrário das faixas, utilizaria “cordéis” com as cores da bandeira brasileira: branco, verde, amarelo e azul.

Embora essas cores não fossem adotadas por todos os grupos, o sistema de cordas passou a fazer parte da capoeira de forma predominante a partir dos anos 1970. Um modelo novo, que fundia elementos das capoeiras regional e angola, surgia no sudeste do Brasil, se difundindo pelo país e, mais tarde, pelo mundo. Além do Senzala, outros grupos que seguiam essa tendência também surgiam em São Paulo. Desde 1960, um grupo de mestres baianos começou a ensinar na capital paulista: “Suassuna, Brasília, Joel, Gilvan, Paulo Limão, Silvestre, Ananias e, durante os anos 1970, Airton Onça e Acordeon. Alguns eram pupilos dos famosos angoleiros Canjiquinha (Brasília, Ananias) ou Caiçara (Paulo Limão, Silvestre), enquanto outros tinham vindo da escola regional de Bimba (Airton Moura, Acordeon)”⁶². Foram também responsáveis pela criação da Federação Paulista de Capoeira, em 1974, instituição que endossava as regulamentações esportivas criadas para a capoeira.

Influenciados pelas seqüências de Mestre Bimba, os grupos cariocas e paulistas incorporaram na sua prática movimentos e instrumentação da capoeira angola. Uma das suas características principais é o uso de cordas para graduar os jogadores. Esta modalidade ainda não possui um nome consensual entre os capoeiristas. Uns preferem chamá-la “capoeira contemporânea”, outros “capoeira de vanguarda”, e há ainda os que a nomeiam como “capoeira atual” ou, simplesmente, “capoeira hegemônica”. Os grupos que se tornaram principais representantes desta tendência são, no Rio de Janeiro, Senzala, Abadá e Capoeira Brasil, e em São Paulo, Cordão de Ouro e Cativoiro.

Na mesma época em que esta modalidade se definia e difundia, a capoeira em Recife, cidade histórica da arte, encontrava-se resumida a três academias. Conforme contou Mestre Coca-cola:

Quando eu montei minha academia de capoeira, em 71 por aí, nós começamos a trocar idéias com mais duas academias que tinham aqui que era de Paulo Guiné, de Três Carneiros, e a de Pirajá, do Morro da Conceição. Eu não sei informar pra vocês qual foi o ano que eles começaram, eu acredito que foi neste mesmo período porque eles

⁶² Idem. p. 177.

estavam começando também, até porque Pirajá era do Rio de Janeiro, ele era daqui e foi pro Rio, voltou, então eu não sei o ano que ele começou a capoeira aqui na verdade, mas eu acredito que foi nesse mesmo período assim, eu sei que eu comecei aqui a jogar capoeira em 63-64, foi quando eu comecei a jogar capoeira, mas academia de capoeira foi na década de 70. Antes existia uma ou outra pessoa que jogava capoeira como o Luciano Vitela lá de Piedade que jogava capoeira, e o Lula e o Paulo Cristo, e eles aprenderam também com esse Marcos Natal. Eu penso que esse meu mestre, o Marcos Natal, foi quem deu o pontapé inicial, porque foi através dele que a gente começou a aprender e ele passou uns cinco, seis anos aqui e foi embora pro Rio, porque a família dele foi transferida pro Rio e ele foi embora pro Rio.⁶³

De acordo com Mestre Coca-Cola, o seu “primeiro mestre”, chamado Marcos Natal, era de São Gonçalo, município do estado do Rio de Janeiro. A reorganização da capoeira em Recife e Olinda, a partir dos anos 1970, se deu, em grande parte, devido a esta expansão, que teve num primeiro momento a influência da capoeira baiana, mas que depois se difundiria a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Contraditoriamente a esta expansão da capoeira, os velhos mestres da Bahia viviam em sérias dificuldades. Mestre Bimba faleceu, em 1974, em Goiás, em situação precária e longe de sua terra natal. Em 1981, foi a vez de Mestre Pastinha morrer pobre e cego num cortiço do Pelourinho. A capoeira angola, principalmente, vivia um momento de esquecimento. Um dos principais responsáveis pela sua revitalização foi Mestre Moraes, baiano que se iniciou na capoeira angola ainda criança, aos oito anos, quando começou a ter aulas no CECA de Mestre Pastinha. Em 1980, criou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), no Rio de Janeiro. No ano seguinte, Mestre Moraes retornou a Salvador e liderou um movimento de revalorização dos antigos mestres angoleiros, promovendo oficinas no Forte Santo Antônio, onde fixou sua academia e já se encontrava Mestre João Pequeno.

⁶³ Texto extraído da entrevista realizada por Graciane Costa e Annelise Meneses com Mestre Coca-Cola (Marco Aurélio Moreira) em julho de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* -IPHAN, em Recife (PE).

Apesar dos deslocamentos e mudanças de contexto, as tradições locais e o passado histórico influenciaram a capoeira que se redefinia nas cidades. Em Recife, a capoeira se mantém voltada para a luta, o jogo é mais duro, o que remete à tradição dos antigos capoeiras pernambucanos, conhecidos como bravos e valentes. No Rio de Janeiro, a figura do capoeira é sempre ligada à do malandro, personagem emblemático da cultura popular carioca a partir dos anos 1920. Salvador, por sua vez, permanece no imaginário coletivo como “berço” e “Meca” da capoeira, cidade santuário das antigas tradições. Apesar de afirmações como essas gerarem polêmicas e controvérsias, é correto afirmar que a capoeira baiana influenciou de forma decisiva o modo como o jogo é praticado desde os anos 1920 no Brasil e no mundo.

A globalização da capoeira

Mestre Arthur Emídio foi, provavelmente, o primeiro capoeirista a viajar para o exterior, entre os anos 1950 e meados de 1960. Ele se apresentou na Argentina, México, Estados Unidos e Europa. Além disso, fez demonstrações para os presidentes brasileiros Vargas e Kubitschek e para os governantes norte-americanos Eisenhower e Kennedy.

Depois dele, em 1966, Mestre Pastinha e seus discípulos fizeram a antológica viagem para a África, onde participaram do Festival de Artes Negras.

Uma das formas dos capoeiristas conhecerem o mundo era participando de grupos folclóricos. Em algum momento da excursão, ou ao fim dela, alguns resolviam se estabelecer e ensinar capoeira nas cidades onde se encontravam. Foi o que aconteceu com Mestre Jelon Vieira, integrante do grupo *Viva Bahia*, que não voltou ao Brasil após uma série de shows pela Europa, permaneceu em Londres e, em 1975, foi se apresentar em Nova York, onde resolveu estabelecer residência. Ao lado de Loremil Machado, foi o pioneiro da difusão da capoeira nos Estados Unidos. Em 1979, chegaria Mestre Acordeon, responsável pelo ensinamento do jogo na costa oeste, na Califórnia. A capoeira, dessa forma, cobriu as duas faces do território norte-americano.

Em 1990, Mestre João Grande chegaria a Nova York e inauguraria a primeira escola de capoeira angola dos Estados Unidos: *Capoeira Angola Center*, com sede em

Manhattan. Aos 72 anos, ele praticava e ensinava a tradicional capoeira angola em solo estrangeiro. Esquecido no Brasil, foi redescoberto trabalhando num posto de gasolina, em Salvador, por Mestre Moraes, seu antigo discípulo. Mestre João Grande tinha cinquenta e três anos quando voltou a praticar capoeira. A partir deste momento de retomada de sua arte, trilhou caminhos inesperados. Maurício Barros de Castro assim descreveu sua trajetória:

Convidado, em 1990, para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta, nos Estados Unidos, foi chamado para ministrar aulas em Nova York, onde passou a morar e instalou, em 1992, sua escola: *Capoeira Angola Center*. Em 1993, adquiriu o *Green Card*, visto que permitia ao estrangeiro morar e trabalhar no país. Mesmo que seja pouco lembrado no Brasil, Mestre João Grande é prestigiado no exterior, a ponto de uma universidade do estado de Nova Jersey, o *Upsala College*, tê-lo titulado, em 1994, como doutor *honoris causa*. O prestígio do mestre angoleiro entre os norte-americanos não se limitou a esse título. Em 2001, ele recebeu uma alta homenagem do governo dos Estados Unidos⁶⁴.

De acordo com um jornal local de Salvador, um dos poucos veículos da mídia que noticiou o fato, Mestre João Grande “é o primeiro brasileiro a ser agraciado com o prêmio da *National Heritage Fellowships* (Comunidades do Patrimônio Nacional), o mais alto título concedido nos Estados Unidos para personalidades que lidam com as artes folclórica e nacional no país⁶⁵. Em 1994, foi a vez de Mestre Cobra Mansa chegar e se instalar em Washington, onde fundaria, ao lado de Mestre Jurandir, a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA).

Na Europa, possivelmente o primeiro a ensinar no Velho Continente foi Mestre Nestor Capoeira. Depois de obter a graduação máxima do Grupo Senzala, a corda vermelha, em 1969, decidiu viajar para o exterior. Em 1971, aterrizou em Londres, onde começou a ministrar aulas de capoeira numa academia de dança. Mestre Nestor Capoeira

⁶⁴ CASTRO, Maurício Barros de. *Op. Cit.* pp. 12-13.

⁶⁵ VITA, Marcos. “Ginga na Casa Branca”. In: *Correio da Bahia*; Salvador, 7 de julho de 2001. Caderno Aqui Salvador. p. 1.

percorreu a Europa por três anos, ensinando em diferentes cidades, antes de retornar para o Brasil.

Embora os Estados Unidos e a Europa fossem os principais pontos de crescimento internacional da capoeira, paralelamente, a arte também se desenvolveu no Japão, Israel, África do Sul e Canadá. Recentemente, foi difundida pelo Leste Europeu (Polônia, Estônia, Sérvia e Finlândia), América Latina (México e Venezuela) e África (Angola e Moçambique).

Atualmente, a capoeira se encontra presente em mais de 150 países, atraindo praticantes e estudiosos dos cinco continentes do planeta. A sua globalização, feita sem incentivo governamental, ocorreu devido às errâncias dos capoeiristas, verdadeiros embaixadores informais da cultura brasileira. Assim, este se torna um momento oportuno para que o Estado brasileiro reconheça a capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil.

2. O aprendizado e as escolas de capoeira

A capoeira vem se mantendo até os nossos dias devido, sobretudo, à transmissão dos ensinamentos do mestre para o aluno, de geração para geração, por meio de suas práticas e rituais. Nestas transmissões, destaca-se a importância do aprendizado da capoeira, já que é através de práticas de iniciação e desenvolvimento que esta cultura tem se mantido viva. É possível afirmar também que durante a sua longa história, a capoeira vem se modificando, incorporando e abandonando algumas destas tradições de aprendizado e transmissão.

O aprendizado na capoeira se divide em três momentos históricos que caracterizam fases marcantes e distintas. A primeira fase destaca as formas de aprendizado da capoeira existentes no período em que esta foi amplamente criminalizada, do ano de 1890 até o início de seu processo de descriminalização, em 1937. Posteriormente, alcança o período conhecido como “escolarização da capoeira”, em que são formadas as primeiras academias oficiais e institucionalizadas, destacando principalmente as vertentes da capoeira regional, de Mestre Bimba, e capoeira angola, codificada por Mestre Pastinha. Por último, recorta o período que vai da década de 1980 até os nossos dias, ou fase contemporânea da capoeira,

em que podemos observar o crescimento e difusão da capoeira baiana (regional e angola) por todo o Brasil e o mundo, numa proliferação de grupos e vertentes.

Desde o período colonial brasileiro, a capoeira foi considerada uma prática marginal, e os seus participantes apresentados como delinquentes que a sociedade devia vigiar, controlar e punir. Como não havia academia organizada, a reunião dos capoeiras se dava em torno dos acontecimentos festivos ou nos ambientes de trabalho, durante as horas de descanso, assim como nas ruas, botequins e quitandas.

Esta característica informal e não-profissionalizante dos capoeiras desta época vai marcar profundamente o modo como as práticas de aprendizado foram concebidas. Perseguidos pela sociedade oficial e legal, sua organização era móvel e dinâmica, dissimulada e malandra.

A capoeira era aprendida e desenvolvida no dia-a-dia do trabalho, festas e disputas. Carregando seus instrumentos e armas, caso fosse preciso usá-las, os capoeiras se dirigiam para a rua, onde praticavam sua arte e desenvolviam suas habilidades. Como não havia um lugar específico para o treino e o jogo da capoeira, o ensino e a transmissão das tradições desta arte giravam em torno de espaços abertos e públicos. Um lugar especial de treino, registrado por fotógrafos como Pierre Verger e Marcel Gautherot, é a praia, marca das cidades portuárias onde a capoeira se desenvolveu, território por excelência da vadiagem.

Consideradas ilegais e principalmente imorais, tais relações de ensino e aprendizagem se davam num ambiente de enorme cumplicidade e dissimulação. A capoeira vivia uma relação ambígua com o espaço, sendo por um lado pública e por outro lado dissimulada, com rigorosas estratégias de acobertamento. É nesse cenário que os aprendizes da capoeira deveriam se inserir para aprender a arte.

Uma primeira e importante característica desta forma de aprendizagem é a relação entre o mestre e o aluno. Como não havia espaços institucionais específicos para o treino e o cultivo da capoeira, o aprendiz deveria se vincular diretamente aos mestres e praticantes. Seu engajamento na capoeira teria que ser pleno, aproveitando sempre as oportunidades para extrair um certo conhecimento dos mestres. Aprendia-se nos terreiros abertos, em frentes às quitandas, botequins, festas e até mesmo no quintal das residências. Sobre isto afirmou Waldeloir Rego:

Não havia *Academias de capoeira*, nem ambiente fechado, premeditadamente preparado para se jogar capoeira. Antigamente, havia capoeira onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias de santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira⁶⁶.

Outra característica muito importante desta forma singular de aprendizado é a inexistência, por parte dos mestres, de uma metodologia ou pedagogia específica para a transmissão de sua arte. Pode-se dizer que o mestre não privilegiava uma técnica de ensino formal. Além disso, seu objetivo era vadiar e jogar, não especificamente ensinar. O foco não era o aprendizado ou a transmissão. O mestre não era um professor no sentido estrito da palavra. Ele só ensinava se o aprendiz se mantivesse atento, observando e arriscando-se a realizar os principais movimentos. De algum modo, o aprendizado ficava a cargo do aprendiz que, engajado na capoeira, inseria-se a partir da observação e da vivência de suas rotinas.

O aprendizado da capoeira se produzia por “oitiva”, ou seja, sem método ou pedagogia formalizada. Através da vivência do jogo, de sua observação, o mestre introduzia os jovens interessados no universo da capoeira. Conforme explicou Frede Abreu, “era na roda, sem a interrupção de seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar um volta com ele”⁶⁷.

O aprendiz convivia desde o início com as situações próprias do jogo, através de exemplos concretos e reais da prática da capoeira. O lugar por excelência do aprendizado da capoeira era a experiência concreta e encarnada das rodas de rua, onde o aprendiz tinha que encontrar um lugar na tradição. Outra característica importante era a relação dos jogadores iniciados com os recém-chegados à roda. Os mais experientes não tratavam o jogador como principiante, exigindo deste postura de um capoeira. É na roda que se aprende, e entrando nela o aprendiz não tinha facilidades, não lhe era dado o privilégio de ser principiante. Diante de tremendas exigências, o aprendiz teria que estar sempre atento e se virar de algum modo com os golpes que lhe chegavam. Mestre Waldemar, importante

⁶⁶ REGO, Valdeloir. *Op. Cit.* pp. 35-36.

⁶⁷ ABREU, Frederico José de. *Op. Cit.* p. 20.

capoeirista da Bahia, descreveu assim o seu encontro e aprendizado em 1936, em Periperi, subúrbio ferroviário de Salvador:

Eles (os mestres) vinham para Periperi, aquela roda danada. Foi quando eu peguei a aprender com eles. Eu era rapazinho. Comprava duzentos reis de vinho tinto, aquele copo branco de alça, ele tomava e dizia: ‘pegue na boca de minha calça!’ Eu levava pra pegar na boca da calça dele e ele virava aquela cambalhota desgraçada e já cobria [com] o rabo de arraia. Quando eu ia levantando ele dizia: ‘não levante não, lá vai outro!’ Os alunos deles jogavam com a gente como que [se] a gente já era [fosse] bom⁶⁸.

Neste jogo, não há lugar para atitudes de principiantes, ao entrar na roda o aprendiz é tratado como capoeirista, jogando como se já soubesse jogar. O que significa que, para os mestres tradicionais, a postura do discípulo não pode ser passiva, pois só a partir da prática, através das rasteiras e golpes, pode aprender a se esquivar, experimentando concretamente os movimentos, suas falhas e acertos.

Outra característica importante era que nenhum mestre deste período vivia do ensino da capoeira, o que facilitava uma relação de proximidade com seu mestre. Muitas vezes essa proximidade era tão grande que o aprendiz acabava frequentando os espaços familiares e até aprendendo as profissões dos mestres. Sobre estas situações reais e concretas do dia-a-dia, vivenciadas pelos aprendizes da capoeira antiga, escreveu Abib:

Às vezes, esse aprendizado se dava também individualmente, nos quintais e terreiros das casas, onde a proximidade entre o mestre e o aprendiz era um fator essencial. Muitas vezes, como lembra o mestre Moraes – coordenador do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em Salvador – em seu depoimento, o aprendiz de capoeira era também aprendiz de ofício do seu mestre de capoeira, que podia ser um marceneiro, um sapateiro ou um artesão, profissões comuns entre os mestres de capoeira de antigamente. Moravam no mesmo bairro e tinham, geralmente, a mesma situação econômica, pois eram oriundos da mesma

⁶⁸ Apud ABREU, Frederico José de. p.16.

classe social. A convivência entre mestre e aprendiz era então um fator que auxiliava muito o processo de aprendizagem da capoeira⁶⁹.

Diferente das práticas formais de aprendizagem, nas quais o vínculo do aprendiz e do professor é estritamente ligado às habilidades a serem desenvolvidas, cujos exercícios devem ser repetidos exaustivamente de modo serial e descontextualizado, para somente no futuro serem realizados em seu conjunto; a capoeira, tal como é ensinada neste momento de sua história, prioriza desde o início um aprendizado encarnado, em que o aprendiz se vira para, “de oitiva”, ouvindo, observando e vivenciando, desenvolver nas situações reais o seu jogo.

Os aprendizes da capoeira recebiam instruções e dicas dos seus mestres, mas estas instruções não se reduzem a regras gerais, modelos ou código de condutas. Durante as rodas ou nas conversas do cotidiano, os mestres instruíam os aprendizes, mas era a experiência do aprendiz que guiava as instruções do mestre e não o contrário. Pois na tradição, o conhecimento não é um patrimônio formal, mas algo que auxilia na resolução de problemas concretos do dia-a-dia.

Se a relação com o mestre é direta, o ensino não é responsabilidade direta do mestre. O mestre não ensina diretamente, ele apenas ajuda a criar as condições propícias para que o aprendiz experimente jogar, cantar, tocar e vadiar. Nesta forma de prática é o aprendiz que, de algum modo, é o responsável direto pelo processo de aprendizado. Suas motivações e engajamento nas rodas e grupos de capoeiragem são o que o tornam um capoeira.

Era no ambiente ao mesmo tempo perigoso e festivo que os mestres antigos da capoeira ensinavam e transmitiam o conhecimento, sem escolas formais, grupos com estatutos, uniformes e métodos específicos. A vadiagem da capoeira reinava sem muita visibilidade institucional nas bordas da ilegalidade. Aprender capoeira estava de alguma maneira vinculado a práticas diversas e múltiplas que, criativamente, dissimulavam-se para se manter numa sociedade que não só não as reconhecia como as criminalizava.

⁶⁹ ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular no jogo dos saberes na roda*. Tese de doutorado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2004. p. 89.

Da rua para a academia: o nascimento das primeiras escolas de capoeira

Após anos de criminalização e marginalidade a capoeira aos poucos, principalmente a partir da década de 20 do século passado, vai sendo absorvida pela sociedade formal brasileira. Tal absorção permitiu que experimentasse inúmeras transformações. Dessas, interessa descrever o surgimento das primeiras escolas ou academias de ensino e aprendizagem de capoeira. O primeiro mestre a abrir uma escola de capoeira foi mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), em 1932, na cidade de Salvador – BA, no Engenho Velho de Brotas. Por volta de 1937, consegue o primeiro registro oficial do governo para sua academia. A Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública registra sua academia como uma escola de educação física, com o nome de Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, destacando o papel desportivo e marcial da arte.

Mestre Bimba nasceu em 23 de novembro de 1899 no bairro do Engenho Velho, freguesia de Brotas, em Salvador. Seu pai era praticante do batuque, antiga tradição de disputa e luta, em que dois jogadores, reunidos numa roda, disputam um combate à base de pernadas e rasteiras. Um deles unia firmemente as duas pernas, permanecendo imóvel. O outro buscava, através dos golpes, desequilibrar o oponente, que se esforçava para se manter no lugar sem cair ou se deslocar da base. Tudo isso acompanhado de cantigas marcadas por palmas, tambor e pandeiro.

Aos doze anos de idade, Mestre Bimba é iniciado na capoeiragem pelo africano Bentinho, capitão da Cia. de Navegação Baiana. Iniciando, portanto, seu aprendizado da arte da capoeiragem do “modo antigo”, freqüentando as rodas nas festas e feiras populares, jogando nas horas vagas de seu trabalho como estivador no cais do porto, na rua onde executava pequenos serviços, enfim, freqüentando os espaços públicos de Salvador. É justamente com esta tradição que Mestre Bimba buscará uma ruptura, inventando a capoeira regional baiana. Segundo ele, a capoeira deveria se transformar para se inserir na sociedade. Estas transformações deveriam abandonar toda e qualquer vinculação da capoeira com a vida malandra, enfatizando os seus aspectos desportivos e marciais. Mestre Bimba tenta, portanto, transformar a capoeira numa ginástica genuinamente nacional.

A capoeira regional nasce tentando buscar um rompimento com a imagem do capoeira vadio e desordeiro em nome do capoeira como um desportista saudável e

disciplinado. A construção de uma academia, reconhecida oficialmente pelo Estado, em que a prática e o treino da capoeira são realizados, foi a forma encontrada por Mestre Bimba para levar esta tradição para além dos bairros populares. Deste modo, a capoeira regional começa a atrair o interesse cada vez maior de um público diversificado, de diversas camadas sociais, com destaque para estudantes universitários. Este movimento de Mestre Bimba vai, de certo modo, ao encontro do projeto de construção de uma identidade brasileira, que desembocará no Estado Novo. Movimentos semelhantes ocorrem com o samba e o candomblé. Esta confluência de interesses políticos é aproveitada por Mestre Bimba e sua nascente capoeira regional.

Outra marca empreendida por Mestre Bimba é a necessidade de afirmar o caráter marcial da capoeira. Mestre Bimba realiza uma análise pessimista em relação aos caminhos que a capoeira tradicional vinha percorrendo, em que os contornos alegóricos e exibicionistas são por ele questionados. Para ele, os aspectos marciais da capoeira estariam cedendo espaço para um jogo cada vez mais lúdico e alegórico. Nesse sentido, a capoeira regional dará destaque à eficiência do combate marcial, misturando movimentos da capoeira antiga, conhecida como capoeira angola, com o batuque, e principalmente incorporando movimentos de ataque e de defesa de outras artes marciais, como o jiu-jitsu. Modificações que promoveram a capoeira regional como uma singular e eficiente arte marcial de origem brasileira.

Com o intuito de propagar a eficiência da capoeira regional enquanto combate, Mestre Bimba e alguns de seus principais alunos começam a participar de torneios e lutas, enfrentando oponentes de diversas modalidades marciais. A violência da capoeira, que antes era exercida nas ruas, muitas vezes em combates com a polícia, passa agora a ser realizada num ringue, com regras e juízes credenciados. O resultado dessas disputas, muitas vezes favoráveis à capoeira regional, chega aos principais jornais da época. No entanto, vale lembrar que muitos angoleiros também buscaram o ringue como forma de afirmação da sua arte.

Mestre Bimba e sua capoeira passam a ser reconhecidos, e sua academia procurada cada vez mais por jovens interessados em aprender esse esporte marcial nacional. Deixando de lado o sentido lúdico, malandro e vadio, a capoeira regional se desenvolve como uma prática desportiva e sistemática de luta. Ainda assim, nos anos posteriores, ocorre seu

afastamento dos ringues de luta. Mestre Bimba começa a restringir os embates dos capoeiras às rodas. Não interessava mais desafiar e ser desafiado em lutas com outras modalidades, mas afirmar a particularidade da capoeira enquanto uma luta esportiva, cujas regras deveriam ser respeitadas. Tal posicionamento ainda mantém intacto o valor marcial de defesa e ataque da capoeira, mas enfatiza a necessidade de treinar e jogar apenas com os próprios capoeiristas, segundo os critérios e regras da capoeira. Sua escola se desenvolve, e, no final da década de 40, as relações sociais de Mestre Bimba encontram-se ampliadas, liderando assim o movimento de escolarização da capoeira na Bahia. Sobre este movimento de retirada da prática da capoeira das ruas e espaços públicos para os espaços privados das academias, nos fala Pires:

A roça do lobo era um fundo de quintal, um terreiro. Esse local aparece nos primeiros movimentos de retirada da capoeira das ruas para levá-la até o que é hoje, em sua forma de organização de base: as academias, instituições sócio-culturais, enquadradas em uma demanda comercial. Bimba fundou a roça do lobo nos anos 40, e uma reportagem, que relaciona Bimba à cultura negra, escrita por Ramagem Badaró, em 1944, nos dá uma visão desse local de treinamento⁷⁰.

Através da capoeira regional, Mestre Bimba implementa uma padronização e institucionalização da prática da capoeira, com a criação de estatutos, manuais de técnicas de aprendizagem, descrição objetiva dos golpes, toques e cantos, utilização de uniformes e indumentárias especiais, entre outras coisas. No que diz respeito ao aprendizado da capoeira regional, podemos perceber a inclusão, nesta prática, de todos os referenciais pedagógicos e educacionais de uma escola tradicional.

O espaço de aprendizado é agora um ambiente fechado, uma academia, onde são desenvolvidas rotinas sistemáticas de treinos e atividades voltadas para o aprendizado da capoeira, acompanhadas por um rígido sistema de avaliações. As rodas passam a ser o lugar em que os aprendizes podem aplicar o que treinaram. Nestas rotinas, Mestre Bimba inclui: exame de admissão, seqüências básicas de ensino, seqüências de cintura desprezada, batizado, formaturas, cursos de especialização e toques de berimbau. De certa maneira,

⁷⁰ PIRES, Antônio Liberac. *Op. Cit.* p.51.

Mestre Bimba contrapôs aos velhos jeitos de se ensinar, por ele denominado “oitiva”, um método didaticamente articulado de ensino da capoeira.

Mestre Xaréu, aluno de Bimba, explicou que o exame de admissão se resumia a três exercícios básicos - cocorinha, queda de rins e ponte -, cuja finalidade era verificar o equilíbrio, força e flexibilidade do jovem aprendiz⁷¹. Mestre Bimba dizia que, ao contrário dos meninos que aprendiam capoeira na rua, que traziam consigo no corpo toda a ginga referente à prática da capoeira, a maioria dos seus alunos desconhecia completamente esses movimentos. Sendo assim, seria necessário um exame adicional para verificar aspectos básicos do corpo dos recém-chegados à academia. As seqüências que inventou foram o primeiro método de ensino da capoeira. Trata-se de uma série de movimentos de ataque, defesa e contra-ataque que podia ser ministrada para iniciantes numa forma simplificada.

A repetição levaria o aprendiz a realizar determinadas seqüências mínimas necessárias para um jogo. Mestre Bimba acreditava que a prática desses exercícios com afino e regularidade levaria o aluno, no final de mais ou menos um mês, a estar apto para jogar capoeira com relativa eficiência e segurança. É claro que este recém praticante não estaria totalmente pronto, mas a técnica permitiria que ele pudesse se iniciar nas rodas. Na *seqüência de cintura desprezada*, utilizava balões e um conjunto de movimentos ligados, também conhecidos como projeções, em que o capoeirista projetava os companheiros para o alto e estes deviam cair em pé ou agachados, jamais sentados. Seu objetivo era desenvolver autoconfiança, responsabilidade, agilidade e destreza.

O batizado é um dos momentos de grande significado para o aluno, já que após todos esses treinamentos iniciais ele será apresentado ao grupo e poderá participar pela primeira vez de uma roda. Coloca-se em cada calouro um nome de guerra, que passa a ser a sua identidade no grupo. Para seu jogo de estréia, é escolhido um aluno veterano, que na qualidade de padrinho, entra na roda para desafiar o calouro. No fim do jogo, o mestre, no centro da roda, levanta a mão do calouro, pronuncia seu apelido e apresenta-o para a comunidade. A partir desse momento, o aluno poderá participar das atividades regulares do grupo. Sua aprendizagem começa, na verdade, com o batizado.

⁷¹ Ver CAMPOS, Hélio (Mestre Xaréu) *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2001.

Após todo percurso de desenvolvimento das habilidades básicas do jogo da capoeira regional, realizando com eficiência e plasticidade os repertórios de golpes, toques dos instrumentos e cantos, o aluno pode se formar. A formatura é um dia especial para o mestre e seus alunos. Trata-se de um ritual semelhante à formatura de qualquer escola de ensino formal, com direito a paraninfo, orador, madrinha e medalha. No início, Mestre Bimba realizava a festa de formatura no Sítio Caruano, no Nordeste de Amaralina, na presença de convidados e de toda a academia regional baiana. Os formandos, todos de branco, eram chamados por Mestre Bimba e, diante de todos, exibiam seus repertórios de movimentos, toques e cantos. Ao final dessa exibição, os iniciantes deveriam passar pela prova de fogo, jogando com um capoeirista graduado, ritual que ficou conhecido como “tira medalha”. Neste desafio, o graduado tentaria tirar a medalha do peito do formando com os pés, manchando assim a roupa e a dignidade deste. Se no final do jogo a medalha estivesse ainda no peito do formando, este era considerado pela escola regional baiana como formado. Por último, eram realizadas atividades festivas com apresentações de maculelê, samba de roda, samba duro e candomblé.

O curso de especialização foi criado por Mestre Bimba para ser realizado secretamente com os seus principais alunos. Tinha como objetivo aprimorar golpes de defesa e de ataque advindos de adversários perigosos e bem treinados e era dividido em dois módulos. O primeiro deles, com duração de 60 dias, era realizado dentro da academia, onde Mestre Bimba desenvolvia estratégias de combate específicas e sofisticadas. O segundo também durava 60 dias e era realizado na Chapada do Rio Vermelho, e tinha como principais atividades as chamadas “emboscadas”. Seus alunos veteranos eram colocados na mata com o objetivo de, à espreita, aguardar a passagem do aluno especialista. A meta dos alunos que buscavam a especialização era chegar a um determinado ponto específico, lutando com “soldados” que sorrateiramente o emboscavam. Ao final do curso, Mestre Bimba realizava uma festa nos moldes da formatura e entregava aos seus alunos de elite um “lenço vermelho”.

Com interesse em inserir esta prática tradicional da cultura popular brasileira nas esferas oficiais da sociedade brasileira, a capoeira regional de Mestre Bimba assume um perfil específico de uma prática desportiva e marcial com elementos culturais e artísticos - música e dança. Sua capoeira era organizada nos moldes de uma atividade física e marcial,

cuja escola obedecia a rígidas técnicas de ensino e avaliação, que permitam ao aprendiz realizar, a partir de seus treinamentos, os movimentos e habilidades próprios deste jogo. Treinamentos divididos, tal como na escola ou nas forças armadas, em etapas hierarquicamente bem definidas, nas quais determinados objetivos deviam ser alcançados ao final.

Para isso, eram estabelecidos rigorosos exames de avaliação. Essa sistemática estruturação do ensino da capoeira leva a uma mudança radical no perfil dos jogos, ritos e rodas. A ênfase agora é atlética, esportiva e marcial, predominando o espírito competitivo de esforços individuais na busca de superações. Essa preocupação competitiva da capoeira regional muitas vezes tem levado, como veremos mais adiante, a uma perda de marcas da capoeira antiga, dos aspectos culturais de caráter mítico, de malandragem e vadiagem. Há uma redução desta tradição a seus aspectos atléticos e marciais, próprios das escolas ou academias de educação física.

Aproveitando o caminho aberto por Mestre Bimba, Mestre Pastinha funda, em 1941, o CECA. Nascido em 1889, na cidade de Salvador, Pastinha, segundo seus relatos, iniciou seu processo de aprendizado da capoeira por volta dos seus 10 anos. Seu mestre foi Benedito, um negro natural de Angola. Do mesmo modo que Bimba e tantos outros mestres, Pastinha aprendeu a capoeira “de oitiva”, freqüentando e vadiando nas rodas da cidade de Salvador. Durante toda a sua adolescência, freqüentou a Escola de Marinheiros onde, segundo seu relato, ensinou capoeira nas horas vagas para seus colegas de arma. Saiu da Marinha aos 20 anos. Trabalhou de engraxate, vendendo gazetas, no garimpo e na construção do porto de Salvador.

Assim como Mestre Bimba, Mestre Pastinha não via com bons olhos o momento que a capoeira baiana atravessava no início do séc. XX, cercada de grupos desordeiros e de violentos embates entre si e com a polícia. Práticas que, na sua visão, não traziam nenhum benefício para a ascensão social da capoeira. A situação de ilegalidade e perseguição em que se encontrava impedia que a arte desenvolvesse todas as suas potencialidades. Para ele:

...a capoeira que veio com os africanos no tempo da colonização não teve maior desenvolvimento por razões óbvias. Os negros africanos, no Brasil colônia, eram escravos e nessa condição tão desumana não lhes era permitido o uso de qualquer espécie de arma (...) viu-se nessas

circunstâncias, a capoeira, tolhida em seu desenvolvimento, sendo praticada às escondidas ou disfarçada cautelosamente com danças e músicas de sua terra natal ⁷².

Neste sentido, tal como Mestre Bimba, Mestre Pastinha pautará sua vida tentando achar caminhos oficiais que permitissem retirar a capoeira do gueto em que ela se encontrava. Ambos os mestres aprenderam capoeira na rua e vivenciaram todas as características desta época, tendo inclusive problemas com a polícia, no entanto, ambos, insatisfeitos com este estado de coisas, procurariam, cada um a seu jeito, modificá-lo.

Essa desilusão com a capoeira faz com que Mestre Pastinha fique mais ou menos 20 anos afastado da capoeira, entre as décadas de 1920 e 1940. Após esse tempo, reencontra a capoeira de outro modo. Sua prática já não é proibida nem violentamente reprimida pela polícia, já existem centros ou academias oficiais de cultivo e treinamento desta arte, e a sociedade como um todo já começa a olhar para a capoeira e seus integrantes de modo menos resistente.

Outro centro importante de capoeira angola formado nesta época foi o terreiro de Mestre Waldemar. Situava-se na rua Pero Vaz, no bairro da Liberdade. Um barracão construído de madeira, com cobertura de palha, cercado por ripas de madeira que separavam os jogadores do restante da platéia. Neste lugar, eram realizados treinos, rodas de capoeira, de candomblé e outros tipos de encontros festivos. Assim como Mestre Waldemar, destacam-se também os mestres Caiçara, Canjiquinha, Cobrinha Verde, entre outros que pertencem ao bastião da capoeira angola dessa época.

É neste cenário que, no início da década de 1940, Mestre Pastinha retorna assumindo a direção do CECA, em que permaneceu até sua morte, em 1981. Neste longo tempo de dedicação à capoeira angola, ele ajudará de modo marcante a definir os fundamentos desta prática de capoeira até os nossos dias. Possuindo características próprias, a capoeira angola não poderia se misturar com as outras práticas desportivas e marciais como o judô, jiu-jitsu, luta livre, entre outras. Mestre Pastinha aponta:

É lógico que nos referimos à Capoeira Angola, a legítima capoeira trazida pelos africanos, e não à mistura de capoeira com boxe, luta livre

⁷² PASTINHA, Mestre. *Op. Cit.* p.31.

americana, judô, jiu-jitsu etc. que lhe tiram suas características, não passando de uma modalidade mista de luta ou defesa pessoal onde se encontram golpes e contragolpes de todos os métodos de luta conhecidos⁷³.

Mestre Pastinha buscava diferenciar a capoeira angola da capoeira regional, que se difundia cada vez mais. Referenciado pela ancestralidade africana, se referia à modalidade angola como “capoeira mãe”. Defensor radical de sua arte, Mestre Pastinha acreditava que o aluno não podia, de modo algum, dedicar-se a treinamentos atléticos e marciais impróprios à prática da capoeira. Estes movimentos, toques, e cantos devem ser vivenciados a partir de todas as performances ritualísticas.

Ciente das dificuldades em manter estes rituais, Mestre Pastinha avalia ser necessário constituir, em seu centro de capoeira angola, regras e hierarquias que possam ajudar no aprendizado. Incorpora à prática da capoeira e seus treinos regras novas. Na roda, apresenta a figura do juiz, ou daquele que responde pela organização desta, mantendo-a dentro dos fundamentos da capoeira.

Na rotina diária do Centro, Mestre Pastinha cria funções específicas ocupadas por capoeiristas mais avançados, responsáveis pela orquestra, instrutores de movimentos – chamados “trenel” –, arquivistas, contra-mestres e mestres. Escolhe um uniforme que passará a identificar os seus alunos, calça preta e camisa amarela, em homenagem às cores de seu clube de coração: Ypiranga Futebol Clube. Impede seus alunos de jogarem descalços e sem camisa. Proíbe alguns movimentos. Enfatiza o lado lúdico e artístico da capoeira, destacando os treinos de cantos e toques de instrumentos. Define a “bateria” ou a “orquestra” com três berimbaus (gunga, médio e viola), dois pandeiros, um atabaque, agogô e reco-reco. Destaca a importância dos toques e cantos na condução dos ritmos do jogo. Enfatiza a necessidade de desmistificar a capoeira como a arte dos valentões, mostrando que aquela não deveria ser exercida pela valentia, mas pela busca da integridade física e espiritual. Se necessário, a capoeira seria uma excelente arte de defesa e ataque, mas seus fins principais não podiam ser estes. Destaca a necessidade dos valores éticos e políticos da

⁷³ Idem. p.35.

capoeira, como a lealdade aos companheiros e à capoeira, a obediência às regras principais do jogo, e a construção coletiva e social destas.

Busca na tradição conceitos centrais, como “malícia”. Ser angoleiro para Pastinha é usar o tempo todo a malícia, nos golpes, nas defesas e contra-golpes. Iludir o adversário sempre que possível, evitando assim movimentos mecânicos e previsíveis. Dessa forma, destaca no aprendizado da capoeira condições para que cada aprendiz desenvolva estilos próprios de dissimulação, beleza, continuidade e elegância em seus movimentos, toques e cantos. Seus treinos não visam a uma repetição dos exercícios, mas a uma expressão de estilos próprios. Para Mestre Pastinha, ninguém joga igual a ninguém. Mesmo dentro de um jogo de movimentos e golpes definidos, é a expressão destes que marca a singularidade e o estilo de cada jogador.

Diante de todas as características acima mencionadas, podemos destacar a importância da ritualística na capoeira angola, elemento principal na transmissão do saber. Mestre Pastinha elaborou com minúcias os procedimentos de entrada e saída do jogo, a importância das chamadas de mandinga – quando os oponentes paralisam o jogo num desafio de intensa representação simbólica –, a relação estreita entre os toques e cantos com o tipo de jogo, entre outras coisas. Deste modo, é buscada a manutenção dos referenciais dos rituais afro-descendentes. Tratando a capoeira como um rito, Mestre Pastinha busca impedir a sua total absorção pelas práticas físico-desportiva-marciais. A capoeira é sem dúvida uma atividade física, um esporte e uma luta, mas é também uma reza, um lamento, uma brincadeira, uma vadiação, uma dança, um canto, uma comunhão. Mestre Pastinha busca com isso aproveitar os novos espaços que a sociedade do seu tempo finalmente abriu para a capoeira, sem com isso aderir plenamente às mudanças impostas a ela por estes novos espaços.

O aprendizado da capoeira angola que Mestre Pastinha ajudou a construir incorporou às formas antigas do aprendizado da capoeira elementos próprios das escolas formais. Como um estatuto, cartilhas de procedimentos, treinos e exercícios específicos, hierarquias e rotinas. O descompromisso alegre da vadiação, a malícia ácida da malandragem, a espiritualidade dos rituais religiosos, a beleza das danças e toques, a celebração e a comunhão de um povo não cabem em técnicas ou conceitos. Por isso, a escola de Pastinha tenta fundamentar sua transmissão na capoeira antiga, privilegiando a

vivência, ou melhor, a convivência entre os capoeiras que, “pegando pelas mãos os aprendizes”, convidam-nos a penetrar e desenvolver coletivamente os múltiplos aspectos desta rica tradição. O desafio de mestre Pastinha talvez seja conciliar o novo das técnicas e procedimentos das escolas formais com os ritos e mandingas da antiga capoeira.

O aprendiz tem que tomar para si a responsabilidade de sua aprendizagem. É ele quem deve ditar o ritmo. Para Mestre Pastinha, um bom aprendiz não é o que obedece cegamente ao mestre, mas aquele que busca tomar atitudes próprias. O capoeirista, para fortalecer sua academia ou grupo, deve chamar para si a responsabilidade, tornando-se mais atento, vigilante e convicto. Ao mestre caberia a função de orientá-lo neste caminho.

Algumas trajetórias da capoeira nos dias atuais

Entre os anos 30 e 80 do século passado, a capoeira viveu mudanças que fundamentaram a capoeira contemporânea. As escolas de capoeira baiana, principalmente as vertentes da regional de Mestre Bimba e a angola de Mestre Pastinha, expandem-se alcançando o Brasil e o mundo. Destas sementes nascerão diversos grupos, cuja filiação aos dois estilos nem sempre será explícita, mas talvez seja certo dizer que implicitamente a capoeira, tal como ela hoje se apresenta, deve em muito às duas escolas. Essa herança é percebida na organização em grupos e academias específicas para a prática da capoeira.

Podemos perfeitamente dizer que a capoeira antiga, que existia de modo informal, vinculada diretamente a um “ethos” muito próprio das cidades e de suas comunidades, praticamente desaparece. A rua, as quitandas e festas públicas vão cedendo lugar para as academias e espaços privados da prática da capoeira. O aprendiz agora deve se matricular numa escola ou grupo de capoeira, freqüentando regularmente esses espaços e respeitando suas regras e procedimentos. Não se aprende mais ao modo antigo, por “oitiva”, numa vivência coletiva em espaços abertos e públicos. A rua, que era o espaço próprio para a vadiação, passou a ser ocupada principalmente para demonstrações, como propaganda dos grupos privados. Ainda assim, algumas rodas de rua permanecem célebres, como a Roda Livre de Duque de Caxias (RJ). De qualquer maneira, os grupos de capoeira ganharam contornos de instituições, na maioria das vezes informais, que se proliferam com nomes, uniformes e regras de procedimentos particulares.

A capoeira angola, diante dos desafios de enquadrar-se aos novos tempos sem perder o contato com as tradições, experimenta uma difusão mais tímida, atravessada por inúmeras crises. Já a regional, como proposta modernizadora, alcança um crescimento ampliado e diversificado.

Um dos motivos mais marcantes do crescimento da capoeira regional é a assimilação das práticas físicas e esportivas. Tratada como um genuíno esporte nacional, a capoeira regional se infiltra rapidamente nas escolas, no currículo das universidades de educação física, nas academias militares, assim como nas academias de musculação e ginástica.

Mestre Xareu, num livro recente, intitulado *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*, vem indicando a trajetória da capoeira regional em direção à escolarização. A partir de 1972, o “esporte” capoeira estreita suas relações com a formação dos educadores físicos. Assim:

Mestre Carlos Senna, ex-aluno de mestre Bimba, um defensor ferrenho da capoeira esporte e fundador da Senavox (Centro de Pesquisa, Estudo e Instrução de Capoeira, fundado em outubro de 1955), em 1980, publicou um inusitado trabalho denominado **Capoeira: arte marcial brasileira**. Essa publicação mostra a preocupação do autor com os exames, corpo docente, regulamento de competição e súmulas. Ele fundamenta, também, seu projeto nos valores educacionais e reconhece ser a capoeira uma ‘... incomparável forma de educação física ...’⁷⁴.

Desta maneira, a capoeira penetra nos programas de educação física de três modos: incluída nos métodos de ginástica tradicional, como conteúdo diferenciado de ginástica escolar ou como disciplina esportiva de caráter optativo. Destacam-se assim os efeitos da prática da capoeira sobre a força, flexibilidade, resistência, habilidade específica e composição corporal.

A perspectiva da capoeira como uma forma completa de educação física deve ser compreendida, segundo Mestre Xaréu, como um conceito ampliado de atividade física, contemplando os aspectos da capoeira. Esta passa a ser entendida como um esporte popular, com vigoroso substrato cultural, que suscitaria nos alunos interesses maiores do

que aprender golpes e movimentos. Amplia-se assim o conceito da capoeira para instrumento completo de educação integral dos jovens estudantes. Sobre isto, diz Mestre Xaréu:

É importante frisar que o ensino/aprendizagem da capoeira não deve ser voltado apenas para o aspecto técnico de aprender determinada forma de luta e de esporte. O ensino de golpes, contragolpes, esquivas e seqüências deverá ser acompanhado de transmissão de todos os elementos que envolvem a sua cultura, história, origem e evolução, ao tempo em que se estimulará a pesquisa, debate e discussão em seminários, para que o educando tenha participação efetiva no contexto da capoeira como um todo⁷⁵.

Este encontro com as escolas formais e suas pedagogias centradas no conhecimento intelectual tem transformado o ensino da capoeira numa prática pedagógica sistemática, em que o conhecimento não é construído num ambiente de tradição popular, mas nas academias dos mestres ou nas cadeiras formais dos bancos universitários.

Neste ponto existe um conflito estabelecido entre o mestre sem formação escolar e o professor de educação física, considerado apto a substituí-lo. De um lado, o saber da cultura popular e, de outro, o conhecimento formal e conceitual das universidades.

Nos últimos anos, a capoeira ganhou o Brasil e o mundo, e as escolas contemporâneas tiveram que se reorganizar a partir de princípios próprios e distintos. Há uma recuperação dos valores tradicionais da capoeira angola no que tange às formas de ensino e aprendizado, em que se pretende trazer de volta o método tradicional da “oitiva”, resistindo a seu modo ao processo de escolarização formal. Desta maneira, estamos diante de duas tradições de ensino e aprendizado que atravessaram a história da capoeira. O modelo da escola tradicional, voltado para a sistematização, racionalização e competição, em que o importante é o resultado ou a eficiência do processo de aprendizado, e o modo inspirado na forma antiga de aprender, na qual a vadiagem, a brincadeira e a estética tornam-se base.

⁷⁴ CAMPOS, Hélio. *Op. Cit.* p.70.

⁷⁵ *Idem.* p. 87.

Não é justo afirmar que a capoeira angola é o patrimônio da forma antiga de aprender e a capoeira regional da forma escolar e formal, mas apenas constatar nelas o que historicamente se apresenta como forma hegemônica de aprender e ensinar. Existem grupos e grupos de capoeira angola e regional. Se olharmos bem de perto para cada um deles, poderemos perfeitamente encontrar, no aprendizado do dia-a-dia, marcas destas duas tendências, com uma predominância do modo escolar e formal. A história e a tradição da capoeira e de suas formas de aprendizado ainda continuam abertas, num jogo incompleto sem vencedor ou vencido.

3. Descrição das rodas de capoeira

Etnografia e performance

Apesar do advento das escolas de capoeira, as rodas permanecem como espaços não apenas do jogo, mas também do aprendizado. Afinal, quando se joga também se aprende e, além disso, alguns mestres ainda mantêm o antigo hábito de passar lições durante o ritual. No entanto, é difícil precisar o período em que as rodas se converteram em marca da capoeira.

Estas se tornaram característica da capoeira a partir da Bahia. Enquanto no Rio de Janeiro as maltas eram duramente perseguidas, principalmente com a criminalização de 1890, na capital baiana a prática era mais tolerada, o que pode ter contribuído para o desenvolvimento das rodas como uma expressão ritual que combina música, luta, dança e engendra uma série de significados simbólicos e mítico-religiosos.

Na Bahia, as rodas se tornaram famosas como espaços de “vadiação”, brincadeira e lazer. Aconteciam próximas a biroscas e botequins, regadas a cachaça, muitas vezes distribuída pelo próprio dono do estabelecimento, como espécie de contrapartida ao fato do jogo atrair público e fregueses.

As rodas também faziam parte das festas religiosas de largo, porque os capoeiristas, em sua maioria, freqüentavam candomblés e igrejas, eram devotos de santos e orixás. Esta relação estreita pode ser uma das explicações para o oferecimento de comida durante as

rodas de capoeira festivas, aquelas que comemoram determinada data ou evento. As celebrações realizadas pelas escolas, grupos e academias vão desde a comemoração pela passagem de aniversário dos mestres responsáveis por essas instituições a rodas em memória daqueles que já partiram e deixaram um legado no meio social. Outras ainda são realizadas em datas comemorativas, eventos que são a síntese de todo o processo que se realiza na formação, na organização, nas aulas e nos princípios aprendidos. Como explica o Mestre Curió:

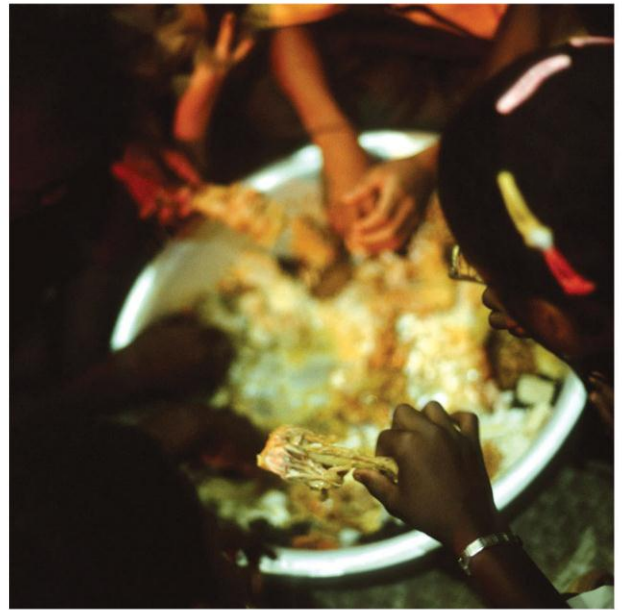
Tenho alunos em diversos países com grupos estruturados, onde anualmente viajo para dar uma assistência mais de perto. Todos os anos fazemos o Evento da Escola, que é um momento de encontro e de discussões com temas de interesse não só para a capoeira angola, mas também para a comunidade negra. Nesse Evento, oferecemos um grande Caruru para os presentes, homenageamos os alunos mais destacados, efetuamos a tradicional troca das carteiras e realizamos o ritual do apelido com os alunos mais novos. Este é o momento de reencontro com mestres de outras escolas, alunos de outros países, amigos e familiares, é o momento mais importante da Escola⁷⁶.

O tradicional caruru oferecido por Mestre Curió, ao contrário do calendário, cujo dia reservado para os santos é 27 de setembro, realiza-se no dia 26 de janeiro, aniversário de sua academia: Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió. O motivo da devoção é o fato de ter irmão e dois filhos gêmeos.

O caruru, conforme conhecemos hoje em dia, é um prato feito à base de quiabos cortados em rodela, camarão seco, castanha ou amendoim e azeite de dendê. É preparado e servido em ocasiões especiais, como na Festa de Santa Bárbara em Salvador, em que é chamado de “Caruru de Santa Bárbara”, ou por ocasião do dia de Cosme e Damião, em que recebe o nome de “Caruru das crianças”, ou “caruru dos erês”.

⁷⁶ Texto extraído da entrevista realizada por Amélia Conrado e Ricardo Biriba com Mestre Curió (Jaime Martins dos Santos) em outubro de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* -IPHAN, em Salvador-BA.

Carruru do Mestre Curió - Salvador BA



Em dezembro, por ocasião da Festa de Santa Bárbara, o caruru é servido nas ruas de Salvador. O caruru de Santa Bárbara também é oferecido a Iansã, que é uma das três esposas de Xangô, e que segundo o lendário, alimenta-se também da comida predileta do marido.

Apesar de fora da data usual, o caruru de Mestre Curió segue o modo como os baianos homenageiam todos os anos, em setembro, São Cosme e São Damião. O trabalho começa cedo, pois tudo precisa ser feito no dia: caruru, xinxim de galinha, vatapá, arroz, feijão fradinho, feijão preto, farofa, acarajé, abará, banana da terra frita e os roletes de cana. Depois, o caruru é servido a sete crianças que comem juntas, com as mãos, numa grande bacia ou tacho. Os sete meninos correspondem aos sete irmãos: Cosme, Damião, Douú, Alabá, Crispim, Crispiniano e Talabi. Só após a refeição das crianças, chega a vez dos convidados participarem da festa.

Na família do Mestre Curió, a tradição do caruru vem dos antepassados. Além da vontade de prosseguir com a tradição familiar, Mestre Curió decidiu "tomar essa responsabilidade" pela impressionante coincidência na sua vida, o fato de ter um irmão e dois filhos gêmeos. O caruru, que ele oferece em janeiro, mês do seu aniversário e do seu grupo de capoeira, acontece na sua academia para os sete meninos, alunos e convidados e, depois, em sua própria casa.

Enquanto a capoeira angola manteve uma ritualística semi-religiosa, a capoeira regional buscou uma forma mais laica. Curiosamente, Mestre Bimba denominou de batizado o rito de passagem em que seus alunos deixavam de ser iniciantes para serem iniciados. Além da referência à cerimônia religiosa cristã, nas suas rodas, costumava contar com a participação de sua esposa, Dona Alice, que era mãe de santo.

Portanto, Mestre Bimba também mantinha ligações com o universo religioso na prática da capoeira, o que foi deixado de lado pelas gerações posteriores que modernizaram sua capoeira regional. Embora mantivessem o batizado, transformaram-no numa demonstração esportiva em que ocorre a mudança das graduações simbolizada nas trocas de cordel, hierarquização inspirada nas faixas das artes marciais orientais.

No entanto, mesmo as vertentes de capoeira que não privilegiam o aspecto religioso mantêm o hábito de servir comida aos convidados nas ocasiões de festa, o que, durante a

pesquisa de campo, pôde ser observado em ocasiões distintas. Num batizado do Grupo Senzala, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, pôde ser constatado o oferecimento de frutas aos presentes. Da mesma forma, na roda de rua de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, é comum os churrascos que animam os momentos de comemoração.

A roda de capoeira, onde quer que aconteça, continua atraindo rapidamente aqueles que passam e param para observar, se divertir, ficar em suspense, devido ao jogo de corpo entre duas pessoas, regido por instrumentos musicais de percussão e cânticos.

Os movimentos e golpes

O acervo gestual da capoeira possui características próprias que variam de acordo com a vertente do jogador, que por sua vez possui uma expressão própria e individual, manifestada na roda. Neste lugar, os capoeiristas colocam em prática os golpes e movimentos que aprenderam nos treinos.

A movimentação da capoeira com certeza se modificou ao longo dos séculos, o que torna difícil comparar o jogo primitivo com o contemporâneo. Através dos registros históricos e crônicas, no entanto, é possível identificar alguns movimentos que permaneceram no decorrer do tempo, como a cabeçada, a rasteira e o rabo-de-arraia.

Um movimento que faz parte de todas as vertentes de capoeira é a ginga, homenagem dos capoeiristas à Rainha Nzinga, de Angola, guerreira temida por seus inimigos que ficou conhecida por sua habilidade nas negociações com portugueses e africanos, ora tendendo a um lado, ora a outro, negociando com malícia no jogo com seus adversários, mas muitas vezes também agindo de forma violenta contra eles⁷⁷. A sua presença na memória dos africanos escravizados é uma das hipóteses para a denominação do gesto primordial da capoeira.

Embora não seja um golpe, a ginga é o principal movimento da capoeira, o primeiro que um aluno aprende, dentro ou fora da roda. Consiste num bailado invertido, quando a

⁷⁷ Ver GLASGOW, Roy. *Nzinga – Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582 -1663*. São Paulo, Ed Perspectiva, 1982.

mão direita está à frente, o pé esquerdo se encontra atrás do corpo, e vice-versa. É a partir da ginga que surgem os deslocamentos e golpes. Uma das principais formas do capoeirista se deslocar durante o jogo é o aú, através do qual o jogador se movimenta de um lado para o outro usando apenas os braços. Uma outra maneira própria do capoeirista se movimentar é através da bananeira, quando troca “os pés pelas mãos”, ficando de cabeça para baixo, sustentado pelos braços e com as pernas tremulando no ar. Vale lembrar que a nomenclatura dos golpes costuma variar de acordo com o tempo histórico, regiões e vertentes. A bananeira, para alguns, por exemplo, é chamada de “parada de mão”.

Tanto a capoeira angola como a regional utiliza estes movimentos, mas de maneiras distintas. É comum associar à primeira uma movimentação mais lenta e próxima do chão, enquanto que a segunda se caracterizaria por movimentos jogados em pé e mais velozes. Apesar de em certa medida isto ocorrer, a velocidade e estatura jogada pelo capoeirista depende de sua condição individual, independente de estilo. Uma peculiaridade do jogo de capoeira angola, no entanto, é a “chamada”, momento em que um dos jogadores deixa de dar continuidade à brincadeira e pára em posições diversas, chamando o outro para tocar as suas mãos. Quando isto acontece dão alguns passos, como numa dança, para depois retornar à brincadeira. Ainda que seja de difícil explicação, a “chamada de Angola” é um artifício usado para muitos fins, como por exemplo, quando o capoeirista quer armar uma cilada para o outro, podendo inclusive não fazer nada, apenas dar três passos para um lado e três para o outro. Mestre Bimba, por sua vez, tornou característico da sua capoeira regional os chamados “balões”, como o que denominou de “cintura desprezada”. Assunção explica melhor como eles aconteciam:

Os movimentos acrobáticos usando a ‘cintura desprezada’ constituíram a principal inovação da capoeira regional. Através dela o capoeirista era capaz de reagir contra tentativas de agarrá-lo, exatamente o que praticantes da maioria das outras tradições de lutas de agarrar iriam fazer num combate de estilo livre. Estes movimentos (a maioria deles chamados de ‘balões’) consistiam em projeções de um capoeirista, que tinha que se lançar e cair sobre seus pés o mais suave possível, escapando de forma acrobática de uma situação em que sua cabeça havia sido colocada sob os braços do outro. Os balões logo se tornaram um dos mais

polêmicos movimentos de Bimba, pois na capoeira tradicional não havia agarramento. As performances acrobáticas dos balões se transformaram num símbolo da beleza da Regional ou, de acordo com outras observações da época, uma ‘adulteração’ da ‘genuína capoeira’⁷⁸.

A crítica à “adulteração” da “genuína capoeira” mostra que muitas vezes os mantenedores da modalidade tradicional não assumem os movimentos como inventados e recriados. Assim como na capoeira regional, mestres de capoeira angola recriaram a movimentação, incluindo novos golpes, excluindo outros, o que relaciona a capoeira a uma memória corporal que se mantém no presente devido a uma constante seleção de imagens gestuais. Um exemplo disso é a invenção da vertente modernizadora da capoeira regional que introduziu saltos de ginástica olímpica nas rodas de capoeira.

O canto, os toques e a dinâmica das rodas

Toda roda de capoeira se inicia com uma canção. Na capoeira angola, o ritual é aberto com um cântico em forma de lamento, chamado ladainha. Um grito gutural, iê, é emitido pelo cantador, antes de se iniciar o canto, instaurando silêncio na roda. A ladainha é entoada, normalmente, pelo capoeirista/mestre que toca o berimbau principal, de som grave, chamado berra-boi ou gunga. Quando se inicia a ladainha, os capoeiristas que vão jogar permanecem “agachados” ao pé do berimbau, a espera do momento para jogar, envoltos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvando a memória dos mestres antigos, saudando Deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, ou ainda os casos de perseguição aos capoeiristas:

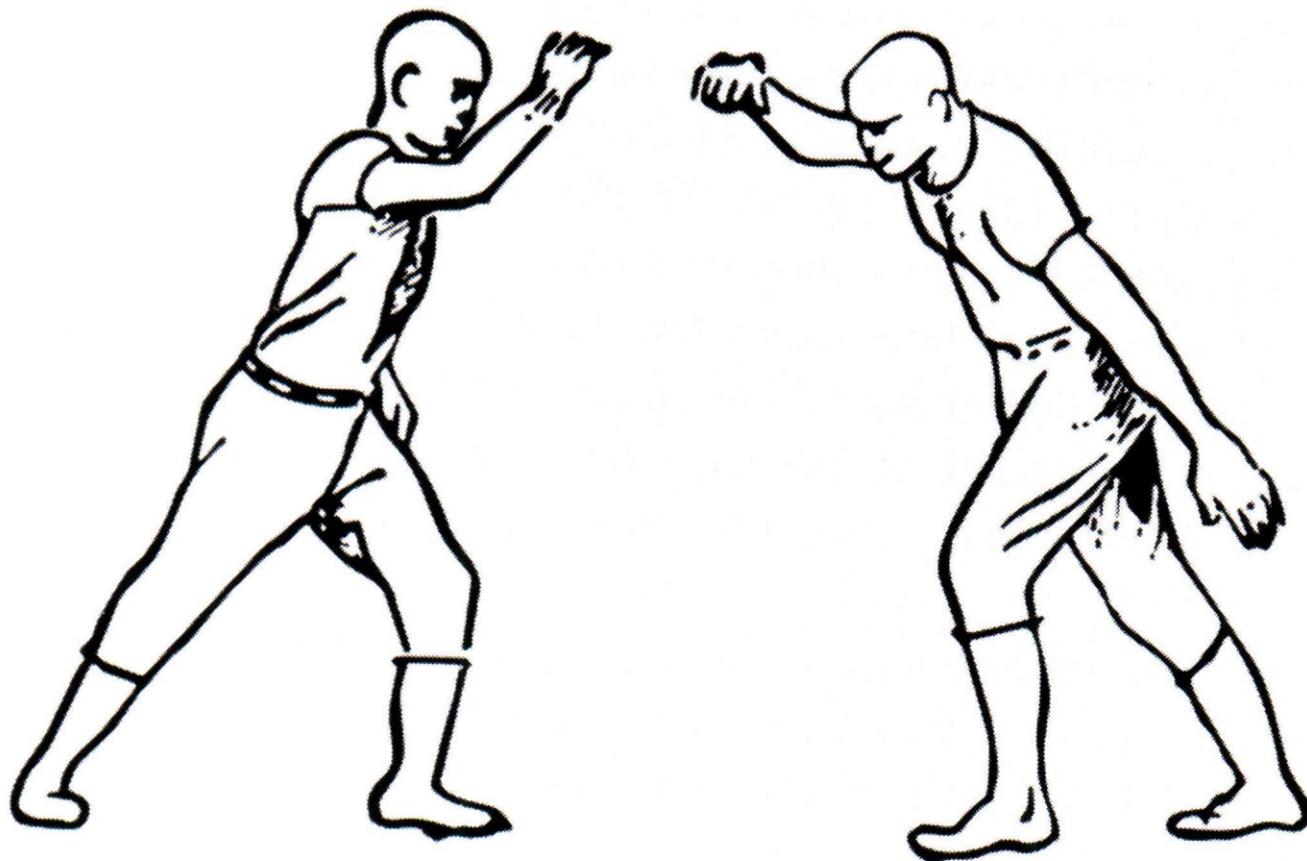
Tava em casa

Sem pensar nem imaginar

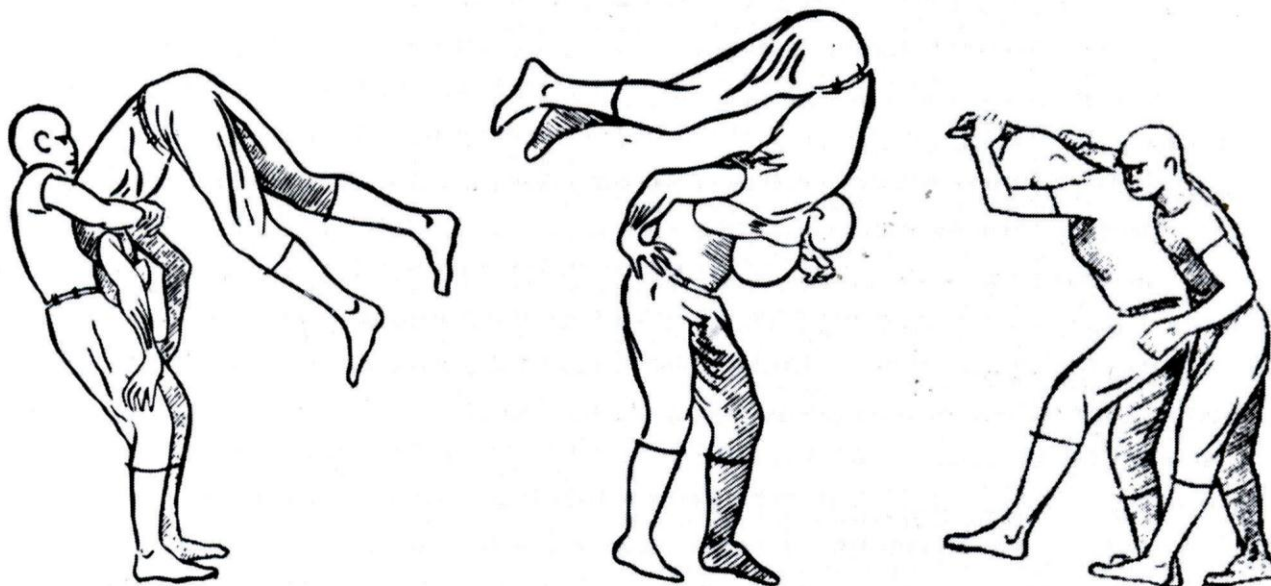
Delegado no momento

⁷⁸ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 135.

Sequências do Curso de Capoeira Regional do Mestre Bimba



Ginga



Balão cinturado

Gravata

Açoite



chamada de angola



rabo de arraia

Já mandou foi me intimar

É verdade meu colega

Com toda diplomacia

Prenderam o capoeira

Dentro da delegacia

Para dar depoimento

Daquilo que não sabia, camaradinho...

A ladainha não é o único cântico da roda. A maior parte do ritual se desenrola através do canto das *chulas* e *corridos*, cuja expressão musical se dá, na sua execução, de forma bem semelhante às canções de samba de roda baiano e às variações do partido-alto carioca: “seus cantos são tirados por um solista e respondidos pelo coro”⁷⁹.

Durante a chula são feitas as saudações que são respondidas pelo coro. Neste momento ainda não se pode jogar:

Ê, maior é Deus,

ê, viva meu mestre,

ê quem me ensinou

ê a capoeira..

Apenas com os cantos corridos se inicia o jogo. Como o nome indica, as canções são mais aceleradas do que as ladainhas e chulas, embora não sejam rápidas. Na capoeira regional de Mestre Bimba não há ladainhas, o que abre as rodas são quadras musicais que também são respondidas pela audiência da roda e têm estrutura semelhante aos corridos. A capoeira que funde as duas modalidades utiliza o padrão de canto da capoeira angola, iniciando suas rodas com ladainhas e utilizando a instrumentação da capoeira antiga. Um outro aspecto importante das rodas de capoeira são os toques de berimbau. “Um toque é um conjunto padrão de notas emitidas pelo berimbau. O instrumentista usa o dobrão (moeda)

⁷⁹ LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. p. 36.

para alterar o comprimento da corda e produzir três diferentes tonalidades sonoras: um tom baixo, com a corda solta; um tom alto, com o dobrão pressionando a corda; e um tom estridente, em que o dobrão é usado para abafar a vibração da corda”.⁸⁰

O principal deles é o toque de Angola, cadenciado e lento, que abre a roda de capoeira. Os toques são tão importantes para a capoeira que alguns os relacionam aos estilos. Édison Carneiro, por exemplo, escreveu que a capoeira possuía nove modalidades, entre elas a capoeira angola. Um erro, segundo Valdeir Rego: “O que houve foi uma bruta confusão de Édison Carneiro, misturando golpes de capoeira com toques de berimbau”⁸¹. De fato, os angoleiros costumam rejeitar a simplificação da capoeira angola ao toque de Angola, que é apenas um dos elementos da arte.

Além do toque de Angola, fazem parte das rodas o São Bento Grande e o São Bento Pequeno, versões mais rápidas do toque de Angola, mas que seguem sua estrutura rítmica. Um outro toque inventado pelos capoeiristas antigos que permanece nas rodas atuais, ainda que em raras ocasiões, é a Cavalaria. O ritmo imita o som de cavalos trotando e era tocado para avisar da chegada do Esquadrão da Cavalaria, liderado pelo temido chefe de polícia conhecido como Pedrito, que atacava as rodas e perseguia os capoeiras nos anos 1920, em Salvador.

Assim como a Cavalaria, outros toques são basicamente instrumentais e não acompanham o canto nas rodas, como Santa Maria, Jogo de Dentro e Iúna, criado por Mestre Bimba para ser tocado nas rodas de alunos formados. No entanto, o toque também é associado a momentos fúnebres. Na verdade, existem muitos toques, alguns controversos, criados por outros mestres, tornando difícil enumerar todos com exatidão.

Nas rodas que fundem elementos das capoeiras angola e regional, cada toque requer uma forma diferente de jogar. No Grupo Senzala, como não se segue uma vertente exclusiva, em uma roda é possível serem tocados diversos toques diferentes. Quem dita o que se deve jogar é o berimbau comandado pelo mestre ou professor, se o toque for de Angola, joga-se capoeira angola, se for São Bento Grande, joga-se capoeira regional.

⁸⁰ GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1996. p. 32.

⁸¹ REGO, Valdeir. *Op. Cit.* p. 32.

Nas rodas de capoeira angola não se muda o estilo de capoeira, mas há variação de toques, como o jogo de dentro, “um dos toques mais rápidos e bonitos da capoeira angola. Durante esse toque, capoeiristas procuram demonstrar todas as suas habilidades, jogando o mais próximo possível do solo e do oponente”⁸².

Os toques e jogos na roda de capoeira angola também são comandados pelo berimbau, que determina também o tempo do jogo, geralmente mais longo entre os angoleiros. Quando o tocador bate repetidas vezes no berimbau é sinal de que o jogo acabou. É preciso apertar as mãos e dar lugar a outra dupla. Nas rodas de capoeira regional e dos grupos que usam cordel, os jogos têm curta duração e não são comandados pelo berimbau. É o chamado jogo de “compra”, quando um jogador entra na roda, interrompe o jogo e escolhe um dos jogadores para jogar, e assim por diante. As rodas, de uma maneira geral e independente do estilo, terminam com corridos de despedida:

Adeus, adeus,

Já vou-me embora

Eu vou com Deus

E Nossa Senhora

4. Os instrumentos

Os instrumentos, quando utilizados no território da roda, não são apenas objetos, afinal, eles tomam parte de todo o cerimonial que envolve a roda, ganhando significados e sentidos que os tornam sensíveis. Os corpos interagem com o som dos instrumentos, incorporando-os. A música da capoeira será, como qualquer música, regida pelo tempo, pulso, síncope, compassos, colcheias e semicolcheias, rufos, canto e melodias, criando uma teia de símbolos que provocam na roda essa condição mágica que distorce o tempo e o espaço.

⁸² GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. *Op. Cit.* p.34.

INSTRUMENTOS



berimbau - Gunga



berimbau - médio



berimbau - viola



dobrão, caxixi e baqueta para tocar berimbau



pandeiro



reco-reco



Esse complexo musical é necessário para o deslocamento dos jogadores e do público para uma temporalidade própria. Um espaço limítrofe situado num território extracotidiano poderá ser mobilizado e disponibilizado através do universo simbólico da música, ritmos, cantos, expressões corporais dramáticas, golpes, quedas e ritos, numa esfera de atividade que possui sua tendência própria: a tendência do jogo.

É preciso admitir que a roda de capoeira como hoje a conhecemos perde o sentido sem a utilização do elemento música e dos objetos musicais que a constituem. Então, como não falar da cultura material da capoeira e dos seus objetos fundamentais, os instrumentos musicais?

Os instrumentos descritos a seguir podem ser encontrados principalmente na tradição musical praticada na capoeira angola. Essa modalidade é aquela que se manteve mais vigorosa enquanto depositária da estrutura musical que preserva estreitas relações com as matrizes africanas, tanto pelas formas harmônica e rítmica presentes na composição sonora da tríade de berimbaus grave, médio e agudo, quanto pelo aspecto melódico e de conteúdo das letras cantadas nas ladainhas, chulas e corridos, mantidas vivas até hoje graças à memória oral da capoeira.

Mestre Bimba, quando criou sua capoeira regional, manteve apenas um berimbau e dois pandeiros. Vertentes modernizadas de seu estilo, por sua vez, reincorporaram nas suas rodas e treinos a tríade de berimbaus e outros instrumentos como atabaque e agogô.

Berimbau

A presença dos berimbaus é essencial para que determinado evento seja concebido como uma roda de capoeira. A princípio, a assimilação do berimbau dentro da capoeira fez-se a partir do disfarce de seu caráter subversivo e marcial, que sob o manto da dança e da música escondia um tipo de luta corporal. Mas, por outro lado, representa uma comprovação daquilo que chamamos multidimensionalidade das culturas africanas, condição que se impõe em toda manifestação artística afro-descendente.

Assim, a aparição e a presença dos instrumentos musicais, sejam eles berimbaus ou quaisquer outros, surgem dessa condição imanente da cultura africana ou afro-americana, em que aspectos musicais, dançantes, vestuários, culinários, religiosos se fundem dentro de

uma mesma expressão, oriundos que são das culturas diaspóricas que trouxeram em sua estrutura o aspecto da multidimensionalidade do qual a música e os instrumentos musicais são parte integrante e fundamental.

Valdeloír Rego chega a citar um levantamento que assinala a presença do berimbau em Cuba. Lembre-se ainda da modalidade do berimbau de boca, encontrado de forma abundante na África, mas também na Europa. Essa ocorrência “em vários cantos do universo”⁸³, segundo Rego, corresponde à indefinição de sua origem, possivelmente africana. Atualmente não é preciso esforço para associar a capoeira ao berimbau, que há muito vem impregnando o imaginário dessa prática cultural. O instrumento está de tal forma associado a esse território que atualmente seria inconcebível uma roda de capoeira sem a aplicação efetiva deste arco musical.

A forma do berimbau é simples e seus materiais, em certa medida, ainda são facilmente coletados na natureza, exceto, obviamente, pela corda de arame de aço, chamado no meio da capoeiragem simplesmente de arame. Provavelmente, o berimbau foi uma das primeiras criações de objetos musicais que emitem som através da vibração de uma corda.

A parte mais importante do berimbau utilizado nas rodas de capoeira é a vara ou verga da árvore conhecida como biriba (*Eschweilera ovata*), comumente encontrada ao longo da Mata Atlântica do Estado da Bahia. Afixado às duas extremidades da verga vem um arame. Na ponta superior do berimbau, emprega-se um pedaço circular de couro de sola pregado que servirá de polia para se envergar o berimbau. A cabaça, com uma abertura ou boca que pode variar de tamanho, deverá ser presa na extremidade inferior da verga, a uma distância de aproximadamente um palmo da extremidade inferior da verga para cima.

Completando a composição do berimbau, há ainda um dobrão de cobre que, ao entrar em contato com o arame, altera a tonalidade do som que ressoa da cabaça. A baqueta ou vaqueta é uma vareta de madeira fina que não deverá passar da medida convencional de dois palmos e não inferior a um palmo e meio de mão. Por fim, o último artigo corresponde a um instrumento musical à parte que o acompanha – o caxixi –, um chocalho que produz um som agudo, confeccionado em palha de vime trançada num pedaço circular de cabaça, que funciona como a base na qual a semente conhecida como Lágrima de Nossa

⁸³ REGO, Waldeloír.. *Op.Cit* .pp.71-76.

Senhora vai vibrar para emitir um som semelhante ao da chuva caindo nas folhas das árvores.

Infelizmente, a biriba está cada vez mais escassa devido à intensa exploração dessa árvore para comercialização de berimbaus. Atualmente, chegam ao mercado internacional através dos *sites* que trabalham com venda de instrumentos de percussão, ou pelas mãos dos mestres de capoeira que cruzam o mundo. A utilização do berimbau em terras brasileiras era comum em diversas cenas do cotidiano carioca. Fez parte, por exemplo, da indumentária do vendedor ambulante no Rio de Janeiro colonial.

Além de sua permanência ao longo dos séculos, é notável que sua forma praticamente não tenha sido alterada, pois apenas alguns materiais foram substituídos por outros, o que não comprometeu a sua estrutura básica. Constata-se, dessa forma, a vitalidade e o poder de permanência desse instrumento musical, possibilitando que o mesmo ultrapassasse o tempo, as culturas e as fronteiras.

Nas rodas tradicionais de capoeira, são utilizados três berimbaus criadores da célula rítmica binária que caracteriza a maior parte dos toques da capoeira. São eles: o berimbau gunga, grave e maior de todos; o berimbau médio, como o próprio nome indica localiza-se numa sonoridade intermediária; e o berimbau viola ou violinha, responsável pelos agudos dessa tríade instrumental. A disposição dos instrumentos da capoeira numa roda se orienta por convenções normalmente criadas pelos velhos mestres durante suas trajetórias e experiências.

Esses berimbaus guardam aspectos que os relacionam diretamente ao candomblé, como também a outras tradições de origem africana, principalmente no que se refere aos três atabaques dessa religião afro-brasileira, assemelhando-se à organização e estruturação rítmica do candomblé. Um paralelo relacionando a musicalidade dessas duas manifestações culturais, a capoeira e o candomblé, mostrará células rítmicas muito semelhantes.

O gunga, berimbau que emite uma sonoridade mais grave e de maior porte, aparece na roda desempenhando um papel de marcação, determinando e orientando qual ritmo será executado durante todo o tempo de uma roda. A sua posição é destacada na hierarquia dos instrumentos. Ele é o responsável direto tanto pela ativação dos códigos que provocam o início das cerimônias, como o encerramento da roda. Da mesma forma que o gunga, o atabaque mais grave do candomblé, denominado *rum*, na maioria das vezes está

posicionado à direita dos outros dois atabaques. Porém, ao contrário do gunga, sua função não é de marcação, mas sim de variação e improviso. Mesmo com essa diferença, tanto o *rum* quanto o gunga encarnam o papel de liderança e comando nas ações musicais dos rituais.

O berimbau viola corresponde, de acordo com a analogia que vimos demonstrando, ao atabaque de menor porte, chamado *lé* no candomblé. Enquanto o viola faz as variações e improvisos, o *lé* responde pela marcação do ritmo. A sonoridade desses dois instrumentos preenche aquele espaço dos sons agudos nos rituais dessas manifestações. Finalmente, o berimbau médio encontra seu análogo no atabaque *rumpi*, já que tanto um quanto o outro atua como ponte entre dois pólos sonoros. Desta forma, harmonizam o diálogo entre as sonoridades graves e agudas dos outros dois berimbaus e atabaques: gunga e viola na capoeira e *rum* e *lé* no candomblé.

Atabaque

O Atabaque é também usado dentro do jongo e do caxambú. Sem dúvida foi um dos primeiros instrumentos adotados na capoeira, como fica demonstrado numa das gravuras de Rugendas, feita no séc. XIX, um dos raros registros antigos da existência da capoeira no Brasil. No fantástico cenário retratado por Rugendas, apenas um instrumento – o atabaque – se destaca em uma manifestação que apresenta traços da movimentação da capoeira⁸⁴. Sem o conjunto de instrumentos hoje característicos a essa prática, observa-se a participação de um público atento e participativo em torno de um atabaque, que marca o ritmo da dança-luta retratada. Segundo a etnografia de Rego, nas escolas de capoeira angola dos mestres Pastinha e Canjiquinha, não se observa a sua utilização, embora se reconheça, na maioria dos registros, que o atabaque formava o acompanhamento musical da capoeira.

Assim como o pandeiro, o atabaque é um instrumento muito antigo e recorrente no mundo árabe e na África, tendo sido divulgado na Europa já na época das cortes medievais. O atabaque da capoeira possui a mesma forma do *n'goma*, de origem angolana, e seus tamanhos variam dentro da configuração encontrada nos atabaques *rum*, *rumpi* e *lé*. Porém,

⁸⁴ Ver RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia/São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

o mais adotado na capoeira, devido ao tamanho maior e, conseqüentemente, por emitir um som mais grave, é o *rum*.

Pandeiro

Além dos berimbaus e do atabaque, há ainda os pandeiros. Como todos os instrumentos utilizados na capoeira, têm sua trajetória no Brasil vinculada aos povos de origem africana. Entretanto, sua presença na cultura universal perde-se nos tempos, do Oriente Antigo às rodas de samba. Em Portugal, existe o adufe, que em muito se assemelha ao nosso pandeiro, levando-nos a crer que esse instrumento também chegou pelas mãos dos portugueses durante o período da colonização.

Existem diversos tipos de pandeiro, mas o ideal para a orquestra da roda de capoeira deve ser encourado com couro de cabra e sua carcaça ou moldura feita em madeira resistente e ao mesmo tempo flexível. As platinelas, pequenos pratos de latão, completam o instrumento dando-lhe o som agudo tão importante para o equilíbrio entre os timbres grave e abafado do pandeiro. Esse som é emitido continuamente durante a percussão do instrumento e lhe confere uma sonoridade que de longe pode ser percebida.

Agogô e reco-reco

O agogô empregado na capoeira possui duas campânulas de ferro e deve ser percutido com uma baqueta, preferivelmente feita em madeira para amenizar o som metálico produzido pelo agogô. Como a maior parte dos instrumentos da capoeira, a sua assimilação está relacionada ao candomblé, que também se utiliza do agogô durante a execução de alguns toques e em outros momentos do seu ritual. O agogô pode se apresentar sob mais de uma forma. Com três campânulas, quatro ou mais. Porém, na capoeira, a versão de duas campânulas é a mais utilizada.

O instrumento chamado reco-reco normalmente é feito a partir de algumas espécies de bambu ou da própria cabaça, quando esta apresenta uma forma mais alongada. A forma simples e rústica faz do reco-reco e do agogô os instrumentos de mais fácil execução na orquestra da capoeira. O som do reco-reco é produzido quando se desliza uma baqueta de

madeira por sobre uma área entrecortada de sulcos transversais. A fricção da baqueta sobre a superfície da peça de bambu ou cabaça produz o som característico desse instrumento.

5. Os mestres e as rodas: patrimônio vivo

Ao percorrer os olhos rapidamente pelos jornais a partir dos anos de 1970, percebe-se que alguns analistas e estudiosos da cultura popular da época traçam um quadro sombrio para os destinos da capoeira, em muito influenciados pelos danos sócio-econômicos e culturais provocados pelo turismo/folclorização e esportização. Coincide, este período, com a decadência das academias tradicionais de capoeira da Bahia - as de Bimba e Pastinha -, com a situação de pobreza em que se encontravam os principais mestres - razão da saída de mestre Bimba para Goiânia, em Goiás - e com a morte de muitos deles num quadro de indigência, num momento em que a capoeira já começava a mostrar possibilidade de ser explorada economicamente.

No final da década de 70, militantes do movimento negro, estudiosos, políticos, carnavalescos e estudantes universitários começam a denunciar a folclorização da cultura negra e reivindicam, aos poderes públicos, medidas que pudessem coibir este processo. Na Bahia, algumas instituições públicas tomaram iniciativas que procuravam atender a estas reivindicações e acabaram sacramentando algumas conquistas em prol das manifestações negras.

Em 1977, o Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura Municipal de Salvador inicia um projeto diretamente relacionado à capoeira que encontra adesão por parte da comunidade capoeirística, conseguindo abranger desde os mais tradicionais mestres ainda vivos e em condições de participar, como Cobrinha Verde, Atenilo, Waldemar, Canjiquinha, Caiçara, entre outros, até a nova geração composta de praticantes pertencentes a segmentos da classe média, muitos deles universitários. Este projeto tinha por objetivo agregar todos os estilos de capoeira e todas as tendências que estavam em voga (esporte, folclore, educação) e, através de fórum de debates e apresentações de capoeira, listou os pontos impulsivos e restritivos para a prática da capoeiragem. Além dos mestres e capoeiristas, convidados e consultores eventuais e periódicos, participavam deste projeto

intelectuais baianos, estudiosos da cultura negra, membros do MNU (Movimento Negro Unificado), educadores e dirigentes de outras entidades públicas.

No ano de 1980, este projeto culminou na realização do Primeiro Seminário Regional de Capoeira e Festival de Ritmo de Capoeira, que deve ser entendido como a primeira iniciativa governamental em prol da capoeira.

Neste evento, foram levantadas as principais questões que envolviam a capoeira da época e indicados alguns rumos de atuação para orientar as políticas públicas em seu benefício: 1) a revitalização da capoeira angola; 2) a introdução da prática da capoeira nas escolas; 3) o incentivo às pesquisas e estudos sobre o tema; 4) a importância de encontrar formas de amparo aos velhos mestres e suas famílias; 5) a realização de novos eventos de capoeira; 6) a busca de novos espaços para a sua prática.

Muitos destes itens levantados encontram ressonância no momento atual da capoeira. Apesar de a arte ter se difundido no Brasil e no exterior, isto ocorreu através do saber dos mestres que, sem amparo ou recurso, lançaram-se na aventura da errância em busca de condições melhores de vida, dentro e fora do país.

Portanto, há uma contradição inerente à difusão da capoeira. Por um lado, percebe-se que o jogo não corre risco de desaparecer, é praticado por milhões de pessoas em todo o mundo e estudado por pesquisadores de universidades nacionais e internacionais. No entanto, os mestres encontram brutais dificuldades para manter seu ensinamento, enfrentam problemas financeiros, falta de espaço para ministrar aulas e barreiras para divulgar a arte no exterior.

Este é um ponto que mostra a necessidade de um reconhecimento oficial da importância da capoeira por parte do Estado brasileiro. Exemplos como o de Mestre João Grande, que recebeu diversas homenagens nos Estados Unidos, revelam a apropriação da capoeira por parte de governos multiculturalistas, que buscam reconhecê-la como parte da diáspora africana e patrimônio próprio. O Brasil, neste contexto, não seria lugar onde a capoeira se desenvolveu, mas ponto de passagem para sua difusão internacional.

A perspectiva deste dossiê é a de que a capoeira, embora marcada pela influência africana, estabeleceu-se como hoje é conhecida no Brasil. Foram também os mestres brasileiros os responsáveis por articular aspectos culturais a uma manifestação que poderia ficar restrita à face marcial, mas que, ao contrário, é reconhecida por sua riqueza musical e

gestual, o que a aproxima também de uma dança especial, reminiscência de jogos de combate de sociedades tradicionais.

A roda de capoeira, neste sentido, é a forma de expressão que permitiu o aprendizado e a expansão do jogo. Nela se encenam golpes e movimentos acrobáticos, cânticos antigos são reatualizados e outros são inventados, acompanhados por uma orquestra de instrumentos que produz uma sonoridade múltipla e, ao mesmo tempo, característica da arte.

A roda é um momento determinante da prática da capoeira que não pode ser ignorado. Seja na capoeira angola, regional ou a que funde as duas vertentes, a roda é um espaço de criação artística e performance cultural em que se realiza plenamente a multidimensionalidade da capoeira.

Portanto, a roda também precisa ser registrada, assim como os mestres, depositários do saber imaterial da capoeira. Neste dossiê, encontram-se anexadas 17 entrevistas com mestres de diversas vertentes, no Rio de Janeiro, em Recife e em Salvador, reconhecidos pela comunidade capoeirística como importantes mantenedores da cultura. São eles, divididos pelas cidades, os mestres:

Salvador:

Mestre João Pequeno
(João Pereira dos Santos)

Mestre Curió
(Jaime Martins dos Santos)

Mestre Virgílio
(Virgílio Maximiliano Ferreira)

Mestre Bamba
(Rubens Costa Silva)

Mestre Gajé
(José Izidro de Carvalho)

Mestre Xaréu
(Helio Campos)

Mestre Demolidor
(Augusto Januário Passos da Silva)

Mestre Lua Rasta
(Gilson Fernandes)

Rio de Janeiro:

Mestre Vilmar
(Vilmar da Cruz Brito)

Mestre Nestor Capoeira
(Nestor Sezefredo dos Passos Santos)

Mestre Gil Velho
(Gilberto Cavalcanti)

Mestre Russo
(Jonas Rabelo)

Mestre José Carlos
(José Carlos Gonçalves)

Recife:

Mestre Coca-cola
(Marco Aurélio Moreira)

Mestre Mulatinho
(João Ferreira Mulatinho)

Mestre Meia-Noite
(Gilson Santana)

Além destes, também são importantes depositários do saber da capoeira os seguintes mestres:

Mestre João Grande
(João Oliveira dos Santos – BA)

Mestre Arthur Emídio
(Arthur Emídio – RJ)

Mestre Boca Rica
(Manoel Silva – BA)

Mestre Pirajá
(Marcondes Luiz Ferreira da Silva – PE)

Mestre Leopoldina
(Demerval Lopes de Lacerda – RJ)

Mestre Moraes
(Pedro Moraes Trindade – BA)

Mestre Lua de Bobó
(Edvaldo Borges da Cruz – BA)

Mestre Suassuna
(Inaldo Ramos Suassuna – BA)

Mestre Itapoan
(Raimundo Cesar Alves de Almeida – BA)

Mestre Acordeon
(Ubirajara Guimarães Almeida – BA)

Mestre Decânio
(Angelo Augusto Decânio Filho – BA)

Mestre Camisa Roxa
(Edvaldo Carneiro e Silva – BA)

Mestre Camisa
(José Tadeu Carneiro Cardoso – BA)

Mestre Peixinho
(Marcelo Azevedo Guimarães – RJ)

Mestre Rafael Flores
(Rafael flores Viana - RJ)

Mestre Celso do Engenho da Rainha
(Celso Carvalho Nascimento – RJ)

Mestre Pelé da Bomba
(Natalício Neves da Silva – BA)

Mestre Felipe de Santo Amaro
(Felipe Santiago – BA)

Mestre Gigante
(Francisco de Assis – BA)

Mestre Bigodinho
(Reinaldo Santana – BA)

6. Recomendações de Salvaguarda para a prática e difusão da capoeira no Brasil

Em 19 de agosto de 2004, o ministro da cultura, Gilberto Gil, viajou para Genebra, na Suíça, sede europeia da ONU, a convite do então secretário-geral Kofi Annan. Na ocasião, o ministro levou 15 capoeiristas brasileiros e estrangeiros para homenagear o embaixador Sérgio Vieira de Mello, morto exatamente um ano antes em um atentado terrorista em Bagdá, capital do Iraque, e aproveitou para lançar as bases de um “Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira”. Segundo afirmou o ministro em seu discurso:

Atualmente, a capoeira é praticada em mais de 150 países. Nas Américas, no Japão, na China, em Israel, na Coreia, na Austrália, na África e em praticamente toda a Europa. A capoeira disseminou-se pelo mundo com entusiasmo. Mesmo sem falar português, um chinês, um árabe, um judeu ou um americano podem repetir o compasso da mesma música, a arte do mesmo passo e a ginga do mesmo toque. A diáspora da capoeira no mundo é uma realidade que já conta com o aval de instituições educacionais como o Unicef, que referenda trabalhos de iniciativa dos capoeiristas brasileiros em vários países⁸⁵.

⁸⁵ GIL, Gilberto. *Brasil, paz no mundo*. <http://www2.cultura.gov.br>



Mestre Boca Rica



Mestre Bigodinho



Mestre Lua de Bobó



Mestre Pelé da Bomba



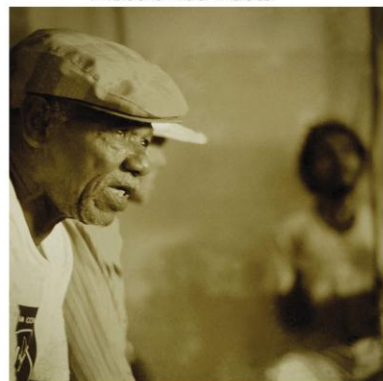
Mestre Lua Rasta



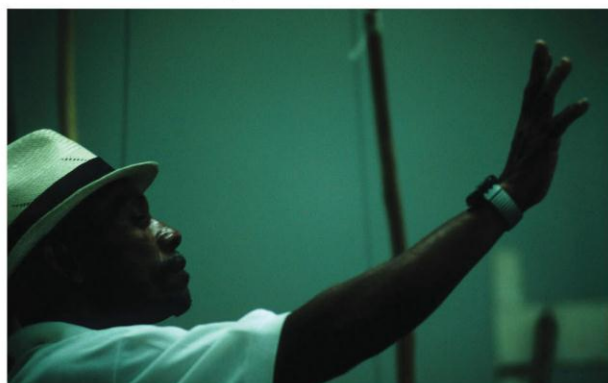
Mestre Curió e seu pai Martinho



Mestre João Grande



Mestre João Pequeno



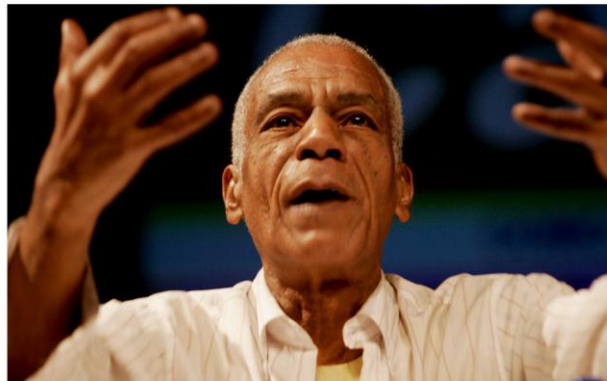
Mestre Raimundo Dias



Mestre Brandão e Jogo de Dentro



Mestre Manoel



Mestre Vilmar



Mestre Leopoldina



Mestre José Carlos



Mestre Russo



Mestre Carlão



Mestre Berg



Mestre Gil Velho

políticas públicas para a capoeira. Além do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*, foi lançado, em 2006, o edital do *Capoeira Viva*, parceria do Minc com a Petrobrás, que apresenta linhas de fomento para grupos e mestres nas áreas de pesquisa, formação de acervo e ações socioculturais, e já se encontra na segunda edição. A capoeira também foi privilegiada em outras linhas de atuação, como o edital de incentivo a documentários (DOC TV) e os Pontos de Cultura. Diante dessas propostas, torna-se importante recomendar as seguintes medidas de salvaguarda.

Reconhecimento do notório saber do mestre de capoeira pelo Ministério da Educação (MEC). Espera-se que o registro do saber do mestre de capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil possa favorecer a sua desvinculação obrigatória do Conselho Federal de Educação Física, ao qual a capoeira está subordinada. Entende-se que o saber do mestre não possui equivalente no aprendizado formal do profissional de Educação Física, mas sim se estabelece como acervo da cultura popular brasileira. Dessa forma, espera-se contribuir para que mestres de capoeira sem escolaridade, mas detentores do saber, possam ensinar capoeira em colégios, escolas e universidades. É recomendado que esta proposta seja de implantação imediata.

Plano de previdência especial para os velhos mestres de capoeira. Este foi um dos pontos mais abordados durante os Encontros Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil. Diante de um histórico de mestres importantes, como Bimba e Pastinha, entre outros, que morreram em sérias dificuldades financeiras, sugere-se elaborar, junto à Previdência Social, um plano especial para mestres acima de 60 anos que tenham tido dificuldades de contribuir com a entidade ao longo dos anos. Como justificativa, reconhece-se a contribuição do velho mestre de capoeira para difusão da cultura brasileira. Como se trata de uma ação de emergência, que busca acolher os mestres atuais que vivem em absoluto estado de carência, recomenda-se que esta proposta tenha implantação imediata e perdure até que os mestres vindouros possam dispensar esta ação de salvaguarda.

Estabelecimento de um Programa de Incentivo da Capoeira no Mundo. Um outro ponto importante destacado nos Encontros diz respeito à dificuldade de os mestres

circularem pelos países onde são convidados para ensinar capoeira. Espera-se que o Itamaraty possa inserir a capoeira nos seus programas de apoio à difusão da cultura brasileira. Desse modo, pode facilitar o trânsito de mestres e grupos de capoeira que oferecem cursos e apresentam rodas no exterior.

Criação de um Centro Nacional de Referências da Capoeira. Os estudos sobre a capoeira estão dispersos entre os departamentos de ensino de antropologia, história, educação, educação física, psicologia, artes, entre outros. A natureza polifônica e multifacetada do jogo e da cultura da capoeira enseja reflexões em diversos campos do saber (da biomecânica aos estudos das performances), e a produção relativa à prática da capoeira no Brasil contemporâneo encontra-se dispersa, o que justifica a criação de um Centro Nacional de Referências da Capoeira virtual no Brasil, de caráter multidisciplinar e multimídia, abrigando produções científicas, acadêmicas, mas também produções audiovisuais, sonoras, entre outras. Espera-se que esta iniciativa possa facilitar consultas acerca das referências existentes sobre a capoeira.

Plano de manejo da biriba e outros recursos. A prática da capoeira no Brasil e no exterior gerou a produção de um repertório significativo de *commodities* que passam a circular através da Internet e das redes constituídas pelas franquias dos grandes grupos de capoeira de renome internacional. Hoje se presencia a constituição e reprodução de um crescente mercado de bens culturais constituídos por itens da cultura material da capoeira: cordéis, abadás, berimbaus, instrumentos (pandeiro, reco-reco, atabaque), dobrões e demais itens, muitos confeccionados artesanalmente, valendo-se de técnica e matéria-prima nativa do Brasil, como é o caso da *biriba (Eschweitera ovata)* – madeira com que se confecciona tradicionalmente os berimbaus. Também são utilizadas para a confecção do berimbau madeiras da Mata Atlântica, ameaçadas de extinção, tais como: mata-matá branco, pau d’arco, pau pombo, açoita cavalo, itaúba preta, guairúba, pitomba, tatajúba, marupá, tauari e o morototó. Outras espécies vegetais, como a cabaça ou coité (*Crescentia cujete*), também são utilizadas, além do vime, bambu, palha e sementes utilizadas para a confecção dos *caxixis*. São instrumentos normalmente confeccionados por uma rede local, por meio artesanal para fazer frente a uma demanda cada vez maior de mercadorias. Sugerimos um

plano de manejo de espécies nativas ameaçadas, para fazer frente à necessidade de matéria-prima para a confecção dos berimbaus e demais instrumentos.

Fórum da Capoeira. Realização de encontros periódicos, em parceria com universidades, para discutir questões importantes da comunidade da capoeira. O objetivo do Fórum é estimular o encontro dos mestres com os estudiosos da capoeira. É notório que alguns mestres de capoeira possuem saber acadêmico, mas não é o caso da maioria. Espera-se, portanto, integrar a tradição oral ao ambiente de pesquisa acadêmica.

Banco de Histórias de Mestres de Capoeira. Pretende-se oferecer oficinas de história oral para capoeiristas interessados em registrar as trajetórias de vida de mestres antigos de capoeira. O objetivo é que este Banco de Histórias possa alimentar e fazer parte do Centro Nacional de Referências da Capoeira.

Realização de Inventário da Capoeira em Pernambuco. Espera-se auxiliar e incentivar o aprofundamento de pesquisas sobre a capoeira em Recife, com base nas referências indicadas durante o processo do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*.

BIBLIOGRAFIA

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular no jogo dos saberes na roda*. Tese de doutorado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886.
- ABREU, Frederico José de. *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.
- _____. *A capoeira baiana no século XIX*. Revista Iê Capoeira, ano I, nº07. São Paulo: On Line Editora, 2000.
- _____. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.
- _____. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, vol I, Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Mestre Itapuã). *Bimba Perfil do Mestre*. Salvador – CED-UFBA, 1982.
- _____. *Bibliografia Crítica da Capoeira*. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *O universo musical da capoeira angola*. Salvador: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, Comissão de Documentação e Acervo, 1994.
- _____. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80-90)*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1999.
- AREIAS, Almir das. *O que é capoeira?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira. The history of an Afro-brazilian martial art*. Routledge: London, 2005.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Technoprint, s.d.
- BARBIERI, César. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. DEFER/GDF. Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira (CIDOCA/DF): Brasília, 1993.
- _____. *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2001.

- BELTRÃO, Mônica. *A capoeiragem no Recife Antigo: os valentes de outrora*. Recife: Editora Nossa Livraria, 2007.
- BOLA SETE, Mestre. *A capoeira angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1997.
- BRETAS, Marcos. “A queda do império da navalha e da rasteira (A República e os capoeiras)”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, n. 20, 1991.
- CANJIQUINHA. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.
- CAMPOS, Hélio (Mestre Xaréu) *Capoeira na Escola*. Salvador: Presscolor, 1990.
- _____. *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2001.
- CAPOEIRA, Nestor. *O pequeno manual do jogador de capoeira*. Rio de Janeiro: Ground, 1981.
- CARNEIRO, Édison. *Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. RJ: Civilização Brasileira, 1936.
- CARVALHO, Marcus. “Rumores e Rebeliões. Estratégias de resistência escrava no Recife”. *Revista Tempo*, Niterói – Universidade Federal Fluminense, n. 6, vol. 3, dezembro, 1998.
- CASTELLUCCI, Aldrin A. Silva. *Salvador dos operários: uma história da greve geral de 1919 na Bahia*. Salvador: Dissertação de Mestrado, UFBA, 2001.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. São Paulo: tese de doutorado, Departamento de História Social (FFLCH-USP), 2007.
- CATUNDA, Eunice. “Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar”. *Revista de Cultura Moderna*. São Paulo, nº 30, 1952.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/FAPERJ, 2004.
- COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos de Mestre Noronha*. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, 1993.

- DAWSON, Daniel. *Capoeira Angola and Mestre João Grande: the saga of a tradition; the development of a master*. New York City, 1993.
- DESCH OBI, T.J. "Combat and the crossing of the Kalunga". In: HEYWOOD, L.M. *Central Africans and cultural transformation in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- DECANIO, Angelo. *A herança de Pastinha: a metafísica da Capoeira*. Salvador: Texto Mimeo, 1996.
- _____. *A herança de Mestre Bimba: lógicas e Filosofia Africanas da capoeira*. Salvador: Texto Mimeo, 1996.
- _____. "O processo de escolarização da capoeira no Brasil". *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. Santa Maria-RS, v. 16, n. 3, p. 173-182, Maio, 1995.
- _____. "Capoeira e/na educação física". *Revista SPRINT*, Rio de Janeiro, nº 79, p. 10-14, Jul/Ago, 1995.
- _____. *A escolarização da capoeira*. Brasília: Royal Court Editora, 1996.
- DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia - uma história sobre os capoeiras na cidade da Bahia (1910/1925)*. Salvador: Edufba, 2006.
- _____. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Salvador, Dissertação de Mestrado, UFBA, 2004.
- _____. "Os 'fiéis' da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha." *Revista Afro-Ásia*, Salvador: CEAO, n.32, 2005.
- DIAS, Luis Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.
- DOSSAR, Kenneth. "Capoeira Angola: an ancestral connection?". *American Visions*, 3, 1988.
- _____. "Capoeira Angola: dancing between two worlds". *Afro-Hispanic Review*. Volume XI, numbers 1-3, 1992.
- DOWNEY, Greg. *Learning capoeira: lessons in cunning from an afro-brazilian art*. New York: Oxford University Press, 2005.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. "A capoeira também educa". *Revista SPRINT*, Rio de Janeiro: Ano X, nº 54, 1991.

- _____. *A escolarização da "Vadiação": a capoeira na Fundação Educacional do Distrito Federal*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos, UFRJ, 1994.
- FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: CEAO, n. 21-22, 1998/9.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FREIRE, Roberto “É luta, é dança, é capoeira”. *Realidade*, São Paulo, fevereiro 1967.
- FRIJERIO, Alejandro. “Capoeira: de arte negra a esporte branco”. *Revista Brasileira de Ciências sociais*, n.10, vol.4, junho, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. “Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica”. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, n.23, dezembro, Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA): Rio de Janeiro, 1989.
- GIL, Gilberto. *Brasil, paz no mundo*. <http://www2.cultura.gov.br>
- GLASGOW, Roy. *Nzinga – Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582 -1663*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.
- GOMES, Flavio dos Santos. “No meio das águas turvas (racismo e cidadania no alvorecer da República: A Guarda Negra na Corte - 1888-1889)”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 21,1991.
- GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1996.
- JOÃO PEQUENO, Mestre. *Uma vida de capoeira*. São Paulo, 2000.
- LEWIS, J. Lowell. *Ring of liberation. Deceptive discourse in brazilian capoeira*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- LIMA, L. A. N. & COSTA, Eduardo T. *Os jogos recreativos nas aulas de capoeira*. In: Gladson de Oliveira Silva. *Capoeira*. São Paulo: Centro de Práticas Esportivas da Universidade de São Paulo, 1991.
- LIMA, Vivaldo da Costa e OLIVEIRA, Valdir F. “O Candomblé da Bahia na década de 30”. In: *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos – De 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. SP: Ed. Corrupio, 1987.

- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOUREIRO, Fábio Luiz. (1990). *Capoeira na educação física escolar: princípios estéticos da capoeira e a formação da consciência crítica*. (Monografia de Pós-Graduação *Latu-sensu* em Educação Física Escolar). Natal: UFRN.
- MARINHO, Inezil Penna. *Subsídios para a história da capoeiragem*. Rio de Janeiro: S.C.P, 1956.
- MORAES FILHO, Mello. “Capoeiragem e Capoeiras Célebres”. In: *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1979.
- MOREIRA, Antônio (coordenador). *Canjiquinha, alegria da Capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.
- MOURA, Jair. *Mestre Bimba: a crônica da capoeiragem*. Salvador: Fundação Mestre Bimba, 1991.
- NETO, Coelho “O Nosso Jogo”. *Bazar*. Porto: Livraria Chardron, 1928.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.
- OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.
- PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.
- _____. *A herança de Mestre Pastinha: manuscritos e desenhos. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola*. Coleção São Salomão 2, S/d.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Folclore Pernambucano: Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXX. Rio de Janeiro, 1908.
- PIRES, Antônio Liberac C. S. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá. Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia; NEAB/Grafset, 2002.
- _____. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2004.
- _____. *Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Campinas/SP: dissertação de mestrado, Departamento de História da UNICAMP, 1996.

- _____. *Movimentos da cultura afro-brasileira – a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Campinas/SP: tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- QUERINO, Manuel. *Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
- _____. *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.
- RABELLO, Evandro. *Memórias da Folia: O Carnaval do Recife Pelos Olhos da Imprensa*. Recife: Funcultura, 2004.
- REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval de Recife*. Rio de Janeiro: MEC, 1967.
- REGO, Valdeolir. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã, 1968.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- _____. “Mestre Bimba e mestre Pastinha: a capoeira em dois estilos”. In: SILVA, Vagner Gonçalves (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, Coleção Memória Afro-brasileira, v.2, 2004.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeira e malandros. Pedços de uma tradição popular (1890-1950)*. Campinas/SP, dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- SANTOS, L. S. *Educação, Educação Física e Capoeira*. Imprensa Universitária de Maringá, PR, 1990.
- SANTOS, Marcelino dos. *Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: A Rasteira, 1991.
- SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Empresa Literária Fluminense de A. A. da Silva Lobo, 1890.
- SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial (1850 – 1890)*. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.
- _____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Unicamp, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- _____. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- _____. *Brasil, o simulado e o real: ensaios sobre o cotidiano nacional*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1991.
- TAVARES, Julio César. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Dissertação de mestrado, Sociologia, Universidade de Brasília (UNB), 1984.
- TEIXEIRA, Carlo Alexandre. *O imaginário poético da Capoeira angola: a performance de um universo paralelo*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Comunicação, IACS-UFF, 2001.
- TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- VASSALLO, Simone Pondé. “Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira autêntica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 32, 2003.
- VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.
- _____. *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1979.
- VIEIRA, Luis Renato. *O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ed. Itapuã, 1968.
- _____. *Da vadiagem à regional: uma interpretação da modernidade cultural no Brasil*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Sociologia, Unb, 1990.
- _____ e ASSUNÇÃO, Matthias R. "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira". *Estudos Afro-Asiáticos* (34): 81-121. Dez/1998.
- VIEIRA, Sergio Luiz de Souza. *Da Capoeira como patrimônio cultural*. Tese de Doutorado. Ciências Sociais (Antropologia) – PUC / SP, 2004.
- VITA, Marcos. “Ginga na Casa Branca”. *Correio da Bahia*; Salvador, 7 de julho de 2001. Caderno Aqui Salvador.

roteiro para entrevistas: saberes	--	--	--	--	Q60	---
--	----	----	----	----	------------	-----