

REVISTA ENTRERIOS

Revista do Programa de
Pós-Graduação em Antropologia da
Universidade Federal do Piauí



A capoeira nos estados brasileiros, de 1950 até o presente

*Celso de Brito
Matthias Röhrig Assunção
(orgs.)*

Celso de Brito
Matthias Röhrig Assunção
(Orgs.)



REVISTA
ENTRERIOS

Programa de Pós-Graduação em
Antropologia da Universidade
Federal do Piauí

EntreRios – Revista do PPGANT – UFPI
Vol. 4, n. 2

ISSN: 2595-3753
Teresina, 2021



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – DCIES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA – PPGANT
Campos Universitário Ministro Petrônio Portela, Bairro Ininga, Teresina, Piauí.
CEP 64049-550 – Tel.: (86) 3237-2152



Reitor

Prof. Dr. Gildásio Guedes Fernandes

Vice-Reitor

Prof. Dr. Viriato Campelo
Comissão Editorial (PPGANT – UFPI)
Alejandro Raul González Labale
Carlos Roberto Filadelfo de Aquino
Carmen Lúcia Silva Lima
Celso de Brito
Márcia Leila de Castro Pereira
Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa
Mônica da Silva Araujo
Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento

Conselho Editorial

Andréa Luisa Zhouri Laschefski – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Alejandro Frigerio – Universidad Católica Argentina / CONICET
Christen Anne Smith – University of Texas at Austin (UT Austin)
Daniel Granada – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Gabriel Maria Sala – Università Degli Studi di Verona
Joana Bahia – Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UFRJ)
Laura Selene Mateos Cortez – Universidad Veracruzana – Xalapa – México (UV)
Leila Sollberger Jeolás – Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Lorenzo Macagno – Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Luis Roberto Cardoso de Oliveira – Universidade de Brasília (UNB)
Rosa Elisabeth Acevedo Marin – Universidade Federal do Pará (UFPA)

Editores Chefes

Celso de Brito
Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento

Revisão

Monique Heloísa de Souza e
Renata Daflon Menezes

Capa

André Nogueira

Diagramação

Claudia Duarte | Avellar e Duarte

EntreRios – Revista do PPGANT – UFPI
Vol. 4, n. 2
ISSN: 2595-3753
Teresina, 2021

SUMÁRIO

Apresentação: A capoeira nos estados brasileiros, de 1950 até o presente Matthias Röhrig Assunção Celso de Brito	6
ARTIGOS	
A capoeira em Manaus – Amazonas (1969-2021) <i>Capoeira in Manaus – Amazonas (1969-2021)</i> Luiz Carlos de Matos Bonates Tharcísio Santiago Cruz.....	15
Na “época dos hippies”: a redescoberta da capoeira paraense na década de 1970 <i>“In the Time of the Hippies”: The Rediscovery of Capoeira in Pará in the 1970s</i> Luiz Augusto Pinheiro Leal Fabio Araújo Fernandes.....	35
A capoeira teresinense: linhagens, federações e suas posições no espectro político <i>Capoeira in Teresina: Lineages, Federations and Political Spectrum</i> Celso de Brito Robson Carlos da Silva.....	60
Por uma política da vadiagem: a capoeira “fazendo” cidades em Fortaleza <i>For a policy of vagrancy: capoeira “making” cities in Fortaleza/CE</i> Igor Monteiro Ricardo Nascimento.....	98
Capoeira em Feira de Santana (1970-2010) <i>Capoeira in Feira de Santana (1970-2010)</i> Natália Rizzatti Ferreira Christiano Key Tambascia.....	126
A implantação da capoeira angola baiana no Rio de Janeiro, 1970-1981 <i>The introduction of Capoeira Angola from Bahia in Rio de Janeiro, 1970-1981</i> Cinézio Feliciano Peçanha.....	159
A Roda da Central – A capoeira de rua carioca, décadas de 1950 a 1970 <i>The Central Station Roda: Street Capoeira in Rio de Janeiro, 1950s-1970s</i> Matthias Röhrig Assunção	185
As identidades da capoeira paulistana <i>The identities of capoeira in São Paulo</i> Letícia Vidor de Sousa Reis Filipe Amado	215
A capoeira angola em Porto Alegre <i>Capoeira Angola in Porto Alegre</i> Marco Antonio Saretta Poglea Magnólia Dobrovolski	245

ENTREVISTA

Entrevista com Mestre Camisa

Interview with Mestre Camisa

Matthias Röhrig Assunção | Cinézio Feliciano Peçanha269

RESENHA

NASCIMENTO, Ricardo. *Capoeira for export: percursos e dilemas*

da Capoeira no contexto global. Jundiaí: Paco, 2021.

Geslline Giovana Braga286

HÖFLING, Ana Paula. *Staging Brazil: choreographies of capoeira*.

Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2019. 225 p.

Theodora Lefkaditou 290

PEREIRA, João Paulo de Araújo. *Mestre Bimba: o Sonho de Salomão*

Cajazeiras, Arribaça, 2021.

Luiz Renato Vieira 295

A capoeira nos estados brasileiros, de 1950 até o presente

Matthias Röhrig Assunção

Doutor em História – Universidade de Essex

Celso de Brito

Doutor em Antropologia Social – Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Introdução

A capoeira é baiana. Pelo menos é o que muita gente acredita. E, sem dúvida, os estilos que existem na atualidade (e que integram o que seria a “capoeira contemporânea” no sentido amplo da palavra) surgiram a partir de estilos baianos modernos. Bimba e Pastinha são os maiores mestres de todos os tempos, ninguém duvida. Salvador é a Meca da capoeira, como é diligentemente divulgado pela Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatursa).

Há, no entanto, outras narrativas. A capoeira não é africana, ou mesmo angolana? Além do mais, a capoeira é documentada no Rio de Janeiro muito antes do que na Bahia. Existiu em muitas cidades brasileiras durante o século XIX, de Belém do Pará e São Luís do Maranhão até São Paulo. E mesmo no século XX, quando os estilos baianos começam a ser disseminados pelo Brasil afora, encontram-se e interagem com capoeiras e tradições de luta existentes em outros estados. Na verdade, os próprios estilos baianos – Regional e Angola – nascem num contexto de interações nacionais e globais. Por um lado, existem indícios de que a relação entre a capoeira de Salvador e a do Rio de Janeiro influenciou Mestre Bimba na criação de seu estilo, além do fato de que ele nunca teria desenvolvido a capoeira Regional se outras lutas não tivessem tido um impacto considerável em Salvador.¹ Por outro lado, Pastinha e outros

¹ Isso tem sido advogado faz muito tempo por André Lacé Lopes (1999). Ver também o trabalho recente de Silva e Corrêa (2020), em particular o v. II, parte V.

mestres responsáveis pela codificação do estilo Angola o fizeram num contexto de afirmação étnica na Bahia que fez parte de um movimento modernista transatlântico mais amplo.² E hoje a capoeira é transnacional, globalizada.

A historiografia da capoeira tem dado muita atenção ao período “clássico” da capoeira baiana, nas primeiras décadas do século XX, assim como ao subsequente surgimento da Regional e à reafirmação do estilo Angola. Existem também muitos estudos sobre a transnacionalização da capoeira, feitos sobretudo nas áreas de antropologia e educação.³ No entanto, há um vazio historiográfico bastante grande sobre essa fase intermediária, entre o surgimento dos estilos modernos e a globalização. Em outras palavras, assume-se que os estilos Regional e Angola surgiram na Bahia e depois conquistaram o mundo. Na verdade, a disseminação da capoeira pelo mundo não aconteceu a partir de Salvador. O principal vetor dessa transnacionalização foram os grandes grupos do Sudeste, em combinação com um movimento migratório de capoeiristas, também oriundos, em grande parte, do Sudeste. Seguimos aqui Stefania Capone (2010) e Daniel Granada (2015) na distinção entre globalização e transnacionalização, a última denominando atividades e iniciativas de atores não institucionais.

Assim, para entender a capoeira na atualidade, torna-se necessário tanto se debruçar sobre o processo histórico do desenvolvimento da arte nos diferentes estados brasileiros a partir de 1950 quanto descrever e analisar etnograficamente as suas múltiplas facetas nos locais de maior importância para esse processo.

Um passo inicial nessa direção já foi dado nas quatro mesas dedicadas à reflexão sobre as “Histórias da capoeira nos diferentes estados brasileiros”, ocorridas no evento “I Roda de Debates: pensando a sociedade através da capoeira”, realizado em 2021 pela parceria da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). O presente dossiê é um aprofundamento e um refinamento dos temas e das reflexões discutidos naquela ocasião. Reunimos nove trabalhos sobre oito estados de quatro das cinco macrorregiões do Brasil: o Norte, com Amazonas e Pará; o Nordeste, com Bahia, Ceará e Piauí; o Sudeste, com São Paulo e Rio de Janeiro; e o Sul, com o Rio Grande do Sul.

² Ver Assunção (2005), Acuna (2017).

³ Ver, entre outros, Capoeira (2002), Assunção (2005), Falcão (2008), Aceti (2010), Joseph (2012), Robitaille (2013), Granada (2015), Nascimento (2015), Brito (2017), Guizardi (2017), Delamont, Stephens e Campos (2017).

Cientes das lacunas desse projeto, pois faltam estados com tradições importantes de capoeira – como Pernambuco, Maranhão, Goiás, Minas Gerais, Brasília e Paraná –, esperamos que o dossiê “A capoeira nos estados, de 1950 até o presente” sirva de inspiração para outras iniciativas, semelhantes ou complementares.

Os artigos do dossiê deixam claro que a propagação da capoeira pelos estados não foi um processo simples de disseminação a partir de um único centro irradiador, Salvador. Em geral, os grandes centros urbanos – como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Fortaleza – desempenharam também esse papel. Mas não somente as capitais de estados tiveram essa função, como demonstra o caso de Feira de Santana, cujos mestres hoje têm grupos afiliados pelo mundo afora.

Em muitos casos, foram mestres ou alunos originários do Sudeste, ou outros influenciados diretamente por eles, que implantaram a capoeira nas capitais estaduais no Norte, no Nordeste e no Sul do Brasil, como no caso de Manaus, Belém, Teresina, Fortaleza, Curitiba e Porto Alegre. Isso significa que o contexto social e cultural específico, no qual esses divulgadores do Sudeste estavam inseridos, teve relevância também. A capoeira estabeleceu-se no Sudeste entre uma geração de jovens que também aderiram a movimentos culturais, como os *hippies*, ou entre modas desportivas, como o surfe. Assim, essa associação acabou prevalecendo em várias cidades do Norte e Nordeste, onde capoeiristas foram então identificados como cabeludos, surfistas e artesãos de feiras *hippies*.

Geralmente, vários capoeiristas (mestres ou alunos) são protagonistas no estabelecimento das primeiras escolas de capoeira numa cidade. A relação entre eles cobre um leque amplo, que vai da cooperação à concorrência, do intercâmbio à segregação. A história de tais colaborações e conflitos marcou profundamente os modos de tocar, jogar e treinar nos estados, muito mais que a oposição binária entre os estilos baianos Regional e Angola. O processo de disseminação da capoeira pelos estados, seu encontro tanto com tradições locais quanto com artes marciais orientais, resultou assim na emergência da capoeira chamada “contemporânea”. Trata-se de um conceito amplo e por isso também bastante vago, que abrange uma série de estilos, cujas denominações e características, por sua vez, são objeto de acirrados debates no universo da capoeira até hoje.

Outro vetor importante na emergência e na consolidação da capoeira nos estados foram as “rodas abertas” – abertas a todos os capoeiristas, sem distinção por

grupo ou escola – que aconteciam geralmente na rua e, em alguns casos, em academia. As rodas de rua na Central (no Rio de Janeiro), na Praça da República (em São Paulo), no Mercado (em Feira de Santana), assim como rodas em Porto Alegre, Manaus, Belém e Teresina, permitiram uma interação e um diálogo entre os vários grupos presentes numa cidade. Mais do que isso, contribuíram de maneira decisiva para a consolidação de novos estilos e para a emergência de novas identidades nas últimas décadas do século XX. Essa interação continua até o presente, como mostra o caso mais recente, das rodas na Praça da Gentilândia e na “alça do viaduto”, no bairro da Serrinha, em Fortaleza.

O dossiê não somente apresenta um primeiro panorama sobre as diferenças regionais no seio da capoeira brasileira, mas também traz à tona as relações em torno das quais o conhecimento sobre a capoeira tem sido produzido nas últimas décadas. O campo foi marcado, sobretudo na antropologia, na educação e na “história imediata”, pela superação de fronteiras antes tomadas como absolutamente necessárias à manutenção de critérios científicos que atestavam rigor epistemológico: entre os capoeiristas como “objeto” de reflexão e os pesquisadores enquanto “sujeitos” da pesquisa.

Após mais de 50 anos de estudos acadêmicos sobre o tema [importante dizer que esse campo acadêmico e a produção regular de estudos da capoeira foram inaugurados nos anos 1980 por “estudiosos-jogadores”, entre eles Julio Tavares (1984) e um dos autores presentes aqui no dossiê, Luiz Renato Vieira (1989)], essa sobreposição ou embaralhamento entre “sujeito pesquisador” e “sujeito pesquisado” não deve surpreender mais. A tese de Greg Downey (1998) já examinava como o pesquisador incorporava o *habitus* do capoeirista ao mesmo tempo que desenvolvia sua pesquisa. Esse “cruzamento entre performance e pensamento” ou o “entendimento da performance como pensamento” continua sendo também a preocupação de Tavares (2020, p. 34), em contribuição mais recente sobre ginga, categoria êmica da capoeira.

É um desenvolvimento que vem acontecendo também no campo mais abrangente dos estudos das artes marciais. O caso mais conhecido é a etnografia do aprendiz boxeador Loïc Wacquant (2004) no gueto negro de Chicago. O conceito de *habitus*, de Bourdieu, providencia ao mesmo tempo o tema e o instrumento de sua pesquisa. Como Wacquant salienta, a experiência dos “acadêmicos lutadores” (*fighting scholars*) torna necessário um retorno à distinção entre *habitus* primário e secundário, e mesmo terciário (WACQUANT in SÁNCHEZ GARCIA; SPENCER, 2013, p. 195). Wacquant

parte do pressuposto de que o aprendizado de uma arte marcial é uma formação terciária mediatizada pelo *habitus* secundário do acadêmico pesquisador. No caso dos autores da presente coletânea, no entanto, essa relação apresenta-se de maneira ainda mais complexa, já que alguns inverteram essas etapas, tornando-se mestres de capoeira antes de acadêmicos. E, para a maioria dos demais, o aprendizado marcial aconteceu ao mesmo tempo que o aprendizado acadêmico, o que significa uma interação constante entre os dois.

É sabido que os “batizados” na capoeira foram inspirados desde os tempos de Bimba em rituais acadêmicos, mas há algum tempo temos visto também o uso de linguagem e de metáforas de capoeira em defesas de dissertações e teses universitárias. Essa relação entre universitários e capoeira se revela fértil porque ajuda a manter a relevância do trabalho de pesquisa acadêmica na sociedade, dada a convergência do empreendimento científico e dos múltiplos pertencimentos e engajamentos socioculturais e políticos. Esses envolvimento forneceram o contexto e as condições históricas de elaboração dos artigos aqui reunidos.

O primeiro artigo, “A capoeira em Manaus – Amazonas (1969-2021)”, de Luiz Carlos de Matos Bonates e Tharcísio Santiago Cruz, foca a “capoeira com berimbau” (em contraste com a capoeira anterior, “sem berimbau”). Retrata o desenvolvimento de inúmeros grupos desde a fundação da primeira academia, em 1972, em Manaus, pelo mestre goiano Gato de Silvestre, mostrando que a dicotomia Angola/Regional não é operacional para entender as diferenças estilísticas da capoeira nesse estado.

Ainda no Norte do Brasil, Augusto Pinheiro Leal e Fabio Araújo Fernandes mostram como a capoeira contemporânea foi reconstruída na cidade de Belém do Pará a partir de vários aportes vindos sobretudo do Sudeste do país, enfatizando, contudo, uma forte presença de capoeiristas no estado desde pelo menos o final do século XIX. Os autores chamam a atenção para o momento de ebulição desse processo de reconstrução que ficou conhecido na cidade como “a época dos *hippies*”, possibilitando entendermos a relação entre a capoeira e o seu histórico de fluxos da contracultura.

Já na região Nordeste, Celso de Brito e Robson Carlos da Silva mostram a lógica das tensões e a dinâmica dos conflitos no universo da capoeira no estado do Piauí, em grande parte resultado da separação entre uma lógica associada ao saber tradicional (hierarquia/gerontocracia) das linhagens e dos grupos e outra lógica associada a saberes tecnoburocráticos (igualitarismo). Assim, os autores trazem à baila a

possibilidade de pensar categorias importantes e contraditórias do campo político da capoeira contemporânea sob o pano de fundo da polarização político-partidária do país.

Igor Monteiro e Ricardo Nascimento, em “Por uma política da vadiagem: a capoeira ‘fazendo’ cidades em Fortaleza”, nos brindam com reflexões etnográficas sobre duas rodas de rua que se estabeleceram na última década na cidade cearense. Os autores enfatizam a importância de capoeiristas ocuparem espaços públicos para cumprirem o papel de agentes de resistência cultural, reinventando espaços de lazer urbanos desprezados pelo poder público.

Em “Capoeira em Feira de Santana (1970-2010)”, Natália Rizzatti Ferreira e Christiano Key Tambascia mostram como se construiu uma tradição local de capoeiragem a partir da roda que acontecia na antiga feira no centro da cidade. Trazem imagens dos espaços ocupados por capoeiristas e relatos de diferentes atores na construção dessa tradição numa importante cidade do sertão baiano.

Enveredando pelo Sudeste com o artigo “A Roda da Central: a capoeira de rua carioca das décadas de 1950 a 1970”, veremos Matthias Röhrig Assunção recuperando a história da mais famosa das antigas rodas de rua a partir de depoimentos de mestres que nela participaram. Enquanto uma primeira geração era sobretudo constituída de trabalhadores da área portuária, uma segunda geração, mais diversificada socialmente, vive a Roda da Central como um rito de passagem. O trabalho tenta assim suprir a total inexistência de dados históricos na imprensa e nos relatos oficiais e públicos.

Ainda no Rio de Janeiro, Cinézio Feliciano Peçanha, em “A implantação da capoeira angola baiana no Rio de Janeiro, 1970-1981”, retrata o percurso inicial de Mestre Moraes e de seus alunos até a fundação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) nessa cidade. Esse episódio no Rio é fundamental para entendermos a reemergência de uma capoeira angola – na década de 1980, em Salvador – que se constituiu como a fonte de uma expansão nacional e internacional nas décadas seguintes.

No artigo “As identidades da capoeira paulistana”, escrito por Letícia Vidor de Sousa Reis e Filipe Amado, encontramos uma explicação sobre a coexistência, durante um breve momento, da “tiririca”, uma manifestação cultural derivada da antiga capoeiragem paulista, e dos novos estilos de capoeira trazidos pelos baianos na segunda metade do século XX. A roda da Praça da República foi o palco para tal síntese,

tornando-se essencial para a constituição de novas identidades capoeirísticas no que viria a ser, ao lado do Rio de Janeiro, outro polo importante de difusão da capoeira pelo Brasil e pelo mundo.

A última das regiões tratadas no dossiê é apresentada por Marco Poglia e Magnólia Dobrovolski. Eles tratam do complexo desenvolvimento da capoeira angolana na cidade de Porto Alegre da década de 1990, fazendo uso de amplo material histórico extraído do projeto audiovisual “Angola PoA”, realizado pelos mesmos autores anteriormente. A análise permite entender a peculiaridade da capoeira porto-alegrense e sua conexão local com diferentes estados, como Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, além da importância de uma figura icônica para a capoeira do sul do país, o Mestre Churrasco.

Além dos estudos sobre a capoeira nos estados brasileiros, o dossiê conta com uma entrevista e mais três resenhas. Matthias Assunção e Cinézio Feliciano Peçanha nos oferecem, na continuidade do tema tratado por eles nos artigos, a história da capoeira no Rio de Janeiro, agora segundo o ponto de vista de Mestre Camisa (José Tadeu Carneiro Cardoso), fundador de um dos maiores, se não do maior, grupo de capoeira do mundo, o ABADÁ-Capoeira.

Na primeira das resenhas, Geslline Braga trata da coletânea de artigos escritos por Ricardo Nascimento, reunidos em torno do tema da capoeira e da globalização. A segunda resenha foi escrita por Theodora Letfkaditou sobre o livro de Ana Paula Höfling, *Staging Brazil: choreographies of capoeira*. Este consiste em uma análise de muito fôlego sobre a encenação da capoeira nos palcos por grupos de capoeiristas cuja *performance* acabou influenciando a capoeira contemporânea e globalizada. O dossiê termina com a resenha, escrita por Luiz Renato Vieira, do livro de João Paulo de Araújo, o Mestre Pitoco, sobre a trajetória de Mestre Bimba.

Por fim, precisamos agradecer aos autores deste dossiê pela paciência em aceitar reescrever partes ou precisar referências a pedido dos organizadores. Aproveitamos também para agradecer à Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí (UFPI), à Renata Daflon e à Monique Heloísa de Souza pelas atenciosas revisões, à Cláudia Duarte pela diagramação, assim como ao camarada André Nogueira pelo desenho gráfico da capa.

Referências

- ACETI, Monica. "Teaching and learning capoeira in Europe: an intercultural experience". *Studi Emigrazione/Migration Studies*, XLVII(177), 2010, p. 39-59.
- ACUNA, Jorge Mauricio Herrera. *Maestrias de Mestre Pastinha: um intelectual da cidade gingada*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2017.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. Londres: Routledge, 2005.
- BRITO, Celso de. *A roda do mundo: a capoeira angola em tempos de globalização*. Curitiba: Appris, 2017.
- CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: roots of the dance-fight-game*. Berkeley, CA: Blue Snake, 2002.
- CAPONE, Stefania. Religions "en migrations": de l'étude des migrations internationales à l'approche transnationale. *Autrepart*, (56), 2010/4, p. 235-259.
- DELAMONT, Sara; STEPHENS, Neil; CAMPOS, Claudio. *Embodying Brazil: an ethnography of diasporic capoeira*. Abingdon: Routledge, 2017.
- DOWNEY, Gregory. *Incorporating capoeira: phenomenology of a movement discipline*. Tese de Doutorado. Universidade de Chicago, 1998.
- FALCÃO, José Luiz Cerqueira. "La internacionalización de la capoeira". *Textos do Brasil*, Brasília, (14), 2008, p. 123-133.
- GRANADA, Daniel. *Pratique de la capoeira en France et au Royaume-Uni*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- GUIZARDI, Menara Lube. *Capoeira: etnografia de una historia transnacional entre Brasil y Madrid*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- JOSEPH, Janelle. "The practice of capoeira: diasporic black culture in Canada". *Ethnic and Racial Studies*, 35(6), 2012, p. 1078-1095.
- LOPES, André Luiz Lacé. *A volta do mundo da capoeira*. Rio de Janeiro: Coreográfica, 1999.
- NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho. *Mandinga for export: a globalização da capoeira*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação da Universidade Nova Lisboa, Universidade Nova Lisboa, 2015.

ROBITAILLE, Laurence. Capoeira as a resource: multiple uses of culture under conditions of transnational neoliberalism. Tese de Doutorado. Graduate Program in Communication and Culture, York University, 2013.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raúl; SPENCER, Dale C. *Fighting scholars: habitus and ethnographies of martial arts and combat sports*. Londres: Anthem Press, 2013.

SILVA, Elton; CORRÊA, Eduardo. *Muito antes do MMA: o legado dos precursores do vale tudo no Brasil e no mundo (1845-1934)*. [S. l.: s. n.], 2020. E-book. 3 v.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de guerra: arquivo e arma*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 1984.

TAVARES, Julio Cesar de. *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020.

VIEIRA, Luiz Renato. *Da vadiação à capoeira regional: uma interpretação da modernização cultural no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1989.

WACQUANT, Loïc. *Body and soul: notebooks of an apprentice boxer*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

A capoeira em Manaus – Amazonas (1969–2021)

Capoeira in Manaus – Amazonas (1969–2021)

Luiz Carlos de Matos Bonates¹

Doutor em Botânica Tropical – Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Tharcísio Santiago Cruz²

Doutor em Antropologia Social – Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo

Faz-se uma revisão crítica dos 49 anos de “capoeira com berimbau” no Amazonas. Temos, como produto sociocultural desta, 81 mestres radicados, 90 aparelhos difusores de capoeira, relações com mais de 40 categorias sociais, artísticas e científicas e com mais de 100 instituições públicas e privadas. A capoeira difundiu-se em todas as classes sociais e faixas etárias, possui representantes nacionais e internacionais, dá origem a publicações acadêmicas, assim como a diversos tipos de mídia, e dispõe de representações de classe. Hoje, apesar de ser considerada patrimônio cultural imaterial do Amazonas, não possui uma efetiva política pública de salvaguarda. Analisando-se comparativamente a formação de capoeiristas e mestres e as gerações subsequentes, foi possível interpretar os desdobramentos da capoeira na sociedade local e, assim, situá-la num quadro interpretativo de sua contribuição histórica e antropológica para a afirmação da cultura popular no Amazonas.

Palavras-chave: capoeira; cultura; cidade; Manaus; Amazonas.

¹ Pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia e do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas Mestre da Escola de Capoeira Matumbé. *E-mail:* kkbonates@yahoo.com.br.

² Professor do Instituto de Natureza e Cultura da Universidade Federal do Amazonas Capoeirista da Escola de Capoeira Matumbé. *E-mail:* jucbr@yahoo.com.br.

Abstract

A critical review on the 49-year-long development of capoeira with berimbau in Amazonas has been carried out. Its sociocultural result 81 masters established in the state, 90 capoeira associations and groups, relationships with more than 40 social, artistic, scientific professions and more than 100 public and private institutions, has been demonstrated. Capoeira has spread out to all social classes and age groups, has national and international representatives producing academic publications and various types of media offering class representations. Yet, despite being considered an intangible cultural heritage of Amazonas nowadays, it does not have an effective public policy of safeguard. When analyzing the subsequent generations and comparing the capoeiristas (capoeira players) and masters' formation, it is possible to interpret its consequences for local society. Thus, it was possible to situate local capoeira within an historical and anthropological interpretative framework that has contributed to the affirmation of popular culture in Amazonas.

Keywords: capoeira; culture; city; Manaus; Amazonas.

Introdução

A formação sociocultural da sociedade manauara – do estado do Amazonas e da Amazônia – apresenta-se como pluriétnica em razão da atuação de indígenas, negros e imigrantes (principalmente europeus, asiáticos e americanos), gerando uma significativa configuração cultural. De certo modo, fatores socioeconômicos como o Ciclo da Borracha (de 1880 a 1912 e de 1942 a 1945) e a implantação da Zona Franca de Manaus (de 1967 até a atualidade) foram criados e estabelecidos em comum acordo pelos três entes federativos como ações desenvolvimentistas que visavam à ocupação do “grande vazio demográfico” da Amazônia. Essas ações exerceram grande influência no incremento, a partir do século XIX, dessa diversidade étnica e cultural, fundamental para o estabelecimento de crenças, costumes e hábitos – entre estes, a cultura da capoeira no Amazonas.

A capoeiragem já estava presente na região Norte do país desde a época do Império e nas primeiras décadas da República (principalmente em Belém e Manaus), consolidando-se primariamente como uma modalidade de rebeldia social no formato da “capoeira sem berimbau” (BONATES, 1997, 2011, 2016). Entende-se como “capoeira sem berimbau” a capoeira cuja técnica e cujo treinamento visam somente à briga de rua e/ou à defesa pessoal, com ou sem o emprego de armas. Outros fatores relacionados aos ciclos econômicos colaboraram para a presença da capoeira na re-

gião Norte, tais como: a migração e a imigração; o deslocamento, para a região, de contingentes militares; o degredo e a navegação mercante (SALLES, 1971, 1994, 2004; BONATES, 1997, 2011, 2016; PINHEIRO, 1999; LEAL, 2008; DANTAS, 2010; BONATES; CRUZ, 2020).

Até a presente data, o registro mais antigo da capoeira no Amazonas é o da “capoeira sem berimbau”, em 18 de junho de 1899, data inserida no Ciclo da Borracha. A “capoeira com berimbau”, instituída a partir do ano de 1972, é a capoeira regida pelo berimbau, que atua como instrumento-rei e de comando. Seu principal momento é a roda de capoeira, objetivando a ludicidade. É também conhecida como “capoeira baiana”. Cruz (2021) informa que a abrangência da “capoeira com berimbau” no estado do Amazonas atinge, desde os anos 1980, a longínqua região denominada Alto Solimões.

Manaus e o panorama da Zona Franca (1960)

Lefebvre (2016, p. 55) informa que

a cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com a composição e seu funcionamento, seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados, etc.), sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. Entretanto, as transformações da cidade não são os resultados passivos, da globalidade social, de suas modificações. A cidade depende também e não menos essencialmente das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e grupos que compõem a sociedade (famílias, corpos organizados, profissões e corporações, etc.).

A cidade de Manaus, capital do Amazonas, teve que lidar com o dilema alimentado por seus governantes, ou seja, o da modernidade. Desde a denominada “Amazônia colonial”, a cidade vivencia inúmeras transformações de ordem econômica, política e cultural sob forte influência dos ciclos migratórios de grupos e indivíduos em busca de “uma vida melhor”.

Na década de 1960, o Estado brasileiro, objetivando uma presença mais efetiva na Amazônia, criou a Zona Franca de Manaus (ZFM), sob a égide desenvolvimentista do regime militar, com a justificativa de ocupar e proteger a região e de criar condições para o estabelecimento de aspectos contemporâneos presentes na relação “capital e trabalho” existente na região. Segundo Seráfico e Seráfico (2005), esses se-

riam alguns dos objetivos centrais da denominada “Operação Amazônia”, uma estratégia que compatibilizou o discurso nacionalista do militarismo com as reivindicações acerca do desenvolvimento regional da região mediante o processo de transnacionalização do capital, conforme Ianni (1979).

O projeto Zona Franca de Manaus possibilitou que governos estaduais e prefeituras obtivessem recursos financeiros de âmbito federal, oportunizando a eles projetar e implementar mudanças, dando outra configuração para a capital Manaus e para os municípios do interior, sendo as migrações decorrentes da Zona Franca de Manaus um dos fenômenos de maior impacto e alcance sobre as diversas populações do Amazonas.

Manaus, uma cidade encravada no meio da maior floresta tropical do planeta, tornou-se uma espécie de cidade-estado, pois concentra a maior parte da população e da economia do Amazonas, e possuía em 1967, ano da instalação da Zona Franca de Manaus, uma população estimada em 175.343 habitantes. O êxodo em massa impulsionado pela ZFM fez a capital saltar, em 1980, para 642.492 habitantes, e em 2021 se estima que tivesse em média 2.219.580 habitantes, de acordo com o IBGE [2021].

Em décadas anteriores, Manaus projetava-se como uma cidade provinciana onde as lembranças da denominada *Belle Époque* (de 1890 a 1920) e do *glamour* da riqueza gerada pelo primeiro ciclo econômico da borracha eram constantes, apesar de sua população ser, majoritariamente, portadora de traços indígenas, além de haver forte relação cultural entre o urbano e a floresta. A economia era basicamente constituída por indústria e comércio incipientes e pelo extrativismo.

A instalação da ZFM – com seu parque industrial internacional, seu distrito agropecuário e seu centro comercial somados ao êxodo rural e à migração nacional e internacional – interferiu e alterou as características anteriores da cidade. No mesmo sentido, ressalta-se a dinâmica impulsionada pela isenção de impostos da zona de livre comércio da ZFM e a massiva produção ou importação de bens de consumo. Desse modo, bens que anteriormente só eram consumidos pela classe média alta passam a ser consumidos também pela classe trabalhadora, principalmente vestuários, alimentos e eletroeletrônicos de última geração fabricados em grandes centros da Europa, da América do Norte e da Ásia, que modificaram profundamente os hábitos e o cotidiano dos seus habitantes.

De fato, a cidade que, em décadas anteriores, possuía uma população com for-

te ligação com seus bairros, suas ruas, seus becos e suas palafitas vai aos poucos assimilando hábitos de consumo. Na perspectiva de existência de uma cultura de massa, no sentido de Adorno e Horkheimer (1985), passa a assimilar comportamentos de consumo similares aos de outras cidades com grandes centros industriais e/ou comerciais. Paralelamente, percebem-se os aspectos dinâmicos em termos de protagonismo da cultura popular, ressaltando-se as intensas atividades folclóricas, como as danças tradicionais, entre elas as cirandas, as tribos, as pastorinhas e os bois-bumbás de rua (MONTEIRO, 1962, 2010), ao mesmo tempo que, conforme Bonates e Cruz (2020), ocorrem o declínio dos resquícios da “capoeira sem berimbau” e o estabelecimento da “capoeira com berimbau” a partir do ano de 1972.

Em certo sentido, identifica-se em Manaus e nas cidades do interior do Amazonas um paralelo entre as proposições teóricas que percebem a cultura pelo consumo das produções de massa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e o protagonismo de uma ação comunicativa (HABERMAS, 1989), por meio do fortalecimento da cultura popular, que estabelece o diálogo entre indivíduos e grupos de forma a suprir vazios não preenchidos pela perspectiva do modelo de “cultura de consumo”.

A “capoeira com berimbau” em Manaus

Na década de 1960, a “capoeira com berimbau” se expande com relativa intensidade pelo Brasil, mediante a atuação de mestres e professores de capoeira que migram da região Nordeste, principalmente do estado da Bahia, para os grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo – tema discutido por Granada (2015, 2020), que em seus estudos sobre a capoeira revela os fatores de sua disseminação no Brasil entre os anos de 1970 e 1990. No âmbito da internacionalização da capoeira, Assunção (2005) enfatiza em suas pesquisas a expansão da capoeira para países da Europa e dos EUA, destacando o papel dos mestres e capoeiristas em suas primeiras inserções nesses territórios.

Em 1969, a Fundação de Cultura do Amazonas traz a Manaus, para apresentações de capoeira no Teatro Amazonas, o famoso capoeirista e lutador de vale-tudo: o baiano Waldemar Santana, ou Leopardo Negro (também conhecido como Pantera Negra), com sua companhia formada pelos capoeiristas Pombo de Ouro, Tarzan (Sansão), Bando e Berimbau. Em 1972, Waldemar Santana retorna a Manaus, onde passa uma temporada de três meses. Ele realiza apresentações de capoeira na

sede do Nacional Fast Clube e em excursões turísticas, ministra aulas de vale-tudo na sede do Atlético Rio Negro e participa de algumas lutas.

Bonates (2011) afirma que o ano de 1972 é um divisor na história da capoeira no Amazonas. Justifica tal afirmação informando que, no início do segundo semestre de 1972, induzido pelo fluxo migratório causado pela Zona Franca de Manaus, o jovem goiano, aventureiro e capoeirista Julival do Espírito Santo, o Mestre Gato de Silvestre,³ desembarca em terras manauaras e introduz de forma definitiva a capoeira comandada pelo berimbau.

Inicialmente, Mestre Gato de Silvestre cria provisoriamente um nome para seu trabalho, intitulando-o de Grupo de Capoeira Zumbi dos Palmares (GCZP), que se torna o primeiro núcleo de ensino de “capoeira com berimbau” no Amazonas, tendo como local de treinamento a sede do Grêmio Náutico Portugal, situada na região central de Manaus, na confluência do início da Avenida Sete de Setembro com a Rua Visconde de Mauá. O Clube Náutico Portugal era presidido pelo senhor José Brás Ferreira, o professor Brás, conhecido lutador de luta-livre, boxe e outras artes marciais, que mantinha, além da prática do remo, uma academia de lutas.

O filho do professor Brás, Édson Colyer Brás da Silva, o “Spartacus” (12/7/1951-11/11/1977), lutador de vale-tudo e *catch-as-catch-can*, levou o Mestre Gato de Silvestre para ministrar aulas de capoeira no Náutico Portugal, tornando-se o seu primeiro aluno em Manaus. Logo depois, se matricularam Américo Omena, Fernando Lopes (delegado de polícia), os irmãos Marcos, Maurício e Almir Dantas, o lutador Carrasco Cearense, Magriça, Paulinho, Marcolino Salgado, Fernando Lemos de Almeida, Newton Ferreira Filho, os irmãos Wallace e José Wilson Cavalcante, entre outros.

No final de 1972, a sede do Náutico Portugal foi desocupada e demolida para dar lugar à construção do prédio que hoje abriga a sede da Companhia Energética do Amazonas (CEAM). Em janeiro de 1973, Mestre Gato de Silvestre então transferiu suas aulas de capoeira para a Rua Barroso, 267, situada na área comercial da Zona

³ Mestre Gato de Silvestre viveu sua pré-adolescência em Goiânia, onde aprendeu capoeira regional. Depois de excursionar por várias cidades brasileiras, passou a treinar na Associação de Capoeira Vera Cruz, na capital São Paulo, com o baiano Silvestre Vitorio Ferreira, o Mestre Silvestre, que em Salvador (BA), na década de 1960, era conhecido como Ferreirinha. Mestre Silvestre aprendeu capoeira, na segunda metade da década de 1950, com os Mestres Waldemar da Liberdade e Caiçara, e era frequentador do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA). Foi um dos componentes do grupo que Mestre Caiçara levou para São Paulo para gravar o LP Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara.

Franca de Manaus, ocupando um antigo e decadente prédio ao lado da Casa do Estudante do Amazonas. Esse prédio – que na *Belle Époque* foi inicialmente o Palacete dos Epaminondas, depois sede do Atlético Rio Negro Clube e, por fim, sede da União dos Estudantes Secundaristas do Amazonas (UESA) –, no ano de 1980, é demolido para dar espaço a um estacionamento de veículos.

O primeiro andar do prédio era um imenso salão, com um assoalho feito de madeiras nobres, sucupiras preta e amarela intercaladas entre si, que foi ocupado pelo Mestre Gato de Silvestre, onde ele instalou o grupo Zumbi dos Palmares. Nos fundos desse salão, separado por uma divisória de compensado, funcionava um espaço cedido ao professor Brás para aulas de ginástica modelar. No segundo andar funcionava o Curso Dinâmico, de propriedade de Nestor José Soeiro do Nascimento, reconhecida liderança política afrodescendente do Amazonas e fundador do Movimento Alma Negra (MOAN), que muito colaborou para a afirmação, o reconhecimento e o crescimento da capoeiragem amazonense.

No dia 2 de fevereiro de 1973, Mestre Gato de Silvestre inaugura festivamente, no antigo Palacete dos Epaminondas, a primeira Academia de Capoeira do Amazonas, a Zumbi dos Palmares.⁴ No espaço dessa academia, o alagoano Edgar Francisco da Chaga (Mestre Chaguinha) e os amazonenses Luiz Carlos de Matos Bonates (Mestre KK Bonates) e Ivanildo da Silva Corrêa (professor Baixinho Chiburita) deram continuidade aos seus treinamentos de capoeiragem e iniciaram-se na “capoeira com berimbau” com o Mestre Gato de Silvestre.

Em Manaus, Mestre Gato de Silvestre ensinava uma vertente de capoeira desenvolvida no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, que não mantinha uma diferenciação rígida entre os dois estilos baianos, a regional e a angola, embora abrangesse a técnica e os elementos da ritualística desses estilos. É nesse ambiente de uma cidade de modernidade tardia que a capoeira ensinada por Mestre Gato de Silvestre na Academia Zumbi dos Palmares estabelece pelo menos dois pontos de oposição à política governamental instituída pelos militares no período da instalação da ZFM:

⁴ A Academia de Capoeira Zumbi dos Palmares teve vários núcleos nas décadas de 1970 e 1980. Eis a localização de alguns desses núcleos: Centro Social Urbano (CSU) do Parque 10 de Novembro; CSU do Conjunto Ajuricaba; Clube Princesa Isabel (Rua Dr. Almínio, 185 – Centro); Sede do Clube Oriente (Avenida Compensa – bairro da Compensa); Rua da Igreja (bairro São Geraldo); Edifício Antônio Simões (Avenida Sete de Setembro, 1260, 12o andar, sala 1210); Rua 24 de Maio, 571; e Rua Xavier de Mendonça, bairro Aparecida.

1º) Os livros didáticos de história do Brasil, no ensino básico da década de 1970, eram pautados pela história oficial, e esta apregoava uma ideologia de que o Brasil era “o paraíso da igualdade racial”. Mestre Gato de Silvestre, ao colocar uma grande placa com os dizeres “Academia de Capoeira Zumbi dos Palmares” na fachada do prédio do antigo Palacete dos Epaminondas, situado no centro comercial de Manaus, despertava no mínimo curiosidade pelo seu ineditismo, pois o nome “Zumbi dos Palmares”, um herói negro relegado a um papel secundário na história oficial da época, era majoritariamente desconhecido pela sociedade amazonense. Simbolicamente, a placa anunciava e afirmava que ali era um reduto assumidamente de cultura afrobrasileira – aliás, o único no centro comercial de Manaus, uma cidade que estava voltando a ser cosmopolita.

Complementarmente, Mestre Gato de Silvestre convidava personalidades negras, como Nestor José Soeiro do Nascimento, para palestrar sobre temáticas propostas pelos movimentos de negritude sobre a escravidão e as condições pós-coloniais do negro no Brasil, e, à medida que se empoderava com a cultura amazonense, Mestre Gato de Silvestre também se tornava um militante da causa indígena e da preservação da Amazônia.

Em certo sentido, esse procedimento estabelecido por Mestre Gato de Silvestre em sua academia, além de divulgar a capoeira como cultura, arte e luta, criava para seus frequentadores e para o entorno um contraponto às “verdades” definidas pela classe dominante e propiciava um ambiente para reflexões, questionamentos e posicionamentos políticos sobre temas históricos e/ou ambientalistas, sobre o preconceito e a invisibilidade do negro e do indígena na Amazônia e, por conseguinte, sobre as identidades amazônicas.

2º) O curso de capoeira ministrado pelo Mestre Gato de Silvestre era um programa iniciático do universo cultural da capoeira baiana e fundamentado nas convergências e divergências existentes entre os estilos angola e regional, assim como nas interfaces de outras manifestações populares – como samba de roda, samba duro, maculelê, puxada de rede, afoxé, coco de roda e religiões de matrizes africanas e indígenas.

A implementação e a prática desse programa, perpetuado até hoje por alguns poucos mestres de sua linhagem, propiciavam, e ainda propiciam, rupturas e desconstruções no preconceito estrutural estabelecido pela colonização eurocentrada à medida que os praticantes vivenciam e se empoderam com essas interfaces. Com a vivência

dessas expressões culturais no cotidiano da Academia de Capoeira Zumbi dos Palmares, categorias como ancestralidade, musicalidade, tribalismo, religiosidade, oralidade, circularidade e corporalidade foram reconhecidas, ensinadas, afirmadas, divulgadas e/ou ressignificadas a partir daquele pequeno espaço do “mundo da capoeira”.

Em 1975, tendo como núcleo gerador a Academia de Capoeira Zumbi dos Palmares, foram criados vários grupos, associações e núcleos de capoeira em Manaus. Primeiramente pelos alunos Chaguinha, KK Bonates e Ivanildo Baixinho, que contribuíram com o Mestre Gato de Silvestre, tanto de forma individual quanto coletiva, para a expansão de um modelo baiano de capoeira reconfigurado no Sudeste, introduzido pelo mestre. Com o passar dos anos, o referido modelo de capoeira dividiu-se em dois grandes segmentos, denominados pela comunidade local de segmento contemporâneo e segmento tradicional, os quais detalharemos mais adiante.

Houve a abertura de novos espaços de ensino de capoeira em Manaus e no interior do estado a partir da segunda metade da década de 1970 e na primeira metade da década de 1980. Esses espaços ocuparam diversos tipos de comunidades, praças, terreiros, adros de igrejas, feiras, quintais, terrenos baldios, balneários, esquinas, clubes, escolas e colégios municipais, estaduais e federais, universidades, liceus, academias de artes marciais, quadras poliesportivas, grêmios recreativos, entre tantos outros. Foram acompanhados de rodas de rua – amigáveis ou não, realizadas tanto em pontos estratégicos como em “fundos de quintais” –, de apresentações em clubes e em desfiles carnavalescos e cívicos e da realização dos primeiros torneios de capoeira no Amazonas. Essas foram as principais atividades que contribuíram para a expansão e para a visibilidade da capoeira em Manaus e em diversos municípios do estado do Amazonas.

Registra-se aqui que os primeiros grupos foram sementes advindas da pioneira Zumbi dos Palmares (período de 1975 a 1979), listados pela ordem de fundação: “Unidos de Nagô”, fundado por Chaguinha e Baixinho; “Oxumaré” (de curtíssima vida), fundado por Chaguinha e KK Bonates; “Bantus de Angola”, fundado por Chaguinha, Washington Maguila, Roberto Banana e Marcos Dentinho; “Alma Negra”, fundado por KK Bonates.

A partir de 1980, uma segunda geração de difusores – alunos da primeira geração e capoeiras vindos de outros estados – deu continuidade ao processo de propagação do ensino da capoeira no Amazonas, tanto na capital quanto no interior, e,

entre 1990 e 2000, nacional e internacionalmente. Esse processo se deu de forma desordenada e sem critérios comunitariamente estabelecidos, resultando, em muito, na perda ou no distanciamento da proposta pedagógica inicial de capoeira ensinada por Mestre Gato de Silvestre.

Pelo exposto, a cultura da capoeira baiana no Amazonas gradualmente se expandiu e foi desvelada, compreendida e principalmente interpretada de forma diversificada ao longo das sucessivas gerações de capoeiristas, o que resultou na formação dos dois grandes segmentos citados anteriormente: o contemporâneo e o tradicional.

O primeiro, o contemporâneo, não estabelece fortes vínculos ou não busca conhecer com profundidade a capoeira ancestral dos negros baianos, e sim dar continuidade ao acelerado processo de modificação das matrizes baianas, principalmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Essas modificações são estimuladas por diversos fatores, tais como: a necessidade de adequação ao mercado de bens e serviços, a esportização da capoeira, a apropriação da capoeira por neopentecostais, entre outros. Esse segmento, que contém o maior número de adeptos, é responsável pela grande disseminação da capoeira no Amazonas.

O segundo segmento, o tradicional, apesar de ter raízes e influências estabelecidas com a proposta programática e pedagógica de Mestre Gato de Silvestre, busca aprofundar o conhecimento e estabelecer fortes vínculos com o processo de construção da capoeira encabeçado pelos negros baianos, a “capoeira com berimbau”. A partir disso, procura situar-se historicamente e contextualizar-se dentro da dinâmica de mudanças ocorrentes no “complexo cultural capoeira” e dar continuidade ao processo de disseminação das capoeiras angola e regional, embora encontre dificuldades para tal mister, a saber: o preconceito estrutural em relação aos rituais ligados à cultura afro-brasileira, a desconsideração da marcialidade desse segmento, a desvalorização da afro-brasilidade em favorecimento do aspecto esportivo, entre outros. O segmento tradicional é minoritário na capoeiragem amazonense.

Tanto o segmento tradicional quanto o contemporâneo possuem dinâmicas próprias de interações entre si ou com instituições estatais ou privadas, acentuadas por necessidades intrínsecas ou extrínsecas a cada um dos segmentos, estando estes em permanente processo de negociação e conflito. Esse processo dinâmico e contraditório resulta num jogo de interesses que, dependendo da abrangência,

pode estabelecer aos segmentos bandeiras de luta em comum (e.g., capoeiródromo, capoeira nas escolas, editais de fomento específicos para capoeira), antagônicas (e.g., sistemas e critérios de graduações, vestuários, organizações profissionais de classe, apoio ou não a correntes políticas e religiosas) ou específicas (e.g., conquistar um maior número de adeptos para seu grupo, escola ou associação).

O produto social resultante das dinâmicas entre os segmentos fez com que a “capoeira com berimbau” no Amazonas interagisse de tal forma com a sociedade e com instituições públicas e privadas que, ao longo desses 49 anos de implantação, se espalhou por quase todos os bairros de Manaus e por vários municípios do Amazonas,⁵ assim como nacional⁶ e internacionalmente.⁷

Nesse sentido, as variadas formas de expressão da cultura da capoeira – como rodas de rua, apresentações, oficinas, seminários, cursos, palestras, encontros, festivais, competições, vivências, batizados, campeonatos, vendas de produtos, entre tantas outras – são realizadas em diversos locais, atendendo a diferentes demandas, destacando-se: recepções de autoridades, congressos, escolas, hospitais, universidades e atividades turísticas, entre outras do mesmo âmbito. Dessa maneira, passaram a fazer parte dos cenários e do cotidiano das cidades amazonenses. Nas mídias, o seu espaço é direcionado para as áreas do esporte, da cultura, do lazer, da educação, do turismo e da ação social, entre outras (Tabela 1 e Gráfico 1). Ademais, a capoeira também está inserida no meio artístico-cultural, tanto como fonte de inspiração quanto fazendo parte de algum contexto das artes cênicas ou visuais, das novas mídias, das artes plásticas e das literárias. Entretanto, a sua maior contribuição está nos projetos de inclusão social, assistindo crianças, jovens, adultos e idosos.

Ao longo desse processo, os capoeiristas se politizaram e criaram organizações classistas para cuidar de seus interesses nas áreas esportiva e cultural. A prática do ensino, as apresentações, a fabricação de instrumentos e a confecção de roupas etc.

⁵ Municípios do Amazonas: Amaturá, Barcelos, Benjamin Constant, Careiro, Coari, Envira, Fonte Boa, Iranduba, Itacoatiara, Manacapuru, Manaquiri, Maués, Nova Olinda do Norte, Novo Airão, Parintins, Rio Preto da Eva, Santo Antônio do Itá, São Gabriel da Cachoeira, São Paulo de Olivença, Tabatinga, Tabocal, Tefé e Tonantins. Também atinge as regiões do Alto Solimões e Alto Rio Negro (dados coletados em 2018).

⁶ Difusão nacional: a capoeiragem amazonense já esteve presente em todos os estados brasileiros, destacando-se Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Distrito Federal, Ceará, Roraima, Rondônia, Pará e Acre (dados coletados em 2018).

⁷ Difusão internacional: África do Sul, Alemanha, Austrália, Bélgica, Bolívia, Cabo Verde, Canadá, China, Coreia do Sul, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, França, Guiana Francesa, Holanda, Israel, Inglaterra, Islândia, Itália, Jamaica, Japão, Jordânia, Moçambique, Noruega, Paraguai, Peru, Polônia, Portugal, República Dominicana, Rússia, Suíça, Tailândia e Venezuela (dados coletados em 2018).

criaram pequenas cadeias produtivas, com geração de emprego e renda, e algumas pessoas têm a capoeira como única via de sustento. Essa diversificação de atividades fez com que o praticante da capoeira fosse reconhecido ou se reconhecesse de forma múltipla, sendo ao mesmo tempo capoeirista, artista, jogador, lutador, desportista, músico, empresário, produtor, atleta, dançarino, entre outros.

1 Ação Social	12 Educação Ambiental	23 Indígenas	34 Política Partidária
2 Antropologia	13 Educação Física	24 Joalheria	35 Política Pública
3 Arte	14 Empreendedorismo	25 Lazer	36 Política Afirmativa
4 Cidadania	15 Esporte	26 Literatura	37 Psicologia
5 Cinema	16 Etnobiologia	27 Lutas marciais	38 Psiquiatria
6 Crime	17 Etnobotânica	28 Marketing	39 Sociobiodiversidade
7 Cultura	18 Feminismo	29 Musicologia	40 Sociologia
8 Cultura Popular	19 Festas Populares	30 Negritude	41 Redes Digitais
9 Dança	20 Filatelia	31 Pacifismo	42 Teatro
10 Ecologia	21 Folclore	32 Patrimônio	43 Turismo
11 Educação	22 Historiografia	33 Poesia	44 Zoologia

Tabela 1 – *Categorias sociais, artísticas e científicas relacionadas com a capoeiragem, elencadas em jornais do Amazonas no período de 1969 a 2018.*

Fonte: Adaptado de Bonates (2018).

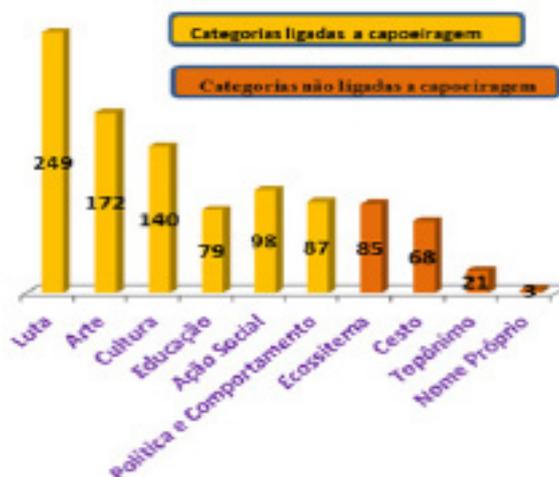


Gráfico 1. *Número de notícias diretamente relacionadas com a palavra “capoeira” entre 1850 e 1999. As notícias estão separadas em dez categorias, sendo seis ligadas à capoeiragem e quatro ligadas a outros significados da palavra “capoeira”. Total de jornais amazonenses consultados = 27; total de jornais com notícias contendo a palavra “capoeira” = 25; total de notícias = 1002; categorias analisadas = 10.*

Fonte: Bonates (2018).

A presença e o estabelecimento de moradia em Manaus dos mestres baianos Vermelho Boxel (Cecílio de Jesus Calheiros) – que propagou sua experiência na capoeira de rua e na capoeira regional – e Miguel Preto (Miguel Machado) – que atuou tanto na capoeira angola (linhagem de João Pequeno) quanto na capoeira

regional – foram de grande valia para fixar as tradições e os fundamentos do segmento da capoeira tradicional baiana.

Vermelho Boxel nasceu em 15 de maio de 1949, em Maragogipe (Recôncavo Baiano). Foi figura de destaque nas rodas de capoeira de rua de Salvador nas décadas de 1970 e 1980. Capoeira autodidata, escolheu como suas referências os capoeiristas Pierrot, Grande, Lustroso, João Grande e os irmãos Coringa e Curingão. Na segunda metade de 1983, Mestre Vermelho chega a Manaus, estabelecendo-se nessa cidade, onde faleceu em 30 de dezembro de 2009.

Já Mestre Miguel Preto nasceu em Ipiaú (BA), em 29 de setembro de 1948. Em 1964, aos 16 anos, se iniciou na capoeira com o Mestre Antônio Rodrigues em Itabuna (BA), e tornou-se um dos seus professores em 1965. Mestre Miguel aprofundou seus conhecimentos de capoeira através da convivência e/ou do treinamento com alguns mestres da velha guarda baiana, a saber: Augusto de São Pedro (discípulo de Mestre Bimba), Gato Preto (aluno de Lúcio Góes, Catarino Góes, Cobrinha Verde, Waldemar da Liberdade e Leo e Paulo de Santo Amaro), Canjiquinha (pupilo de Aber-rê), Waldemar da Liberdade (aluno de Talabí, Ricardo de Ilha de Maré, Neco Canário-Pardo e Siri de Mangue) e João Pequeno de Pastinha (aluno de Barbosa e Pastinha). Na capital São Paulo, na década de 1970, passou uma temporada nas academias de capoeira Fonte do Gravatá e Cordão de Ouro. Foi um dos fundadores do grupo Cati-veiro Capoeira, sendo hoje seu mestre-presidente.

Independentemente de rótulos identitários que se queira dar aos Mestres Vermelho e Miguel Preto (angoleiro, regional, de raiz ou não, ou de rua), a importância maior desses dois para a capoeiragem no Amazonas foi a profícua convivência com os capoeiristas do estado, pois inegavelmente ambos trouxeram como bagagem uma larga e aguerrida vivência na capoeira baiana, deixando em terras manauaras um grande legado capoeirístico que será sempre lembrado nas futuras gerações.

Nesses 49 anos de existência da “capoeira com berimbau” no Amazonas, é possível apontar como produto cultural e social: 81 mestres radicados no Amazonas, 90 aparelhos difusores da capoeira (academias, associações, escolas e grupos), relações com mais de 40 categorias sociais, artísticas e científicas e com mais de 100 instituições públicas e privadas. Registra-se a presença de alguns mestres de capoeira não radicados no Amazonas, baianos ou não, que aqui deixaram sua contribuição para o enriquecimento cultural da capoeiragem no Amazonas, tanto para o segmento contemporâneo quanto para o segmento tradicional:

a) Segmento contemporâneo: Gato da Senzala, Juanito Baiano, Profeta, De Menor, Jelon, Camiseta, Nagô, Carioca, Rodolfo, Almir das Areias, Marcos Alabama, Squisito, Índio, Albino, Suassuna, Romão, Mão Branca, Beto “Boneco” Simas, Barrão, Kall, Niltinho, Escorpião, Huck, Cuité, Negro Ativo, Luiz, Tiroteio, Sabará, Cobrinha, Porrada, Nem, Museu, Beija-Flor, Aranha, Macula, entre outros.

b) Segmento tradicional: Silvestre Ferreirinha, João Pequeno, Augusto Demolidor, Boca Rica, Lua de Bobó, Moa do Katendê, Nhô Plínio Garoa, Zequinha de Piracicaba, Dinelson, Djop Corta Capim, Jogo de Dentro, Cobrinha Mansa, Valmir, Jurandir, Renê Bitencourt, Decânio, Vermelho 27, Vermelho Boxel, Miguel Preto, Nenel Machado, Preguiça da Filhos de Bimba, Hélio Xaréu, Boinha Boaventura, Pombo de Ouro, Itapoan, Onça Negra, Deputado, Saci de Bimba, entre outros.

Araújo (2016) conceitua a capoeira como um campo de conhecimento próprio, multirreferenciado, polissêmico, intercultural e polilógico, o que dificulta muito o entendimento do imbricado de relações que acontecem no ritual de uma roda de capoeira, de relações entre entidades organizativas e de relações interpessoais dos capoeiristas. Essas relações são majoritariamente balizadas por hierarquias existentes na cultura da capoeiragem e estruturadas pela oralidade, pelo tempo de vivência de capoeira e pelo *status* capoeirístico.

Embora as relações interpessoais dos capoeiras, assim como as das suas organizações representativas e organizativas, sejam complicadas e contraditórias, no Amazonas a capoeiragem dialogou e ainda dialoga com diversos setores da sociedade, sejam estes entes governamentais das esferas federal, estadual e municipal, sejam de organizações da esfera civil artísticas, culturais, esportivas, científicas e religiosas, tanto nacionais como internacionais. Isso demonstra que a escolha de uma boa estratégia de diálogo, somada à rica diversidade de atuação e às opções que a cultura da capoeira proporciona, na maioria das vezes resulta em êxito nas negociações com o poder constituído, apesar da histórica e institucional invisibilização pelos aparelhos ideológicos de Estado. Mesmo assim, apesar dos percalços, a capoeiragem no Amazonas, à luz de dados históricos, se firmou como parcela constituinte, comprovada e inegável da cultura amazonense há pelo menos 122 anos.

Abib (2005) comenta que as vivências, as formas de organização e as visões de mundo das culturas populares são, em grande parte, oriundas das camadas da população diretamente envolvidas com um universo em que as tradições, a ritualidade, a simbologia e a ancestralidade são as referências mais importantes.

As transformações ocorridas na sociedade brasileira nas décadas de 1970 e 1980 foram acompanhadas por um desenvolvimento muito grande do capitalismo e pela reestruturação das relações políticas, sociais e econômicas, favorecendo o surgimento de uma indústria cultural com uma capacidade cada vez mais ampliada de impor modelos de consumo. Temos que a indústria cultural das décadas de 1970 e 1980 criou uma rede ampla de comunicação em que o potencial crítico da cultura popular foi neutralizado e mobilizado para os quadros de massificação, que, numa era de capitalismo monopolista em área periférica, possui o papel de elemento desintegrador e nivelador das variadas formas de produção cultural, realizando essa tarefa, paradoxalmente, em nome da cultura nacional.

Somado ao exposto, os mais conhecidos baluartes das capoeiras angola e regional e suas principais referências, os Mestres Bimba e Pastinha, se encontravam com a idade avançada e passando por sérias dificuldades econômicas e de saúde. Esses baluartes também se defrontaram com a expansão desordenada da capoeira, que, ao mesmo tempo que louvava os nomes, a sabedoria e as obras dos mestres construtores da capoeira baiana, minava suas lideranças, diminuía seus espaços de fala e seu controle sobre os rumos da capoeira.

A forte expansão da “capoeira com berimbau” por todo o Brasil nas décadas de 1970, 1980 e 1990 resultou num significativo aumento do número de praticantes – entre estes, uma forte adesão de segmentos sociais diferentes daqueles que originaram a capoeira baiana. Esse novo público é proveniente de camadas sociais com maior escolaridade e com maior poder de consumo, sedento por novidades e habituado à ideia de obtenção da informação por via rápida e dessacralizadora. Por outro lado, esses segmentos que dessacralizaram a capoeira negra e baiana, paradoxalmente, são obrigados, ao praticar a capoeiragem, a conviver com a subjetividade dos fundamentos desse “universo negro”. Essa convivência pode gerar ao praticante situações e/ou reflexões de oposição à lógica racionalista da sociedade ocidental, mesmo que essa subjetividade esteja diluída ou dispersa nesses novos nichos de vivência da capoeiragem.

Considerações finais

O processo mundial de expansão da capoeira transformou muito o formato, a prática e o alcance da capoeiragem, ampliando seu leque de abrangência e de influência, aspectos que passam a ser discutidos em diversas áreas e categorias.

No entanto, em tempos de aceleradas transformações que ocorrem paralelamente aos tempos de recuperação da memória, de patrimonialização e de salvaguarda da cultura popular, é bom lembrar que é fato recorrente a informação de que a presença negra teve pouca influência na formação cultural da Amazônia e de que no Amazonas essa influência é praticamente nula.

Nos últimos 30 anos, os estudos na área de Ciências Humanas sobre a presença negra na Amazônia ganharam mais densidade, tanto pelo reconhecimento da importância desse tema quanto pela democratização do acesso de estudantes negros e negras a cursos de graduação, pós-graduação, instituições e núcleos de pesquisa, fatos que colaboram para a retirada desse manto de invisibilidade dado ao negro e à cultura afro-brasileira na construção do que chamamos de Amazônia. Desse processo, destacamos a criação do Grupo de Pesquisa em História Indígena e da Escravidão Africana (HINDIA), cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2000, e o lançamento do livro *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*, organizado pela historiadora Dra. Patrícia Melo Sampaio em 2011.

O Amazonas e sua capital, Manaus, têm presenciado e vivenciado ao longo dos anos inúmeras transformações de ordem econômica, política e cultural, principalmente com a constante migração de pessoas atraídas pelos ciclos econômicos. Esse fenômeno sempre gerou novas configurações socioculturais no estado e na capital, que passam a ser percebidos como espaços objetivos de sobrevivência, espaços que abrigam a heterogeneidade, o diverso, os encontros e os desencontros, o espetáculo, a moradia e a capoeira. Foi essa percepção de cidade que fez Mestre Gato de Silvestre (goiano) e Mestre Chaguinha (alagoano) e tantos outros migrantes e imigrantes se estabelecerem em Manaus e em outras cidades do Amazonas.

No decorrer da longa história de formação da sociedade e da cultura amazonenses, a capoeira se fez presente a partir da sua luta por espaço. Nunca foi e ainda não é fácil, mas os dignos representantes dessa arte fizeram com que a capoeira também se tornasse parte da formação social do Amazonas. De alguma maneira, os capoeiristas estiveram presentes nos acontecimentos históricos do Amazonas como trabalhadores, artistas, desempregados e subempregados, se revezando em atividades laborais e na luta para manter a capoeira viva no estado.

Esses capoeiristas são pessoas aparentemente anônimas, sem os refletores e as enquetes da mídia local. Raramente são entrevistados ou chamados para

colaborar com sua experiência em termos de cultura e educação. No entanto, desempenham um trabalho com crianças, jovens e adultos nos bairros, nas periferias, em escolas, quadras, praças, realizando suas rodas, unindo espectadores e admiradores da capoeira.

Em seus primórdios no Amazonas, a “capoeira com berimbau” foi mais entendida e vista como um esporte ou uma luta marcial do que como cultura. Com o passar dos anos, integra cada vez mais, embora a passos de tartaruga, a visão de ser uma cultura afro-brasileira, historicamente ligada à formação do Brasil, e uma forte ferramenta educacional e de ação social. Soma-se a isso o fato de que, em seu processo de globalização, a capoeira se sobressai pela sua capacidade educacional e formativa, independentemente de sua abordagem técnica. Esses fatos comprovam seu potencial, e por isso a prática deve ser inserida na rede pública de ensino, seguindo o exemplo de algumas escolas da rede privada de Manaus.

A capoeiragem no Amazonas, principalmente em Manaus, atendeu e difundiu-se em todas as classes sociais e faixas etárias e possui representantes nacionais e internacionais. Conta com publicações acadêmicas, produção material em diversos tipos de mídias, representações de classe, e hoje é considerada patrimônio imaterial do Amazonas e patrimônio imaterial do município de Manaus.

Apesar de ter ocupado um significativo e relevante espaço social e cultural no estado do Amazonas, existe um manto de invisibilidade sobre a capoeiragem, originado do preconceito estrutural tanto social quanto estatal, que impede a real efetivação de políticas públicas elaboradas com a participação de capoeiristas para que a capoeira possa desenvolver socialmente suas potencialidades como complexo cultural.

O rio e o estado do Amazonas são grandes e desafiadores. É admirável, em certa medida, que a capoeira e os capoeiristas, superando desafios sociais, econômicos, culturais e políticos, estejam sempre em luta para se manterem vivos e operantes para as atuais e novas gerações. É admirável como a arte e a cultura da capoeira, com sua grandeza, a mantêm presente em nossos dias.

A capoeira encontra-se estabelecida no Amazonas, conforme bibliografia e documentação comprobatória, há 122 anos, sendo 73 anos de “capoeira sem berimbau” e 49 anos de “capoeira com berimbau”, mas não faltam evidências anteriores a esses 122 anos; portanto, esse intervalo de tempo pode ser aumentado. Pelo que foi contextualizado, deve-se considerar que a capoeira é parte constituinte da cultura

amazonense, principalmente da manauara, fato comprovado por sua continuidade histórica, embora sua presença inicial tenha sido invisibilizada por gerações de historiadores da *Belle Époque* amazonense.

A grande rede de contatos institucionais e de atividades voltadas para ações sociais e culturais que a capoeiragem amazonense produziu a partir de 1972 na capital e no interior, assim como em âmbito nacional e internacional, demonstra o potencial de realização dos capoeiristas como fazedores de cultura popular. Essas ações sociais comprovam que a capoeira é tão importante para a cultura e a sociedade amazonenses como os belos prédios de padrões artísticos e urbanísticos internacionais ou nacionais. A sociedade cobra maiores investimentos nas atividades socioculturais que modelam o caráter e que são formadoras de cidadania. Na abordagem esportiva, a capoeiragem do Amazonas a cada ano vem se organizando em busca de excelência, principalmente pelo contínuo trabalho da Federação Amazonense de Capoeira ao longo de vários anos de dificultosa labuta causada pela constante falta de apoio.

Mesmo com as dificuldades inerentes ao processo, a capoeira, como esporte no Amazonas, conseguiu um saldo positivo conquistando, em campeonatos nacionais, um bicampeonato, duas medalhas de prata, três de bronze e uma revelação de melhor atleta. No âmbito das artes marciais mistas, temos campeões nacionais e mundiais, como José Aldo Júnior, o Campeão do Povo.

A capoeira faz parte da formação cultural do Brasil. Elemento essencial na formação da nossa identidade, ela merece estar não apenas no campo prático, mas também no simbólico, por meio do registro de suas histórias, matizes e nuances, contribuindo de forma abrangente para a construção de um acervo material em relação a esse que é um patrimônio imaterial da humanidade. Somem-se a isso outras iniciativas que resgatam a nossa autoestima, enquanto povo multicultural cuja identidade é ímpar e repleta de significados que, aos poucos, começam a ser estudados, decodificados e organizados. Longa vida à capoeira, arte que se renova de forma surpreendente e se confunde com a nossa batalha em prol da defesa de nossos direitos e da nossa identidade (GUERREIRO, 2015).

Referências bibliográficas

ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas: CMU/Unicamp; Salvador: EDUFBA, 2005.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARAÚJO, Rosângela Costa. "Elas gingam". In: PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões et al. *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. pp. 465-480. (Coleção UNIAFRO).

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005.

BONATES, Luiz Carlos de Matos. "A capoeiragem na tribo dos manaós". *O Muhra – Secretaria de Cultura, Esportes e Estudos Amazônicos*, ano I, (1), 1997, n. p.

BONATES, Luiz Carlos de Matos. "A capoeiragem baré". In: SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Açaí/CNPq, 2011. pp. 79-102.

BONATES, Luiz Carlos de Matos. "A capoeiragem no Amazonas (1905 a 1980)". In: PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões et al. *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. pp. 163-182. (Coleção UNIAFRO).

BONATES, Luiz Carlos de Matos. Visibilidade da palavra capoeira enfatizada como luta nos jornais do Amazonas no período de 1852 a 1999. Relatório de pesquisa (termo aditivo ao termo de doação número 15/2015). Programa de Apoio às Artes, Secretaria de Cultura do Amazonas, 2018.

BONATES, Luiz Carlos de Matos; CRUZ, Tharcísio Santiago. *Capoeira: o patrimônio gingado do Amazonas e sua salvaguarda*. Manaus: IPHAN, 2020.

CRUZ, Tharcísio Santiago. A capoeira no Alto Solimões: corpo, identidade e interação social. Tese de Doutorado. PPGAS, Universidade Federal do Amazonas, 2021.

DANTAS, Paula. Cenas das ruas: ocorrências policiais e cultura popular em Manaus (1916-1917). Relatório de Pesquisa. PIBIC, Universidade Federal do Amazonas, 2010.

GRANADA, Daniel. "Echanges globaux, agents locaux. l'apport de la capoeira aux études sur la mondialisation". *Campos*, 16(1), 2015, p. 99-117.

GRANADA, Daniel. "Compreender o Brasil através da capoeira: capoeira, 'raça' e 'nação' no Brasil". In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel (org.). *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade*. Teresina: EDUFPI, 2020. pp. 7-22.

GUERREIRO, Fernando. [Sem título]. In: SIMPLÍCIO, Franciane; POCHAT, Alex; DAIACUÍ, Nágila (org.). *A capoeira em Salvador: registro de mestres e instituições*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2015. n. p. (Coleção Capoeira Viva).

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

IANNI, Octávio. *Ditadura e agricultura: o desenvolvimento do capitalismo na Amazônia: 1964-1978*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Manaus – Panorama. IBGE, [S. l.], [2021]. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/manaus/panorama>. Acesso em: 20 jun. 2021.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2016.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do folclore amazônico*. Manaus: Sérgio Cardoso, 1962. Tomo I.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Papagaio de papel*. Manaus: EDUFAM, 2010.

PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. Falta povo na história de Manaus. *Jornal do Commercio*, Manaus, edição 37941, 18 out. 1999. Caderno Especial, p. 3.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: FGV; Belém: UFPA, 1971. (Coleção Amazônica, Série José Veríssimo).

SALLES, Vicente. *A defesa pessoal do negro: a capoeira no Pará*. Brasília: [s. n.], 1994.

SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Açáí; CNPq, 2011.

SERÁFICO, José; SERÁFICO, Marcelo. "A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil". *Revista de Estudos Avançados*, 19(54), 2005, p. 99-113.

Na “época dos hippies”: a redescoberta da capoeira paraense na década de 1970¹

*“In the Time of the Hippies”:
The Rediscovery of Capoeira
in Pará in the 1970s*

Luiz Augusto Pinheiro Leal²

Doutor em Estudos Étnicos e Africanos – Universidade Federal do Pará (UFPA)

Fabio Araújo Fernandes³

Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

A história da capoeira possui dois momentos geralmente tratados como distintos nos estudos sobre sua prática. No primeiro, recortado entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, a prática seria conhecida como “capoeiragem” e criminalizada pelo primeiro código penal da República, em 1890. Em um segundo momento, os estudos sobre a capoeira destacam a Bahia como centro de revitalização da capoeira (não seria mais a capoeiragem). No Pará, a capoeiragem histórica e a capoeira de inspiração baiana se encontram a partir da década de 1970, com a chegada de mestres do Maranhão (Mestre Bezerra), do Rio de Janeiro (Mestre Romão) e a reafirmação de identidade de um dos últimos capoeiras antigos do Pará (Mestre Mundico). Este artigo trata desse encontro e da reorganização da capoeira paraense

¹ Agradecemos as contribuições feitas pelas professoras Marzane Souza, Daélem Rodrigues e pela bolsista Adriele Souza (PIBEX/UFPA).

² Contramestre do Malungo Centro de Capoeira Angola.

³ Discípulo de Mestre Umói, do Grupo União na Capoeira. Contramestre de capoeira em Freising, Alemanha.

integrada às experiências nacionais. A abordagem se baseia na relação entre história e memória. Dialogaremos com a memória pessoal dos mestres refletida como memória coletiva. A capoeira do Pará, na voz dos mestres, poderá ser interpretada em suas múltiplas percepções culturais e históricas.

Palavras-chave: Capoeiragem; capoeira; História do Pará; Mestre de capoeira; Territorialidade; Identidade.

Abstract

The history of Capoeira has two moments that are generally treated differently in the studies of the practice. In the first, between the 19th and early 20th century, the practice became known as “Capoeiragem” and was criminalized by the Republic’s first penal code in 1890. In a second moment, studies highlight Capoeira from the State of Bahia as a Capoeira revitalization centre (it would no longer be Capoeiragem. In the State of Pará, the historical capoeiragem and Bahia-inspired capoeira intersect with each other from the 1970s onwards with the arrival of mestres (masters) from Maranhão (Mestre Bezerra), from Rio de Janeiro (Mestre Romão) and the affirmation of the identity of one of the last ancient capoeiras do Pará (Mestre Mundico). This article deals with this encounter and the reorganization of Capoeira in Pará integrated into the national experiences. The approach is based on the relationship between history and memory. We establish a dialogue with the personal memory of the masters, which is reflected in the collective memory. Capoeira from Pará, in the voice of these mestres, can be interpreted from its diverse cultural and historical perceptions.

Keywords: Capoeiragem; Capoeira; History of Pará; Capoeira master; Territoriality; Identity.

Resumé

Die Geschichte der Capoeira hat zwei Momente, die in Studien zu Ihrer Praxis im Allgemeinen unterschiedlich behandelt werden. Während des ersten, zwischen dem 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, wurde die Praxis als „Capoeiragem“ bekannt und 1890 durch das erste Strafgesetzbuch der Republik kriminalisiert. In einem zweiten Moment heben Studien zu Capoeira Bahia als Zentrum für die Revitalisierung von Capoeira hervor (es wäre nicht länger Capoeiragem). In Pará trafen sich ab den 1970er Jahren die historische Capoeiragem und die bahianisch inspirierte Capoeira mit der Ankunft von Mestres aus Maranhão (Mestre Bezerra), aus Rio de Janeiro (Mestre Romão) und der Bekräftigung der Identität einer der letzten alten Capoeiras aus Pará (Mestre Mundico). Dieser Artikel befasst sich mit diesem Treffen und der Reorganisation der Capoeira von Pará, integriert in nationale Erfahrungen. Der Ansatz basiert auf der Beziehung zwischen Geschichte und Erinnerung. Wir werden einen Dialog mit dem persönlichen Gedächtnis der Meister führen, das sich als kollektives Gedächtnis widerspiegelt. Capoeira aus Pará, in der Stimme der Meister, kann in seinen vielfältigen kulturellen und historischen Wahrnehmungen interpretiert werden.

Schlüsselwörter: Capoeiragem; Capoeira; Geschichte von Pará; Capoeira-Meister; Territorialität; Identität.

Introdução

A “época dos hippies” corresponde a um recorte temporal, presente nas narrativas de memória dos capoeiras paraenses. A expressão, utilizada por alguns mestres de capoeira mais antigos, identifica o período de encontro entre uma capoeira histórica, própria do Pará, com a de outras matrizes nacionais. Os hippies eram pessoas vinculadas ao movimento de contracultura norte-americano, nascido nos anos 1960. Na década de 70, simpatizantes da causa hippie se faziam presentes em Belém, em espaços como a Praça da República. A presença de estrangeiros na cidade, muitas vezes associados aos hippies, mesmo quando não tinham real correspondência, marcou a memória coletiva dos capoeiras paraenses. Seria o encontro entre mundos culturais distintos, um entrecruzamento entre as experiências culturais regionais com as nacionais e mesmo transnacionais. Por fim, a expressão é mais simbólica do que real. Não tem a ver, salvo como parte de uma expressão de memória, com a prática dos capoeiras. O contexto era de ditadura e de repressão às manifestações populares. A referência aos hippies significava apenas uma imagem na memória dos mestres, que representava o início do processo de reestruturação da capoeira no Pará.

Nesse artigo iremos utilizar o conceito de territorialidade e identidade apresentadas em Haesbaert (2004) para compreender o processo de reestruturação, ou renascimento, da capoeiragem no Pará. O percurso de análise se baseia nas trajetórias e memórias de três importantes mestres de capoeira que se destacaram nesse processo: Mestres Mundico, Bezerra e Romão. O primeiro, paraense, se definiu capoeira através de formação autodidata. O segundo, oriundo do Maranhão, discípulo de Roberval Serejo, desenvolveu a capoeira em seus aspectos esportivos. O terceiro, carioca, discípulo de Mestre Zé Pedro, enfatizou a capoeira do Rio de Janeiro e, no final da vida, se voltou para a capoeira angola. As experiências desses mestres, da “época dos hippies,” foi relatada a partir da memória de capoeiristas contemporâneos. Além dessas memórias, utilizaremos outras fontes para dar uma melhor contextualização do processo histórico de ação dos capoeiras no Estado do Pará. Jornais, literatura, memórias e depoimentos de não capoeiras nos auxiliarão na compreensão do fenômeno de rearticulação cultural da capoeira no Norte.

O princípio que defendemos neste trabalho é que a capoeira não foi “trazida” para o Pará, mas “redescoberta” ou politicamente “reestruturada”, através da prática

da capoeira na Praça da República e nos bairros da cidade. Isso significa que é necessário citar, mesmo que brevemente, alguns aspectos da capoeiragem antiga visando apontar seus elos com o tempo presente. Com relação à história da capoeira no Pará, dialogaremos com alguns historiadores, como Leal (2008) e Salles (1988, 2004), assim como alguns literatos paraenses, como Bruno de Menezes (2006 [1939]) e Dalcídio Jurandir (1976), que nos revelam uma capoeiragem presente e de vital importância amalgamada a manifestações populares na cidade de Belém desde o século XIX. Assim, a delimitação de nossa argumentação passa basicamente pela relação entre identidade e territorialidade. A identidade pensada como um produto das ações sociais, das interações entre os sujeitos. Resultante de práticas sócio-espaciais concretas marcada por símbolos materializados nos espaços sociais, pois “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2000, p. 10).

Essa construção social e simbólica é, conseqüentemente, histórica, ligando-se, nesse sentido, às tradições, aos costumes, à acumulação de tempos históricos em um território. Desta forma, a reflexão inclui o tema da territorialidade em Belém. Para isso, faremos uma abordagem histórica pautada em fontes sobre a capoeiragem antiga e consultaremos a memória coletiva entrecruzada às experiências e vivências dos velhos mestres em relação ao processo de ressurgimento da capoeiragem em Belém. É por meio da figura do mestre e de suas narrativas, das quais ele é autor e personagem, que a experiência pessoal se torna experiência coletiva (HALBWACHS, 2006).

Belém e a territorialidade histórica

A capoeira é uma prática cultural identificada como pertencente às matrizes africanas banto. Para compreendê-la em seu processo histórico, cabe dar atenção às manifestações culturais da população negra no lugar em que se aplica o campo de investigação. No caso deste artigo, observaremos a demografia racial que constituía Belém no passado. A condição econômica e social dos habitantes condicionava a distribuição dos moradores, de distintas procedências, em diferentes bairros (LEAL, 2008, p. 38). Centro e periferia eram ocupados por grupos de pessoas com significativa diferenciação social e racial. Os brancos, com maior destaque social, eram os portugueses e os chamados, de modo genérico, de “cearenses”. Os portugueses quase sempre se ocupavam do comércio local, dos botequins e das casas de importação. Os mais ricos moravam nos bairros centrais, como a Cidade Velha e a Campina. Os “cearenses” residiam principalmente em torno da estação de São Braz,

ponto inicial da estrada de ferro de Bragança. De lá partiam em direção aos projetos de colonização, no interior. Com o tempo essa região receberia o nome de Canudos, devido à participação paraense na guerra homônima (REGO, 1981, p. 107-139). Os nordestinos que não seguiam para as colônias agrícolas ocupavam diferentes postos de trabalho na capital (MENEZES, 1954, p. 120).

A população negra, por sua vez, ocupava a cidade de modo limitado por suas condições econômicas. Segundo Murilo Menezes, suas moradias estavam localizadas principalmente nos bairros periféricos do Umarizal e do Jurunas. De um modo generalizado e um tanto caricatural, o autor descreve aspectos sobre a presença negra na capital paraense. Mesmo com os limites, o testemunho nos ajuda na compreensão e identificação das principais ocupações, costumes e bairros de moradia das famílias negras na cidade (LEAL, 2008, p. 40). Escrevendo em 1954, Menezes considera que em 1900 a população negra de Belém era 100 vezes maior que a daquele momento. Por consequência, a presença negra não poderia passar despercebida:

Eram negros por toda parte, vendedoras de tacacá, amassadeiras de açaí, lavadeiras, doceiras, cozinheiras, pedreiros, pintores, artesãos de toda espécie. E quando em gala, gostavam imenso do traje branco; os homens de brim “H.J.”, engomado, duro como cartolina; e as mulheres, com saias de roda, imitando a crinoline. Estas, então, usavam ouro em profusão: cordões, medalhas, broches, brincos, anéis... Traziam sempre sandálias de salto alto, e andavam nas pontas dos pés. Usavam penteados altos cheios de cheiros excitantes, e tratavam-se por “Nhá Fulana”, “Nhá Sicrana”... Enchiam os bairros do Ladrão, Umarizal, Jurunas... Os seus divertimentos eram os bumbás, os cordões de marujos, os batuques (MENEZES, 1954, p. 121).

Sugerindo uma redução da população negra com o passar do tempo, o autor acaba revelando características das ações culturais negras naquele contexto. A perspectiva é de exotização da presença negra, comum em muitos discursos da época. Se compararmos com dados estatísticos do período, podemos ter uma leitura sobre a diversidade de identificações raciais existentes no Pará desde o final do século XIX. Segundo o *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*, a composição étnica paraense, em 1890, era a seguinte: 39,21% de brancos, 6,76% de pretos, 19,94% de caboclos 34,09% de pardos/mestiços (SALLES, 2005, p. 76). Diferente das crônicas da época, haveria uma quantidade muito pequena de negros na população. Contudo, os dados citados não podem ser compreendidos como absolutos. Havia uma deficiência técnica considerável nos métodos estatísticos da época. Além disso, as categorias raciais não estavam definidas no *Boletim*. Pardos e mestiços também seriam grupos representativos da presença negra.

De qualquer modo, é possível observar, conforme os cronistas da época, que os bairros centrais eram os preferidos pelos portugueses, os nordestinos se aglomeravam no distante bairro de Canudos e os bairros do Jurunas e Umarizal abrigavam as comunidades negras. Essa divisão das cores em bairros distintos não era absoluta, mas refletia outras espacialidades da vida cultural negra na cidade. Longe de ficar restrita aos bairros de moradia da população negra, a manifestação da prática da capoeira era dinâmica e permeava estruturas de territorialidade que estavam além das delimitações de moradia definidas por bairros. Nas denúncias sobre a capoeiragem em Belém, não havia dúvidas sobre os “lugares” onde se podia encontrar os capoeiras. Um articulista anônimo, do final do século XIX, já instigava o chefe de polícia sobre a distribuição territorial dos ditos “vagabundos, armados de navalhas e cacetes”. Eles nunca estavam sozinhos:

Saia de seus cômodos, numa noite de sábado ou domingo, o sr. desembargador, e vá dar um passeio, a pé, por todo o bairro da Campina. Visite o Reduto, o Ver-o-Peso, o largo de Sant’Ana, todos os *freges* que aí existem; passe depois pelas Travessas dos Mirandas e Gai-votas e dirija-se até a porta do *Circo*, à praça de Pedro II. Garantimos que o Sr. chefe há de encontrar mais de duzentos vagabundos, armados de navalhas e cacetes, d’envolta com me-retrizes safadas, que com eles insultam as famílias e os pacatos cidadãos, que se recolhem aos seus domicílios. Sendo tais indivíduos prejudiciais à sociedade, para que suportá-los?

Pode o cidadão laborioso estar sujeito aos tais brutais da canalha das ruas, vadia, imoral, trai-çoira, assassina? (*A Semana*, 17 de março de 1890)

O articulista apresenta um mapeamento quase completo dos principais logradouros onde os capoeiras costumavam estar presentes. O relato coincide com as localizações informadas por outras denúncias e crônicas acerca da capoeiragem paraense. Há uma predominância de atividades nas zonas portuárias (Arsenal de Mari-nha, Doca do Ver-o-peso, Doca do Reduto, além dos numerosos trapiches), espaços de grande movimentação pública (Largos de Sant’Ana, da Campina, etc) e próximo aos institutos militares ou administrativos (Quartel General, Palácio do Governo, etc). Tais logradouros pareciam estar diretamente associados ao mundo de trabalho dos capoeiras (LEAL, 2008, p. 62-65). Mas, havia um outro sentido relacionado à presença dos capoeiras em certos lugares. O local, além do vínculo de trabalho, possivelmente estava associado à facilidade para a fuga no caso de um flagrante policial. Soares já havia notado tal estratégia entre os capoeiras cariocas, que, na primeira metade do século XIX, não dispensavam praças abertas para a execução de seus exercícios acro-báticos (SOARES, 1998, p. 53-55).

A associação ao mundo do trabalho e à possibilidade de dispersão foram características que talvez tenham favorecido a continuidade da prática da capoeira em Belém nas décadas seguintes. Um testemunho sobre a presença dos capoeiristas na década de 60, evidenciava a popularização da prática nos espaços populares. Em uma descrição que lembra bastante algumas referências da capoeiragem baiana do tempo do barracão do Mestre Waldemar, os “ajuntamentos” (rodas) de capoeira eram

Comuns como diversão domingueira (que o futebol ainda não empolgava as preferências de todas as classes), eram ajuntamentos em terreiros bem varridos, com “torcidas” de lado a lado para os “pegas” entre bonzões (como fazem os angoleiros da Bahia). A garotada, que aplaudia seus ídolos, buscava, por sua vez, imitá-los em idênticos treinamentos (RIBEIRO, 1965, p. 54).

O trecho citado é de autoria de José Sampaio de Campos Ribeiro, literato e morador antigo do bairro do Umarizal. Foi funcionário do Arsenal de Marinha, ponto de referência para a prática da capoeira, e dedicou sua vida às letras.⁴ Publicou, em 1960, *Gostosa Belém de Outrora*, uma coletânea de crônicas memorialísticas situadas temporalmente na primeira metade do século XX. Entre as crônicas, uma, denominada “Ginastas da valentia”, relata a predominância da capoeiragem no cotidiano de lazer e de trabalho em Belém daquele momento.

Os “balisas” em tais grupos eram respeitados ases da capoeiragem. Um “encontro” entre eles seria empolgante contenda daqueles bailarinos da braveza se não resultasse, fatalmente, em cabeças quebradas, cortes de navalha, furadas de punhal, em que pesasse ao romântico figurino de suas roupagens, dando-lhes ares de pagens medievos, inclusive com as cacheadas cabeleiras louras por cima de caras bronzeadas e mesmo negras...

Pela época joanina, tais “balisas” eram geralmente os componentes das “malocas” de bumbas ou grupos de “bichos” (RIBEIRO, 1965, p.53).

Para Vicente Salles, Campos Ribeiro teria sido o único autor a apresentar a capoeira paraense como uma “diversão domingueira”. Seria somente neste momento que ela assumiria o aspecto de “jogo de destreza ou simples vadiação”, pois na maioria das vezes estaria associada às rivalidades entre bairros, “como a que separava e tornava quase irreconciliáveis os habitantes do Umarizal e do Jurunas, redutos de famosos capoeiristas” (SALLES, 1994, p. 28). Outros autores, que também descreveram a ação dos capoeiristas em Belém, apontaram as peculiaridades marciais associadas às desordens de rua, conflitos entre bairros ou mesmo entre grupos culturais que se divertiam nas ruas (PALHANO, 1943 e MENEZES, 1954).

⁴ Campos Ribeiro, como era mais conhecido, nasceu em São Luís do Maranhão, no ano de 1901, e faleceu em Belém em 1980. Aos 20 anos de idade ingressou no jornalismo e trabalhou em diversos jornais paraenses (*A Província do Pará, Folha do Norte, Correio do Pará e O Estado do Pará*) (MEIRA et al, 1990, pp. 409-13).

Ao contrário do que acreditava Salles, as denúncias jornalísticas contra a capoeiragem também evidenciavam suas características de lazer (LEAL, 2008, p. 71). Raras vezes não eram artigos detratores, mas, mesmo neste caso, deixavam escapar informações sobre as impressões causadas pela capoeira em quem a observava. A capoeiragem aparecia muitas vezes como uma prática de jogo, de exercício ou de simples diversão (“Comuns como diversão domingueira”, nos diria Ribeiro). Tratava-se de um recurso de sociabilidade entre sujeitos excluídos dos meios sociais considerados aceitáveis e garantidos pelo privilégio da branquitude (como o circo Politeama, o teatro da Paz e as mais importantes casas comerciais da época, a exemplo da loja Paris n’América). O ódio às práticas culturais negras era o sentimento que alimentava as denúncias sobre a persistência da capoeira, duramente reprimida, mas não eliminada. Em Belém, existiriam verdadeiras escolas de capoeiragem, conforme a perspectiva de um articulista anônimo:

Não havia dia em que os jornais não trouxessem, na parte policial, uma caterva de nomes de indivíduos presos por vagabundagem, desordens e ladroerias.

No dia seguinte eram soltos para continuar em sua vida cotidiana de capangagem.

Reuniam-se mesmo em pontos determinados para fazer exercícios de capoeiragem tendo para isso escolas organizadas (*A República*, 12 de setembro de 1890).

Com tal afirmativa, a imprensa buscava dar legitimação aos atos arbitrários de perseguição política promovida pelo governo. Paralelamente a essa notícia, 40 pessoas haviam sido presas (6 seriam mulheres) e 33 deportadas para o Amapá, como capoeiras e “vagabundos” (LEAL, op. cit, p. 106-124). Como se tornaria praxe nos governos republicanos seguintes, tratava-se apenas da fabricação de uma mentira para justificar atitudes polêmicas. Sempre que sujeitos ou práticas tornam-se inconvenientes aos interesses das elites, a imprensa parcial saía em seu favor promovendo e inventando inimigos que poderiam ser identificados mesmo quando as acusações não correspondiam aos fatos.

Contrariando todos os discursos depreciativos que vinculavam a capoeira à “vagabundagem”, a prática foi, muitas vezes, flagrada em ambiente de trabalho, como uma prática de lazer entre trabalhadores. Mas nem por isso menos perigosa. Sob a epígrafe de “Exercícios de capoeiragem”, em 1920, um jogo de capoeira foi apresentado inicialmente como “dança”. A brincadeira, contudo, logo se tornou uma coisa mais séria:

Estava para encerrar, anteontem, às 8 horas da noite, as suas portas o Café Manduca, e o empregado José Gomes, satisfeito com isso, pôs-se a dançar na cozinha. Na ocasião chegou

ali um outro empregado, de apelido “Caboclo” e os dois puseram-se a jogar capoeira, estando o Gomes armado de uma faca e o “Caboclo” de uma navalha de barba.

O “caboclo”, porém, mostrou mais agilidade que o Gomes e em dado momento, riscou-o no pé direito, cortando-lhe uma das veias, de que resultou abundante hemorragia.

A vítima recolheu-se ao Hospital D. Luís I (*A Folha do Norte*, 12 de setembro de 1920, apud Salles, 1994, p. 29).

O episódio ocorrido no famoso Café Manduca revela uma importante pista para compreender a permanência da capoeira antiga até a chegada de outras versões nacionais, na “época dos hippies”. O lugar em que a capoeira ainda poderia ser praticada, sem perseguição imediata da polícia, era no espaço privado. No caso, mesmo sendo em um estabelecimento comercial aberto ao público, o episódio ocorreu no fim do expediente, quando o Café era fechado. Entre o espaço privado (casa, instituição em fim de expediente, quintais) e o público (ruas, praças, portos) haveria uma atribuição de significados que situam a possibilidade de se praticar a capoeira sem a repressão policial tradicional. O privado seria o espaço da ordem e da segurança e o público o da desordem e da insegurança. Claro que tal imaginário não correspondia à realidade. Os crimes caseiros são, na maioria das vezes, encobertos (LINS, 1998, p. 16-22; DAMATTA, 1987). Isto talvez justifique a “sobrevivência” da capoeira antiga através dos diferentes períodos de repressão: sua prática por trás dos “muros”. Seria apenas em casos de rompimento com a discricção prevista para o espaço privado que a capoeira poderia ser flagrada em suas principais características de movimentação corporal ou no uso “criativo” dos golpes que a caracterizam.

Ainda dentro do enfoque em espaços públicos e privados, cabe uma observação sobre a temática de gênero. Enquanto as mulheres deveriam ser soberanas nos espaços privados (entenda-se com doméstico), os homens teriam livre trânsito nos espaços públicos. Mas, na relação com a capoeira, a lógica poderia ser diferente algumas vezes. Ingênuos são aqueles que pensam que a capoeira do passado sempre foi prática exclusiva de homens. No privado, o pertencimento ao gênero feminino não impedia que os saberes, aprendidos na sociabilidade do trabalho e desenvolvidos na rua, viessem à tona. O artigo intitulado “Amor, gelada e faca”, de 1911, é significativo nesse sentido:

Ontem ao meio-dia, à avenida almirante Tamandaré, em frente a rua Bom Jardim, houve um espetáculo de luta, em que faziam de gladiadores duas saias.

Liduína Alves Mascarenhas, uma cor de café com leite que tem roxa paixão por um indivíduo vagabundo, foi encontra-lo em serviços com Maria José da Conceição.

Não se conteve a amante travar e começou por um discurso, depois passou a afogar o ciúme nuns copitos da *branca* e acabou por espalhar-se, na porta do cortiço nº 5, em jogos de capoeiragem, tentando, afinal por abaixo a porta do quarto da rival.

Ninguém se lhe podia encostar que não levasse uma rasteira.

Mas... repentinamente, abre-se a porta do quarto e a Maria José descasca uma faca e passa dois golpes na adversária, sendo um na cabeça e outro no sobr’olho esquerdo.

Houve reboição e intervenções, sendo as duas separadas. A polícia compareceu e recambiou as lutadoras para o xadrez; indo também fazer-lhe companhia uma pitonista discursadeira Odorica Maia conhecida por *Barriguda*, que na ocasião, batia palmas (Folha do Norte, 28 de fevereiro de 1911).

As “gladiadoras de saias”, uma delas identificada como “cor de café com leite”, possuíam os ingredientes nada secretos para um confronto que sairia do espaço privado para o público. Jogos de capoeiragem, cachaça (“branca”) e uma boa motivação (suposto ciúme) poderiam gerar tensões que logo atrairiam a atenção sobre um espaço plenamente vigiado pela polícia (cortiço). Observem que há um elemento “moderno” captado pela ótica do jornalista. A “Barriguda” foi presa porque “batia palmas”. Seriam simples palmas ou marcação rítmica para o “jogo” de capoeiragem, como se faz nas rodas contemporâneas? Isso não pudemos descobrir.⁵ Contudo, o episódio nos revela que, na primeira metade do século XX, a capoeira era muito presente no cotidiano popular paraense e a repressão a ela também era proporcional a sua fama.

Tal violência, praticada por agentes do Estado, nos ajuda a compreender o apagamento, na memória social dos mestres mais antigos, das referências à capoeira antes da década de 1970. Apenas um mestre foi exceção em relação a esse fenômeno. Mestre Mundico, o mais antigo capoeira paraense foi o único mestre que chegou a conhecer o famoso Pé de Bola, capoeira antigo do bairro do Jurunas. Contudo, sua história não se fez na solidão. Outros capoeiras chegaram ao Pará na “época dos hippies” e participaram do processo de construção da experiência coletiva de reestruturação da capoeira no Norte. Tratava-se de um momento propício para a partilha de diferentes experiências, isto é, de tudo “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 27), ou ainda, como uma “resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo

⁵ A presença de mulheres na capoeira paraense não foi um fato casual ou isolado. Na verdade, o registro brasileiro mais antigo sobre uma mulher capoeira é de 1876, no Pará. Chamava-se Jerônima e foi identificada racialmente como cafuza. A relação de mulheres com a capoeiragem estava diretamente vinculada à presença de mulheres negras no mundo do trabalho, nas ruas (OLIVEIRA; LEAL, 2009).

social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento” (THOMPSON, 1981, p. 15). No caso da capoeira paraense ela se reorganiza graças ao processo dialógico de experiências partilhadas. Vejamos as trajetórias dos pioneiros nessa linha de reelaboração da capoeira no Pará.

“Começou a entrar na roda com os hippies”

O impacto da repressão à capoeira em todo o território nacional silenciou muitas referências à prática. Não se podia falar mais em capoeira, muito menos evidenciá-la em espaços públicos. Mas ela persistia com nomes diferentes (pernada carioca, jogo de bambas, jogando à carioca, batuque etc) e com características diversas (capangagem, associação aos marinheiros, em grupos de cultura popular etc). Campos Ribeiro (1965) testemunhou a capoeira nos anos de 1960, em Belém, como uma “diversão domingueira”. O que chamamos hoje de roda de capoeira “eram ajuntamentos em terreiros bem varridos, com ‘torcidas’ de lado a lado para os ‘pegas’ entre bonzões (como fazem os angoleiros da Bahia). A garotada, que aplaudia seus ídolos, buscava, por sua vez, imitá-los em idênticos treinamentos” (RIBEIRO, 1965, p. 54). Relatos memorialísticos, romances e poesias são registros permeados de experiências sobre a capoeira antiga (LEAL, 2008). Contudo, na memória dos praticantes de capoeira no Pará, ela teria passado a existir apenas na década de 1970.

Na “época dos hippies” a capoeira foi redescoberta em Belém. Três mestres foram os protagonistas dessa experiência e constituíram linhas de formação que permanecem até os dias de hoje. Do Maranhão veio o Mestre Bezerra. Do Rio de Janeiro, Mestre Romão, e, no Pará, Mestre Mundico já se fazia presente. Com trajetórias e personalidades próprias, cada um contribuiu para que a capoeira paraense fosse ressignificada, como positiva, ainda no auge das práticas de violência promovidas pela ditadura militar. Dialogaremos sobre suas experiências e delimitações de territorialidade no espaço urbano da capital do Pará.

Mestre Bezerra e Mestre Romão vinham de formações já constituídas pela relação mestre e discípulo. O primeiro aprendeu capoeira com mestre Roberval Serejo, no Maranhão, e o segundo com Mestre Zé Pedro da Silva, no Rio de Janeiro. Mestre Mundico, contudo, vivenciou uma experiência diferente (Imagem I). Não encontrando interlocutores no Pará, que pudessem ser denominados de mestres de capoeira, ele partiu em busca de outras referências. Uma delas foi o livro *Capoeira sem mestre*,

de Lamartine Costa, escrito em 1945, e a outra, uma cena mostrada na televisão, ainda em preto e branco, em que aparecia um capoeirista lutando ou tocando berimbau. Infelizmente a informação sobre qual programa de televisão o influenciou não foi identificada. Mas, foi nesse momento que o mestre teria visto e ouvido um berimbau pela primeira vez. O efeito do instrumento foi imediato. Segundo seu discípulo, Mestre Silvério:

[Ele] começou a ensaiar alguns passos. Quando ele ia para a Praça da República e viu alguns hippies jogando, aí começou a entrar na roda com os hippies, e o pessoal queria saber quem era o mestre dele:

- Não! Eu não tenho professor, eu não tenho mestre!

Ele começou a desenvolver lá, não só com os hippies, mas com os marinheiros que estavam de passagem por Belém, ele treinava lá, ele jogava com os camaradas e começou a desenvolver mais a capoeira dele, aí ele começou a ensinar para os irmãos dele: o Expedito e o Mestre Diabinho que é o Leonardo (Mestre Silvério, entrevista de 2013, apud BACCINO, 2019, p. 82)

Nesse depoimento, de Mestre Silvério, descendente de formação de Mestre Mundico, a compreensão do significado da expressão “na época dos hippies” fica mais evidente. Não se tratava do movimento hippie em si, mas de sujeitos que pareciam estrangeiros ou com hábitos culturais distintos do que se conhecia na cultura paraense. O testemunho revela que Raimundo Pereira de Araújo, o Mestre Mundico reuniu em sua formação os principais elementos associados à prática da capoeira paraense antiga: o jogo na Praça da República, a aprendizagem direta com marinheiros (e “hippies”) e o ensino para outros aprendizes.

Mestre Mundico, também é conhecido como Mestre Raí, além de capoeira, foi mestre de bateria da Escola de Samba da Sacramenta, letrista e incentivador de manifestações culturais regionais como o Boi-Bumbá, pássaros juninos, entre outros. Ele foi precursor no uso de seu próprio quintal como espaço estratégico para a prática da capoeira e outras manifestações culturais paraenses. O espaço era denominado por ele como “solo sagrado” e fica no bairro da Sacramenta, onde o mestre reside. Em entrevista, ele revela ainda mais detalhes sobre seus vínculos com a capoeiragem antiga:

Minha vó é filha de escravos [...] o meu pai é descendente marajoara de onde vem essa minha técnica de cabeçada né?! Essa raiz dele quando eu comecei. Essa época não existia mesmo aqui em Belém pelo menos não se ouvia alguém falar alguma coisa sobre capoeira [...] comecei a agregar saltos mortais a uma ginga, uma arcaica, sem técnica nenhuma. Isso é já ainda na década ali de 60 ainda, 68, 69, 70. E tanto é que não existia televisão na época na cidade (Entrevista com Mestre Mundico em março de 2009).

Cabe observar no depoimento dois elementos demarcadores de identidade que partem de experiências históricas associadas a uma dada territorialidade. No Brasil, devido às características do racismo histórico, a identidade negra ficou obliterada pela frequente associação à escravidão. De acordo com Johnson (2009), em vez de dizer ascendência negra ou africana, se costuma dizer ascendência escrava. Por isso a referência à negritude de Mestre Mundico aparece através da classificação “minha vó é filha de escravos”. A outra expressão, “descendente marajoara”, segue a mesma linha, mas de modo mais regionalizado. O arquipélago do Marajó é nomeado por uma identidade nativa pré-colonial, conhecida apenas pelos indícios arqueológicos que deixaram (ROOSEVELT, 1991, p. 405). Culturalmente, quando se fala de identidade marajoara, haveria uma associação ao território e à presença negra na região. Presença promovida pela tentativa de criação pecuária em grandes fazendas, em latifúndios, onde todo o trabalho estaria pautado na exploração da mão de obra escrava negra (PACHECO, 2010).

Desse modo, haveria no depoimento do mestre uma reivindicação de ancestralidade negra através da sua ascendência escrava e marajoara. Tais vínculos históricos e culturais seriam geradores de heranças significativas que levariam o mestre para a capoeira. Isso seria evidenciado por sua ginga peculiar, com saltos mortais, criatividade musical e outras particularidades. Outro fator importante no contexto de afirmação de sua identidade foi a predisposição de criar redes de interação da capoeira com outras atividades culturais como o samba, o boi-bumbá e os cordões de pássaros juninos. Tal engajamento garantiu a ele uma maior legitimação da capoeira associada a outras práticas culturais regionais. Isso definiu a própria forma de pensar e praticar a capoeira com um caráter mais regional. Ele foi o único mestre no Pará a ter a iniciativa, naquele momento, de promover o diálogo entre a capoeira e outras práticas culturais negras irmanadas pela diáspora.

No que diz respeito a sua compreensão sobre a capoeira, Mestre Mundico delimita duas fases bem distintas da capoeira desde a década de 1970. Segundo ele:

Primeiro era uma capoeira harmonia, uma capoeira de exibição só pra apresentação. Em um segundo momento, frente aos grupos que tanto nas décadas de 1970, (Mestre Bezerra e Romão) quanto na década de 1990, (Cobra Preta – Grupo Abadá Capoeira) desafiavam os meus alunos nas rodas (de capoeira) era preciso desenvolver uma capoeira mais agressiva para fazer frente às ameaças destes grupos e mestres (Entrevista com Mestre Mundico em março de 2009).

Imagem I. Mestre Mundico jogando à esquerda, e Mestre Romão, ao centro, tocando o viola



Fonte: Acervo Augusto Leal – Belém, 23 de outubro de 2009.

Percebe-se que a sustentação cultural da sua capoeira em “harmonia” estava pautada em características regionais. Contudo, o processo dinâmico de constituição das experiências culturais revelou a necessidade de adequação a uma nova realidade. A capoeira paraense se reestruturava em experiências dialógicas com outras capoeiras que chegavam e a base do diálogo era a violência. Mas, não uma violência banal. Era a agressividade comum a uma arte marcial que buscava encontrar seus caminhos simbólicos de definição. O processo de delimitação territorial dos capoeiras se expressou historicamente a partir de manifestações conflituosas. A dimensão territorial da identidade é posta pelas relações de poder, pela apropriação do espaço, mais especificamente porque “toda relação de poder espacialmente mediada é também produtora de identidade, pois controla, distingue, separa e, ao separar, de alguma forma nomeia e classifica os indivíduos e os grupos sociais” (HAESBAERT, 2004, p.89). As experiências dos outros mestres não seguiram linhas distintas em relação a esse aspecto.

Mestre Romão chegou a Belém, na “época dos hippies”. Júlio Romão da Silva Filho, como foi registrado, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, iniciou-se na capoeira, denominada por ele de “regional”, aos 12 anos, em Bonsucesso, Rio de Janeiro. Seu

mestre foi Zé Pedro. Em 1974, aos 25 anos, Mestre Romão chegou a Belém e logo começou a ministrar aulas de capoeira e a montar suas estratégias de conquista de espaços na capital paraense. Com acesso à Universidade do Estado do Pará, passou a dar aulas na Escola Superior de Educação Física. As referências de formação com seu mestre ficaram em sua memória e definiam seus caminhos. Mesmo em uma nova terra, era o seu lugar de origem que lhe inspirava valores. Nas palavras de Mestre Romão:

[...] a lembrança que fica é que foi a roda de capoeira mais bonita e bem frequentada do Rio de Janeiro, talvez do Brasil. O Mestre Zé Pedro foi meu pai, irmão, filho. Eu vi e senti o universo da capoeira naquela roda. Aprendi que o meu valor é construído no meu feito e não no que tenho no bolso ou nas cores da minha roupa (Entrevista com Mestre Romão em junho de 2009).

A importância da dimensão espacial, do lugar da roda e das experiências lá vividas por Mestre Romão, se faz presente na marcação da diferença e na construção de uma alteridade que conduzirá também à formação de territórios. Pode-se afirmar, com base em Gomes (2002), que a identidade social tem uma dimensão fortemente territorial, uma vez constatado que é o espírito comum dos grupos que qualifica o espaço, que, por sua vez, “é não só fortemente marcado, como também preenchido de signos inclusivos, ou seja, signos que marcam a presença ou controle daquele território pelo grupo ou comunidade” (GOMES, 2002, p. 64). Em outras palavras, a territorialidade, pautada na experiência e na memória, criadas pelos capoeiras, além de expressar diferentes formas de apropriação do espaço social da cidade de Belém, também manifesta a construção de laços de pertencimento.

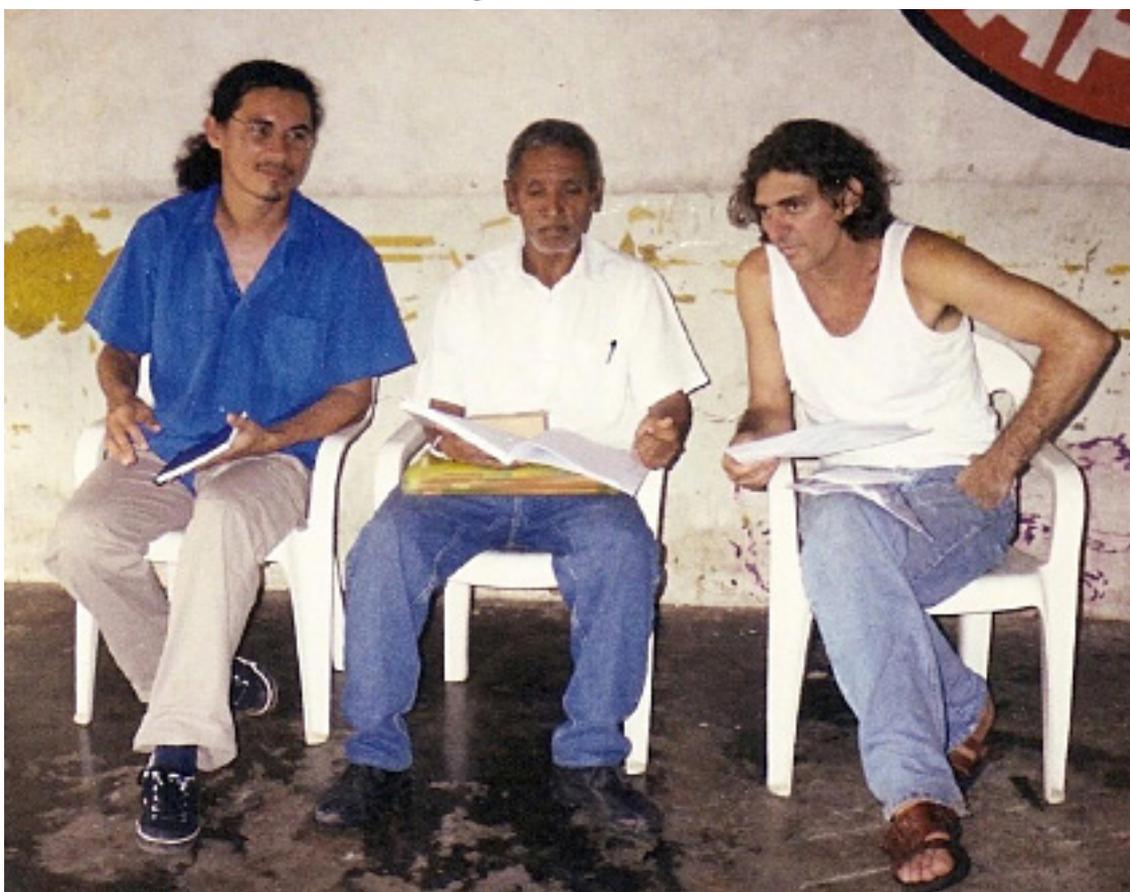
A partir de 2000, Mestre Romão passa a dar maior atenção à Capoeira Angola. Segundo ele, foi uma descoberta interior, como se este tipo de capoeira já existisse nele em estado de latência, à espera de ser despertada. Nesta Capoeira Angola, de acordo com Mestre Romão, diferente da Regional, não é somente o corpo que importa, é sua movimentação e empolgação. É a alma e é o sentimento. Não se tratava apenas de um “estilo de jogar”, mas de um movimento cultural de afirmação da sua identidade negra. Em sua definição:

A Capoeira Angola estava em mim, estava no sangue e eu precisei estudar muito para ver, era um filho que estava dentro de mim. A Angola é sentimento, é preciso sentir. A Capoeira Angola é pra todo mundo, mas nem todo mundo é pra Capoeira Angola (Entrevista com Mestre Romão em junho de 2009).

Romão acreditava, naquele momento, que o mercado havia dominado a capoeira. Por isso, ressaltava a importância das tradições, de não perder de vista os elementos constituintes da capoeira. Neste sentido, ele destaca a importância de manter alguns traços que caracterizam a capoeira como manifestação afro-brasileira. Em particular, a oralidade e a ancestralidade.

Outro representante importante para a difusão da capoeira na Amazônia, especificamente em Belém, foi Antônio Bezerra dos Santos, conhecido no mundo da capoeira como Mestre Bezerra. Nascido em Coroatá, no Maranhão, foi professor de Judô e eletricitista. Mestre Bezerra conseguiu reconhecimento nacional e internacional também pelas viagens e trabalhos que realizou em quase toda a região norte e Guiana Francesa. Ele iniciou na capoeira aos 23 anos em São Luís do Maranhão com o Mestre Roberval Serejo, do Grupo Bantus. De acordo com ele, “foi em 67, mais ou menos no meio do ano, quando começou (a ter aulas de capoeira). Eu estava dando aula de judô, no corpo de bombeiros quando conheci o Mestre Roberval Serejo” (Entrevista com Mestre Bezerra em fevereiro de 2009).

Imagem II. *Mestre Bezerra*



Fonte: Acervo Augusto Leal

Sua ligação com as artes marciais se solidificou com sua aproximação com o boxe. Um de seus alunos, também praticante do esporte, trouxe Mestre Bezerra a Belém em 1971. Suas estadias na cidade, com o tempo, ficaram regulares. Seu vínculo com a capoeira paraense se concretizou de modo definitivo em 1990, com a fundação da Federação Paraense de Capoeira – FEPAC, uma instituição legalizada pela Confederação Brasileira de Capoeira, o que lhe conferiu um posicionamento bem definido de filiação às instituições desportivas.

Ai resolvemos documentar, criar três associações, a Associação Arte Brasil de Capoeira, ai um colega de Icoaraci criou a Associação Rei de Capoeira, e o outro criou a Associação Zumbi de Capoeira que era o aluno do Zumbi. Quando criamos as três associações, ai nós tínhamos condições de criar uma federação, ai foi criado a Federação Paraense de Capoeira [...] filiamos na Confederação Brasileira de Capoeira em São Paulo (Entrevista com Mestre Bezerra em fevereiro de 2009).

A trajetória de Mestre Bezerra se solidificou e ganhou notoriedade nacional e internacional através da FEPAC. A necessidade do reconhecimento da capoeira como uma experiência social expressiva em Belém e na Amazônia foi fundamental nas ações dos mestres antigos. Esta experiência social organiza, como visto, códigos simbólicos construídos pelas experiências dos mestres e compartilhados por determinados grupos, sendo interessante perceber a extensão dessa diferenciação para os grupos e redes fundadas por cada mestre. Os exemplos acima demonstram uma expressiva heterogeneidade em termos de concepção e prática da capoeira, uma vez que, sendo esta atividade organizada por experiências sociais das mais diferentes, acaba sendo apropriada de maneira também diversa. Ou seja, cada mestre e seus grupos organizam os códigos simbólicos de maneira particular, articulando-as com os mais variados elementos que vão desde manifestações culturais regionais até instituições nacionais e internacionais como a Confederação Brasileira de Capoeira.

A capoeira como prática social é constituída por aspectos simbólicos e políticos, permanentemente mobilizados por seus agentes, para transformá-la em “tradição” e enraizá-la como elemento fundamental da cultura local de Belém. Desta forma, entendida como prática social, difundida e enraizada, a capoeira define identidades e demarca territórios, uma vez que são os grupos e associações que a difundem e reproduzem – e fazem isso a partir de códigos e territórios específicos. Cada grupo ou associação de capoeira estipula suas estratégias para definir uma identidade

própria e marcar sua diferença, portanto, a demarcação de espaços de influência também é fundamental para a construção identitária. Na capoeira mais antiga de Belém, esta relação foi representada pela ação dos mestres nos grupos de capoeira que fundaram ou ajudaram a estabelecer. Vejamos um pouco do processo de propagação da capoeira a partir da ação dos velhos mestres Mundico, Bezerra e Romão.

Para além “daquela época”: as linhas formadoras da capoeira no Pará

Conforme Mestre Mundico, a Praça da República desde a “época dos hippies”, de 1970 para 1971, se transformou no principal ponto de reunião dos capoeiras de Belém. De acordo com ele, todos os finais de semana, sábado à tarde ou domingo pela manhã, havia rodas em que os mestres e seus alunos se faziam conhecer, mostrando suas destrezas e peculiaridades, estipulando territórios e estabelecendo identidades a partir da marcação daquele espaço por vários grupos. Evidentemente, havia um clima de rivalidade da capoeira de Belém desde aquele momento. Esta rivalidade teria como palco apoteótico as rodas de capoeira formadas na Praça da República, em Belém, a partir de 1981. Ali, a capoeira era utilizada como um instrumento de posicionamento para os praticantes e como esteio para a demarcação de território para grupos específicos.

Havia a marcação de uma identidade ligada aos instrumentos tocados, à história do grupo ensinada aos alunos, aos movimentos praticados, ao bairro de referência espacial do grupo. A partir dessa marcação da identidade no lugar, o grupo parece ir além de seu próprio espaço socialmente e historicamente delineado e organizado, onde, com estratégias de difusão, conquista novos alunos, novos espaços e reproduz sua identidade. Sendo sua identidade expressa na sua camisa, em seu movimento e na didática própria, o grupo marca sua diferença em múltiplos espaços, territorializando-se a partir da construção de redes sociais, ou seja, quando seus alunos ganham a possibilidade de criar novos trabalhos do grupo, assim difundindo os signos, marcando diferenças e demarcando territórios.

O primeiro grupo a ser problematizado trata-se da Associação de Capoeira Senzala ASSOCASE. Uma associação de capoeira fundada em junho de 1978 e que tem sua história ligada ao bairro da Sacramenta. Não se confunde com grupos de

nome Senzala de outros estados. Trata-se de uma associação fundada por mestres descendentes, em formação, de Mestre Mundico. A sua metodologia de ensino perpassa pelo treinamento da capoeira angola, capoeira regional, maculelê, samba de roda da capoeira e da oficina de confecção de cordel.

As redes sociais estabelecidas pela Associação de Capoeira Senzala, portanto, assumem um sentido territorial bastante claro e as estratégias são múltiplas para essa difusão, como a articulação política. O programa do Governo do Estado do Pará, Escola de Portas Abertas⁶, foi de fundamental importância para a difusão do grupo, haja vista que a maioria dos alunos é estudante da rede pública e os locais de treino são as escolas aos finais de semana. A participação do Senzala nesse programa mostra ainda a prática da capoeira pelo grupo direcionada para um viés pedagógico-educacional, podendo ser vista como uma variante possível da capoeira de Mestre Mundico, que denominamos “cultural”.

Um tanto diferente da “escola de Mestre Mundico” foi o processo de construção de identidade e definição de territórios do Grupo de Capoeira Arte Nossa Popular – ACANP, fundado em novembro de 1989. A história deste grupo está imbricada à história de seu mestre, José Maria de Matos Moraes, mais conhecido como Mestre Zeca, considerado da terceira geração de discípulos do Mestre Romão. Mestre Zeca é do município de Muaná, na ilha do Marajó, e faz do seu local de nascimento um fato importante na construção identitária de seu grupo.

De acordo com Mestre Zeca, a ACANP tem uma preocupação muito grande com a identidade e isso se mostra na eleição de símbolos bastante expressivos, na definição própria de capoeira, na tentativa de criação de um estilo próprio de luta (estilo Onça Pintada), dentre outros elementos. Em termos de demarcação de territórios, observa-se uma estratégia semelhante ao grupo anteriormente analisado: primeiro se consolidaram bases sociais e simbólicas em um espaço bem definido e delimitado para então proceder a criação de redes sociais que garantiram a difusão do grupo além das fronteiras do primeiro espaço definido.

A marcação da diferença é expressiva na ACANP, primeiramente pela criação de símbolos vinculados ao grupo e compartilhados por todos os componentes. O mais evidente desses símbolos, a onça pintada, sintetizaria sentimentos, motivações

⁶ Programa em que as escolas estaduais abrem aos finais de semana para a comunidade ter oficinas culturais, artísticas e de artes marciais.

e movimentos de uma prática de capoeira específica, com fortes influências, segundo Mestre Zeca, da luta marajoara, de combate corpo a corpo, cujo único objetivo é derubar o outro levando suas costas ao chão. O símbolo, portanto, visa uma produção identitária e cultural próprias, através da difusão de um estilo particular de capoeira, que mesclaria movimentos e golpes de capoeira com outra luta.

Esta marcação da diferença e definição da identidade do grupo não se faz sem um processo de territorialização. Primeiramente o espaço definido e delimitado era também um bairro de Belém, a saber, o bairro do Benguí. Para alcançar maior abrangência no bairro, as aulas aconteciam em lugares bastante estratégicos, como escolas, igrejas e centros comunitários, locais de maior sociabilidade entre as pessoas, que poderiam dar visibilidade à capoeira e fornecer grande legitimidade social ao grupo.

Porém, assim como aconteceu com a Senzala, a ACANP também expandiu seus limites territoriais tradicionalmente definidos e ganhou aderência em outros bairros de Belém e outros municípios do Pará e do Maranhão. Isso leva a crer que, de acordo com a formação de novos graduados, contramestres e mestres, o grupo ganha espaços em outras localidades. Existe uma relação forte entre o trabalho do grupo recém-criado em qualquer lugar e o trabalho do grupo de onde provém seu responsável, por isso, as redes sociais criadas a partir da difusão do grupo reafirmam e reproduzem identidades e ampliam territórios.

O terceiro grupo a ser analisado expressa um dos troncos da árvore genealógica do Mestre Bezerra. Trata-se da Associação Rei de Capoeira, de 1992, quando Nazareno Souza de Lima, Mestre Nazareno, procurou registrar o Grupo Rei Zumbi de Capoeira, do qual era mestre desde meados da década de 80, com a finalidade de criar a Federação Paraense de Capoeira. O nome do grupo, quando passou a associação, sofreu alteração, pois havia a importância da dimensão territorial para a definição da identidade do grupo, expressa na afirmação de Mestre Nazareno, de que o nome do grupo deveria ter algo relacionado ao local onde ocorrem suas atividades, neste caso, o distrito de Icoaraci, em Belém.

Existia uma condição clara para a definição da capoeira praticada pela associação: as regras existentes deveriam seguir as da FEPAC, uma vez que a gênese de uma estaria ligada à formação da outra. Na marcação da diferença, também colaboraram a questão do entendimento da capoeira como esporte e, principalmente, as vitórias

conquistadas pela FEPAC em campeonatos regionais e nacionais. Estas vitórias, colocadas como símbolo de um bom trabalho no âmbito da associação, podem nos ajudar a entender sua influência na capoeira local. De acordo com Mestre Nazareno, a forma de se jogar capoeira durante muitos anos era uma só, a regional, e, somente quando sua associação de capoeira começou a participar de competições, houve uma mudança para se adequar aos dois estilos, angola e regional. Cabe ressaltar que a categoria “estilo” indicada aqui diz respeito apenas à aparência do jogo e não às dimensões de movimento cultural inerente à Capoeira Angola e mesmo à Capoeira Regional baianas.

A Associação Rei de Capoeira, de acordo com Mestre Nazareno, foi o primeiro grupo de capoeira de Icoaraci e teve o papel fundamental de formador de outros grupos no distrito, alguns dos quais ainda em funcionamento na região, garantindo uma difusão mais concentrada no bairro, o que alimenta o signo do próprio bairro como constituinte fundamental da definição da identidade da associação e dos grupos dela surgidos. Como em relação aos outros grupos, podemos considerar que a experiência social de Mestre Nazareno compartilha códigos simbólicos, tradições e hierarquias, além de definir alteridades.

Os grupos de capoeira criados pelos mestres, portanto, demarcam sua diferença, edificam identidades, constroem estratégias de apropriação de determinados espaços de abrangência, afirmam identidades e se territorializam ao mesmo tempo, o que faz da prática da capoeira uma experiência social definidora de identidades e territórios.

O que se vê em termos mais abrangentes é que a experiência social da capoeira ganha contornos amazônicos a partir de sua prática em grupos e associações regionais que sofrem influências diversas, seja da luta marajoara, seja de símbolos locais, regionais ou nacionais, como as tradições de bairro e as instituições desportivas. Desta maneira, os grupos e associações criam estratégias para marcarem as diferenças entre si, sem perder de vista que acima destas diferenças está a própria capoeira. Esta marcação de identidade é também a demarcação de territórios, que se dá a partir de processos de territorialização localizados, num primeiro momento, no sentido de fortalecer as bases locais dos grupos e/ou associações. Em um segundo momento de maturidade destas entidades, quando já formarem professores de capoeira capazes de criar seus próprios grupos, ocorre o processo de difusão desta identidade e formação de novos territórios. Este processo de difusão é uma dinâmica de reafirmação conjunta de um processo permanente de reelaboração de

identidades e de marcação de diferenças. No interior destas redes sociais/territoriais a capoeira se reproduz, se reafirma e se reelabora mantendo uma experiência social expressiva em termos de história, de cultura e de saberes gerados.

Considerações finais

A história da capoeira esteve por muito tempo vinculada a mitos. O campo acadêmico, o mais perigoso, trata da suposta inexistência de documentos que pudessem auxiliar no estudo sobre a sua prática no passado. É ainda hoje repetido que Rui Barbosa teria mandado queimar todos os documentos relativos à vergonhosa prática da escravidão no Brasil. Como a capoeira é associada mais a escravidão do que à resistência negra, seria portanto impossível conhecer seu passado. Esse mito foi quebrado graças à intensa produção de pesquisas no campo histórico desde o final dos anos 90. Se de início a capoeira ainda foi associada à escravidão, como visto em Soares (1998), novos historiadores conseguiram evidenciar que a capoeira não desapareceu com a abolição. Como observado em Leal (2008), mesmo com a criminalização da prática em 1890, a capoeira continuou a existir em diversos lugares do Brasil.

No Pará, a violência do Estado brasileiro foi tão intensa que a existência de uma capoeira nativa desapareceu da memória coletiva e até dos capoeiras. Alguns dos mestres, chegados na década de 1970, se apresentavam como aqueles que trouxeram a capoeira para a Região Norte. Na falta de pesquisas e de memória coletiva, a oralidade, tão importante para a difusão e formação da capoeira, foi utilizada para a divulgação de informações duvidosas. Sendo o mestre de capoeira o responsável pela “transmissão viva”, quer dizer, pela atualização performática dos conhecimentos que possui e de sua própria experiência, as versões sobre a capoeira no passado ficavam restritas a apenas um momento. Contudo, é justamente esse momento, que ficou conhecido na memória dos mestres como “a época dos hippies”, que definiu a reestruturação da capoeira no Pará. Mestre Mundico, Mestre Romão e Mestre Bezerra, cada um com experiências próprias, construíram versões diferentes para a capoeira. Versões que, pautadas na delimitação territorial, constituíram as primeiras diretrizes da reestruturação da capoeira paraense.

Mais uma vez se faz necessária uma advertência anteriormente posta: se a identidade não pode ser pensada como fixa e estanque, o território, por sua vez, também não deve ser pensado apenas como campo de forças e demarcador de fronteiras estáveis. Devemos pensar o território como movimento, ritmo,

fluxo e rede, porém, esse movimento não pode ser reduzido à funcionalidade, pois é uma dinâmica dotada de significados e de expressividade, ou seja, “tem um significado determinado para quem o constrói e /ou para quem dele usufrui” (HAESBAERT, 2004, p. 281). Para sistematizar essa ligação entre território e identidade, Haesbaert (1997, p. 42) afirma que:

O território envolve sempre, ao mesmo tempo [...], uma dimensão simbólica, cultural, através de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta de caráter político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos.

Analisa-se, portanto, a capoeira como uma experiência social na qual um conjunto de símbolos são compartilhados no cotidiano de sua prática. Nela, uma hierarquia social, com base na tradição, é reproduzida a partir da definição de grupos de capoeira. Estes, por sua vez, são responsáveis pela definição de várias identidades ligadas ao signo maior que é a própria prática da capoeira. Esta prática, por se organizar e se difundir na forma de grupos, forja múltiplas identidades e múltiplos territórios, marca diferenças e demarca espaços.

A definição de identidades e territórios pela capoeira tem, assim, uma forte raiz histórica, por isso é preciso partir do pressuposto de que, se são os grupos os vetores de territorialização e de formação identitária, suas histórias, muitas vezes confundidas com a de seus próprios mestres, são um ponto de partida fundamental para a análise. A partir daqui os elementos de territorialização e identidade são expressos pela história e pelas práticas destes grupos de capoeira. A capoeira em relação às práticas culturais regionais, com Mestre Mundico; a capoeira como uma narrativa de ancestralidade, com Mestre Romão; e, por fim, a capoeira diretamente conectada às instituições desportivas, com Mestre Bezerra. Dito de outro modo, a prática e a organização da capoeira comporta, em suas expressões, um sistema de disposições territoriais que abrange as estratégias e as práticas sociais de seus membros. Nelas, a ordem social se materializa mediante um processo de interação social e em um contexto constituído historicamente. No nosso caso, o contexto inicial de nossa abordagem foi a “época dos hippies”. Mas, longe de encontrar um marco primário voltado para o surgimento da capoeira no Pará, analisamos a referência memorial com um marco de trânsito entre o passado e sua continuidade. O tempo da redescoberta da capoeira paraense.

Referências

- BACCINO, Marcelo Pamplona. *Berimbau e a música da capoeira*. K Editora: s/l, 2019.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". *Revista Brasileira de Educação*, 19, 2002, p. 20-28.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- FERNANDES, Fabio Araújo. *A Capoeiragem Amazônica: políticas públicas e sustentabilidade cultural em Belém*, 2009. 116f. Dissertação de Mestrado. NAEA, Universidade Federal do Pará, 2009.
- GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HAESBAERT, Rogério. *Des-territorialização e identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste*. Niterói: EdUFF, 1997.
- _____. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. "Capítulo II: Memória coletiva e memória histórica". In *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- JOHNSON, Jacquelyn. "O Atlântico negro de Paul Gilroy: um conceito incompleto". In VIEIRA, Vinícios Rodrigues; JOHNSON, Jacquelyn (org), *Retratos e espelhos: raça e etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: FEA/USP, 2009.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A Política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LINS, Daniel "O imaginário da violência: a casa e a rua". *Educação em Debate*, 35 (20), 1998, p. 16-22.
- MEIRA, Clóvis; ILDONE, José e CASTRO, Acyr. *Academia Paraense de Letras – Introdução à Literatura no Pará, vol. II – Antologia*. Belém: Cejup, 1990.
- MENEZES, Bruno. de. *Batuque: poesias*. 7 ed. Belém: CEJUP, 2006 [1939].
- MENEZES, Murilo. "Belém ao findar do século", *Revista da Academia Paraense de Letras*, volume VI, 1954.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

PACHECO, Agenor Sarraf. "As Áfricas nos Marajós: visões, fugas e redes de Contatos". In: *Muito além dos campos: arqueologia e história na Amazônia Marajoara* / SCHANN, Denise Pahl; MARTINS, Cristiane Pires (orgs.). – 1. ed. – Belém: GKNORONHA, 2010.

PALHANO, Lauro, pseud. de Inocêncio Campos. *O Gororoba – Cenas da vida proletária*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Pongetti, 1943.

REGO, Orlando. *Retrospectivo histórico da polícia militar do Estado do Pará – 1822-1930*. Belém: Falangola, 1981.

RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém: Editora Universitária, 1965.

ROOSEVELT, Anna C. *Montículobuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajo Island, Brazil*. Academic Press, San Diego, CA, 1991.

SALLES, Vicente. A Defesa pessoal do negro – a capoeira no Pará. In: *O Negro na Formação da Sociedade Paraense. Textos reunidos*. Belém: Paka-tatu, 2004.

_____. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. 3ed.rev.ampl.-Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava no Rio de Janeiro – 1808-1850*. Campinas: UNICAMP, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

A capoeira teresinense: linhagens, federações e suas posições no espectro político

Capoeira in Teresina: Lineages, Federations and Political Spectrum

Celso de Brito

Doutor em Antropologia Social – Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Robson Carlos da Silva

Doutor em Educação – Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Resumo

Esta etnografia (2018-2021) busca analisar a configuração sociopolítica da comunidade capoeirística da cidade de Teresina (PI) através de suas estratégias de luta por reconhecimento e garantia de direitos. Constatam-se elementos de uma lógica sociopolítica ancorada no conflito, oriunda da fundação das primeiras linhagens da cidade, que se mantém numa dimensão virtual e atualiza-se de acordo com o cenário político mais amplo, marcado, na atualidade, pela polarização entre “conservadores” e “progressistas”, o que permite repensar a relação entre noções centrais desse universo, tais como “tradição”, “ancestralidade”, “hierarquia” e “democracia”. Conclui-se que as estratégias de mobilização da comunidade capoeirística em torno do reconhecimento e da garantia de direitos são derivadas da síntese entre a lógica sociopolítica nativa e a lógica estatal, bem como da transposição de conflitos entre linhagens da capoeira local para o campo político-partidário.

Palavras-chave: capoeira; Teresina; política nativa; política formal.

Abstract

This ethnography (2018-2021) seeks to analyze the sociopolitical configuration of the capoeira community in the city of Teresina, PI, through its strategies of struggle

seeking recognition and guaranteeing rights. There are elements of a sociopolitical logic anchored in the conflict, originating in the foundation of the first lineages of the city, which remains alive in a “virtual” dimension and is updated according to the broader political scenario, currently marked by the polarization between “conservatives” and “progressives”; which allows to reconsider the relation between the core concepts of this universe, such as “tradition”, “ancestry”, “hierarchy” and “democracy”. The conclusion is that the capoeira community’s strategies for mobilizing recognition and guaranteed rights are derived from the synthesis between native sociopolitical logic and State logic and the transposition of conflicts among lineages of local capoeira into the partisan political arena.

Keywords: capoeira; Teresina; native politics; formal politics.

Introdução

Através da análise de dados coletados em trabalho de campo realizado, entre julho de 2018 e agosto de 2021, junto aos capoeiristas da cidade de Teresina (PI), e de livros especializados na história da capoeira da cidade, buscamos compreender o processo de (re)organização sociopolítica que aponta para uma atualização/adaptação de parte da lógica relacional da capoeira local ao contexto atual da política nacional. Nossa hipótese é de que a segmentação fundante das linhagens da cidade se perpetua, inclusive em outras dimensões da vida social dos capoeiristas, mesmo depois de inúmeras tentativas de alianças com fins de fortalecer a categoria em embates políticos frente ao Estado.

Nosso objetivo se desdobra em descrever as estratégias de ação dos capoeiristas da cidade, bem como a operacionalização dos diferentes marcadores sociais que definem aproximações e distanciamentos formadores de instituições burocrático-administrativas e de segmentos sociopolíticos dos capoeiristas no interior da política partidária formal, e analisar suas posições no espectro ideológico.

Este último objetivo torna-se importante na medida em que nos permite pensar a capoeira contextualizada no atual cenário político brasileiro, marcado por uma forte polarização ideológica. Há na capoeira diferentes narrativas sobre sua ideologia política, algumas associando o seu nascimento à luta contra a opressão, e, por isso, seria essencialmente atrelada à posição política de “esquerda”/“progressista”, o que pode ser sintetizado pela frase amplamente repetida em muitas ocasiões: “capoeira

é resistência contra o sistema!". A questão é que, além de não sabermos ao certo a que se refere esse "sistema", existem também outras narrativas alegando o caráter apolítico da capoeira. Ora, se a capoeira é feita por mestres/as e capoeiristas, detentores/as desse saber, supomos que ela seja o que essas pessoas fazem dela.

Nesse quesito, temos indícios históricos apontando para o fato de que segmentos de capoeira opostos ligaram-se, no período imperial, a partidos situados em polos opostos dentro do espectro ideológico: "Aos poucos os capoeiras foram se agrupando, ao ponto de constituírem duas 'nações': a dos 'guayamus' e a dos 'nagôs', que mantinham entre si rivalidade intransigente, fazendo guerra uma com a outra. [...] **Uma das 'nações' se ligara aos conservadores, outra aos liberais** [...]" (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957 *apud* SOARES, 1993, p. 60, grifo nosso).

Estudos sobre a relação entre a capoeira e o campo político na contemporaneidade também já foram realizados. Neles, a própria ideia do "político" recebe distintas acepções, de acordo com novos sentidos que o termo vem adquirindo desde a década de 1980 até os dias atuais,¹ seja relativo ao aspecto étnico-racial no Brasil, seja ao ativismo e à ocupação urbana, à sociopolítica local, ao gênero ou ao processo de patrimonialização, entre outros. Mas nenhum desses trabalhos aprofunda a reflexão sobre a relação entre a organização sociopolítica interna da capoeira e a participação de capoeiristas no campo político partidário, como buscamos fazer neste artigo. Para tanto, intencionamos analisar essa relação, considerando e mapeando as ações políticas e o próprio "campo político" do ponto de vista dos capoeiristas.

Tendo em vista que as narrativas dos capoeiristas de Teresina remetem ao tempo das origens (uma vez que os valores e as relações lá instaurados orientam significativamente as relações sociais entre membros da comunidade capoeirística na atualidade), fazemos uma análise histórica complementar de narrativas de mestres "mais velhos" sobre a configuração da capoeira teresinense da década de 1970 e da literatura existente sobre o assunto. Mais especificamente, a pesquisa focou as relações sociais no interior da comunidade, sobretudo após o ano de 2008 (data em que ocorreu o registro da capoeira como bem cultural imaterial e momento em que os capoeiristas intensificaram as tentativas de articular-se de forma supragrupal com

¹ Seja relativo ao aspecto étnico-racial no Brasil (REIS, 1993; PIRES, 1996; ARAÚJO, 2004; PEÇANHA, 2019; GRANADA, 2020), ao ativismo e ocupação urbana (SILVA; NASCIMENTO, 2017; SILVA; BRITO, 2020), à sociopolítica nativa (MAGALHÃES FILHO, 2012; BRITO, 2017; CALDAS, 2018; SILVA, 2021), ao gênero (OLIVEIRA; LEAL, 2009; ARAÚJO, 2017; PINHEIRO, 2020; ZONZON, 2021) ou ao processo de patrimonialização (VASSALO, 2008; VIEIRA; FONSECA, 2012; ADINOLFI, 2019; SILVA, P., 2020).

vistas a garantir direitos junto a segmentos do Estado), até o período seguinte às eleições municipais de 2020.

Constatamos que a maior articulação ocorrida a partir de 2008 significou uma alteração relativa à reconstrução dos modelos organizacionais dos grupos de capoeira da cidade, relacionada à tentativa de adaptá-los ao modelo definido pelo Estado, caracterizado por um grau de homogeneidade suficiente para que haja representatividade, seja por uma pessoa, seja por um conjunto de pessoas ilustres. Como diz Mestre Albino, essa “[...] *pressão das autoridades*” remonta à década de 1980, quando *“toda vez que íamos na secretaria, qualquer capoeirista... eles diziam: ‘não, tem que ser todo mundo junto, tem que vir uma federação’”* (VERAS, 2020) o que o estimulou a criar a primeira federação do estado, a Federação Piauiense de Capoeira (FPC).

Através da descrição desse processo, buscamos também apontar para uma característica das políticas públicas culturais brasileiras no que tange à limitação da participação de segmentos sociais e étnicos minoritários, podendo inclusive funcionar como uma tecnologia de controle, marginalizando mais do que engajando sujeitos e grupos à chamada política participativa.

Apesar disso, ainda no ano de 2008, a comunidade de capoeiristas de Teresina conquistou a aprovação da Lei Estadual nº 5.784/2008, que garantiria espaço de trabalho para professores de capoeira nas escolas públicas do estado, obviamente com a necessidade de haver uma federação estadual que respondesse junto ao Estado por toda a comunidade. Infelizmente, essa lei nunca foi posta em ação e a razão mais apontada para isso, por parte dos gestores públicos (e que acabou por refletir na autoimagem dos próprios capoeiristas), é a *“desorganização dos capoeiristas que vivem brigando entre si e nunca conseguem um consenso”*.²

“Estudiosos-jogadores” e o campo de pesquisa

Inicialmente, é importante acrescentar que nós, os autores, somos capoeiristas atuantes na cidade de Teresina e professores/pesquisadores universitários. Somos, como Braga (2019) sugeriu acerca de um dos autores, Celso,

² Fala proferida por Carlos Alberto Pereira da Silva, Superintendente de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Piauí (Seduc-PI), em reunião organizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e por capoeiristas do estado, em março de 2021. O mote da reunião era a inserção da capoeira nas escolas via Lei Estadual no 5.784/2008 (alguns aspectos sobre essa lei serão discutidos adiante). Mas essa ideia parece ser mais geral. Braga (2018) também encontrou um relato parecido em São Paulo: *“Segundo Mestre Bamba: ‘O Estado diz que a Capoeira é desorganizada, mas ela sempre foi organizada, foi o maior movimento negro de resistência que já existiu’* (BRAGA, 2018, p. 114).

[...]“estudioso[s]-jogador[es]”, termo usado por Carlos Eugênio Líbano Soares (1995), no livro *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*, para nomear capoeiristas que também se dedicam a pesquisas acadêmicas sobre Capoeira. Mestre Luiz Renato [VIEIRA e Matthias ASSUNÇÃO] (1998), no artigo *Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da Capoeira*, diz ser de grande contribuição às ciências humanas que capoeiristas sejam pesquisadores acadêmicos, no entanto, observa que esses podem legitimar a visão da própria linhagem ou grupo: “a inserção do pesquisador do campo – no sentido sociológico de Pierre Bourdieu – da Capoeira, o que, sem dúvida alguma, interfere nas posições que este assume quanto a aspectos doutrinários da luta” (1998: 2). (BRAGA, 2019, p. 359)

Sabendo que essa sobreposição “sujeito-objeto” não é nova na Antropologia, já que há reflexões sobre o tema no Brasil há mais de 60 anos, desde que antropólogos e antropólogas passaram a realizar suas pesquisas junto a comunidades das quais faziam parte (ver OLIVEN, 2007), acreditamos mantermos nosso compromisso científico através do constante policiamento epistemológico, potencializando os aspectos positivos de nossos pertencimentos à comunidade estudada e minimizando os possíveis vieses na pesquisa. Um dos passos importantes para isso, como escreve Obadia (2003), é explicitar a subjetividade dos pesquisadores, na medida em que isso contribui para a explanação e a precisão metodológica:

O reconhecimento da subjetividade não se confunde com a tentação autobiográfica: é um esforço de precisão metodológica, ao qual se empenham cada vez mais pesquisadores, que dedicam, há várias décadas, pelo menos um capítulo (geralmente em conclusão ou introdução) para explicar as condições da pesquisa, na primeira pessoa. (OBADIA, 2003, p. 22, tradução nossa)³

Apesar dessa identificação enquanto “estudiosos-jogadores”, temos diferenças oriundas das nossas áreas de atuação acadêmica, assim como diferenças concernentes ao próprio universo capoeirístico, que implicaram uma organização específica do trabalho de pesquisa. Um de nós (Celso) é antropólogo, angoleiro, responsável pelo núcleo teresinense do grupo de capoeira Angola Zimba e novo no cenário teresinense (cerca de quatro anos); o outro (Robson ou Mestre Bobby) é pedagogo especializado em História da Educação, mestre de capoeira com 42 anos de prática, fundador do grupo de capoeira Escola Mestre Bobby e cofundador de uma das linhagens que aqui será discutida (a do “antigo Senzala”, como é conhecida).

³ No original: “La reconnaissance de la subjectivité ne se confond pas avec la tentation autobiographique: elle est un effort de précision méthodologique, auquel se livrent d'ailleurs de plus en plus les chercheurs qui consacrent, depuis quelques décennies maintenant, au moins un chapitre (généralement en conclusion ou introduction) à expliciter les conditions de l'enquête, à la première personne”.

Se Robson mantém um grande acervo de entrevistas e de escritos importantes sobre a história da capoeira na cidade, é necessário dizer que, mesmo com grande esforço para manter-se neutro e aberto ao diálogo com todos os seus interlocutores capoeiristas, reconhecemos certas entranças estruturais que dificultam o seu acesso a alguns deles, notadamente aqueles pertencentes à linhagem oposta à sua. Tais entranças estruturais são parte de uma lógica relacional estruturada no conflito,⁴ operante na comunidade capoeirística local. Buscamos sanar essas dificuldades através de renovadas tentativas de realização de entrevistas (formais e informais, via aplicativos como WhatsApp e Google Meet), assim como pelas consultas às chamadas *lives*, amplamente realizadas nos últimos dois anos por conta da quarentena ocasionada pela COVID-19 (GONZÁLEZ-VARELA, 2021).

Resumidamente, Robson responsabilizou-se por parte dos dados históricos, coletados através de histórias de vida de mestres do passado, mas, sobretudo, de suas próprias experiências e memórias,⁵ e Celso, por parte significativa dos dados históricos e, principalmente, pelo trabalho de campo que deu origem a esta etnografia.

Durante as primeiras incursões ao universo da capoeira teresinense, houve a forte impressão de que os capoeiristas da cidade não se interessavam por política. Em julho de 2018, aconteceu uma reunião no Memorial Esperança Garcia (o MEG⁶ – local onde funcionam quatro grupos de capoeira da cidade: Abadá, Muzenza, Movimentação e Cordão de Ouro) para a organização da 6ª versão do evento anual denominado “Cultura Negra Estaiada na Ponte”, coordenado por um segmento do Movimento Negro de Teresina (MNT). Nessa reunião, havia representantes de religiões

⁴ Conflito simbólico, marcado pela disputa de narrativas a respeito da posição dos fundadores da capoeira na cidade, mas também físico, em torno da “autoafirmação” (SILVA, W., 2020) caracterizada pela junção defesa da honra masculina/“bandeira do grupo” e pela disputa pelo incipiente nicho de mercado das academias, que se formava nas décadas de 1980 e 1990. Sobre essa lógica relacional baseada no conflito estruturado e estruturante da capoeira teresinense, ver Wanderson Silva (2020).

⁵ Para melhor situarmos as fontes das informações, utilizamos as ideias de Alberti (2010), acreditando que uma história de vida favorece a compreensão dos fatos sociais do passado e que as experiências individuais alargam nosso conhecimento sobre o mundo. Entendemos que lembrar não é tão simples, visto exigir um esforço que, não raro, se revela infrutífero e infecundo, pois, ao buscarmos trazer à tona as recordações, percebemos o quanto somos vítimas de esquecimentos e dos efeitos nefastos da oclusão de lembranças que o tempo se encarrega de omitir em nossas mentes. Para percorrer essa trilha de volta ao passado, convidamos diversas pessoas que, direta ou indiretamente, vivenciaram ou escutaram as histórias de vida dos personagens centrais da história que nos propusemos a rememorar, fundamentais na montagem desse intrincado mosaico, desse desenho que pretende ser o mais fiel possível dentro das possibilidades concedidas pela memória.

⁶ Espaço cultural fundado no prédio onde funcionava a antiga Unidade Escolar Domingos Jorge Velho. Em 2007, por meio de ações do Movimento Negro da cidade, passa a chamar-se Zumbi dos Palmares; e, finalmente, em 2017, sob a gestão de Antônia Aguiar, o espaço passou a chamar-se Memorial Esperança Garcia, em homenagem à primeira advogada negra do Brasil (AGUIAR, 2018).

afro-brasileiras, de instituições artísticas negras e de blocos afro atuantes na cidade, mas nenhum capoeirista dos mais de 20 grupos de capoeira da cidade.⁷ Tempos depois, o evento ocorreu, e foram apresentados grupos culturais de terreiros de umbanda, de candomblé e de capoeira.

Na mesma semana, um grupo de capoeira apresentou-se num comício do Partido dos Trabalhadores (PT) no bairro Irmã Dulce, em meio à campanha pela Presidência da República, e lá também se encontravam lideranças de alguns grupos afro presentes no evento supracitado. Todos cantaram, tocaram e discursaram enfaticamente, com exceção dos representantes da capoeira, que apenas entretiveram a massa, mas não se manifestaram verbalmente.

Nessas circunstâncias, constatamos que os capoeiristas não participaram da instância organizacional do evento cultural e não usaram a palavra para posicionar-se politicamente durante o comício. Poderíamos entender os distintos papéis dos capoeiristas e de outros segmentos afro na cidade à luz da distinção estabelecida pelo Movimento Negro Unificado (MNU) da década de 1970, relativa às noções de “política” e de “cultura” e seus respectivos termos correlatos “movimento” e “entretenimento” (FÉLIX, 2018), atribuindo à capoeira teresinense a qualidade de “entretenimento cultural”, em detrimento de qualquer aproximação a um “movimento político”. Porém, Wanderson Silva (2020) alertou para uma interessante afirmação de Antônia Aguiar (coordenadora do MEG) durante uma entrevista: *“os capoeiristas não participam no movimento aqui com a gente, mas estão aqui no Memorial. Nós temos nosso movimento e eles têm o movimento deles, nós temos nossa política e eles têm a forma deles de fazer política”* (AGUIAR, 2018, n. p.).

Desde essa fala de Antônia, a hipótese inicial sobre a despolitização dos capoeiristas da cidade foi posta em suspensão, dando espaço às seguintes perguntas: que tipo de movimento político os capoeiristas de Teresina fazem? Como eles se organizam politicamente? É possível identificar suas posições segundo um espectro político? Qual é a relação entre eles e o Estado?

Alguns meses após a reunião no MEG citada anteriormente, circulou nas redes sociais um convite do Coletivo da Capoeira para participar de uma outra

⁷ Em 2015 houve um mapeamento realizado pelo IPHAN-PI, como parte do Plano de Salvaguarda, em que constam 35 mestres e 19 grupos em todo o estado (ver PIAUÍ, 2015). Em maio de 2021, iniciou-se um mapeamento apenas da cidade de Teresina (Projeto de Extensão-UFPI em andamento: “Capoeira em Teresina, construção do registro de um patrimônio imaterial da cidade”), em que já foram localizados 45 mestres. Isso indica uma limitação do alcance da pesquisa realizada pelo IPHAN ou um considerável crescimento da capoeira na cidade/no estado nos últimos cinco anos – ou ambas as situações.

reunião, no mesmo local, voltada à *reorganização política da capoeira na cidade*. Durante esse primeiro encontro, ocorrido em janeiro de 2019, contramestre Boquinha⁸ definiu os princípios norteadores do que foi chamado de “Coletivo da Capoeira do Piauí”:

[...] tentar, mais uma vez, unir os capoeiristas em um único propósito, organizar politicamente a capoeira do estado do Piauí para conseguir cobrar o governo e ter acesso às políticas públicas que um patrimônio cultural merece.⁹ O nosso estado está muito atrasado, e a culpa é nossa. (SANTANA, 2018, n. p.)

Em 2019, na condição de professor universitário e pesquisador, um dos autores, Celso, recebeu o convite do coletivo para contribuir enquanto mediador junto ao IPHAN-PI, atuando num grupo de trabalho (GT) sobre a salvaguarda da capoeira. Em seguida, enquanto capoeirista, houve também o convite para participar das discussões sobre a FPC junto com uma espécie de alistamento quase compulsório a ela, suprimindo assim uma lacuna no cenário capoeirístico local, já que, entre os mais de 20 grupos de capoeira da cidade, apenas o grupo Zimba, coordenado por Celso, pertence à vertente da capoeira angola.

No decorrer das reuniões mensais, o intuito de unificação se frustrou com o surgimento de conflitos entre dois segmentos de linhagens locais que indicavam a formação de duas federações opostas. Na condição de angoleiro, pôde-se defender a não filiação a nenhuma federação, o que trouxe benefícios à pesquisa, uma vez que, através de um argumento compreensível e legitimado na comunidade,¹⁰ foi possível manter a imparcialidade no conflito entre as linhagens, permitindo o acompanhamento das reuniões e a elaboração de estratégias de ambas as partes.

Por fim, o trabalho de campo foi marcado por um jogo de “dentro” e de “fora”: “dentro” ao ponto de acessar informações privilegiadas da comunidade; e “fora” a ponto de permanecer neutro nos conflitos sociopolíticos das linhagens locais.

⁸ Leônidas Ferreira da Silva Santana, 51 anos, funcionário público. Membro do grupo Raízes do Brasil.

⁹ A capoeira foi registrada como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (em 2008) e como Patrimônio Cultural da Humanidade (em 2014); a roda de capoeira foi registrada no “Livro das Expressões”, e o ofício do mestre de capoeira foi registrado no “Livro dos Saberes” (BRASIL, 2016). Tal patrimonialização permite a implementação de políticas públicas de salvaguarda, voltadas à manutenção e à transmissão da cultura da capoeira.

¹⁰ O universo da capoeira é muito hierárquico, sobretudo em alguns segmentos da capoeira angola. Alguns deles se caracterizaram por uma luta simbólica contra instituições como as federações, entendidas como mecanismos de descaracterização da capoeira tradicional.

As principais linhagens fundadoras e seus conflitos

As narrativas sobre as origens da capoeira em Teresina são muito ricas e recheadas por histórias de conflitos, alguns inclusive vivenciados por Robson, um dos autores deste artigo. Entendemos que quatro linhagens se consolidaram entre as décadas de 1970 e 1980 e ainda seguem ativas atualmente: a da Associação Beira-Mar Capoeira, a do antigo grupo Senzala, a da Associação de Capoeira Escravos Brancos (cujas origens remetem, respectivamente, a Brasília e ao sudeste do Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro e a São Paulo) e a linhagem do grupo Mocambo.

No entanto, podemos apontar para um “movimento precursor” formado por jovens que estudaram fora do Piauí, envolveram-se com a capoeira e, ao retornarem, iniciaram práticas esporádicas em Teresina, tais como Marcondes¹¹ e Paulo Capoeira.¹² Apesar de poucas informações disponíveis sobre eles, muitos capoeiristas antigos os consideram os precursores da capoeira na cidade (BRANDIM, 2020; CARVALHO, 2020; SOUSA, 2020).

Posteriormente, alguns mestres baianos passaram por Teresina através dos grupos de *shows*, como os Mestres Coringa e Cacau, de Salvador (BA),¹³ e, além de espetáculos em casas de *shows*, realizavam rodas de rua na cidade, tais quais as rodas de que diziam ter participado no Mercado Modelo, em Salvador (SILVA, 2016). Essa capoeira, que formou grande parte dos fundadores da cena capoeirística da cidade, trazia uma prática rústica e valores associados à rua, como “rodar o chapéu” (recolher dinheiro dos assistentes) e o “apanha a laranja no chão tico-tico” (disputar dinheiro atirado pelos assistentes ao centro da roda durante o jogo).

Assim, a capoeira teresinense adquire seu primeiro esboço após o início da circulação interestadual que ocorria a partir do final da década de 1960 e nos anos 1970. Nesse período, o Sudeste também foi um grande atrativo para os jovens, não apenas teresinenses, mas nordestinos. Muitos destes mudaram-se para aquela

¹¹ José Marcondes Oliveira Machado foi professor da Escola Técnica Federal (atual IFPI). Aprendeu capoeira em Brasília no final da década de 1960, quando se mudou para lá para estudar. Treinou com Mestre Tabosa (Hélio Tabosa de Moraes, 73 anos) e Mestre Adilson (Adilson Alves da Silva, 71 anos) em Brasília, e nas férias voltava à cidade e ensinava outros camaradas (SILVA NETO, 2020). Faleceu em 2019, com 68 anos.

¹² Tornou-se uma espécie de mito na cidade, muitos mestres da primeira geração o citam como uma importante figura no cenário local, mas ninguém tem informações aprofundadas sobre ele. Dizem que se mudou para o Rio de Janeiro, se tornou pastor evangélico e se afastou da capoeira definitivamente.

¹³ Assim como Paulo Capoeira, Coringa e Cacau fazem parte das narrativas dos mestres antigos de Teresina, mas pouco se sabe sobre eles.

região em busca de melhores condições de vida na década de 1960. Como é sabido, entre eles estavam muitos baianos que levaram consigo seus saberes capoeirísticos, contribuindo efetivamente para novas formas da capoeira. Uma dessas formas foi atrelada à lógica funcionalista e objetivista, própria dos desportos federalizados, consolidando-se por meio da institucionalização das associações e das federações de capoeira. Nesse novo contexto, alguns mestres passaram pelo que Frigerio (1989) chamou de “processo de branqueamento” ou “esportivização”, para adequarem-se ao mercado das artes marciais do Sudeste, contribuindo para a origem da Federação Paulista de Capoeira,¹⁴ integrada até 1974 à Confederação Brasileira de Pugilismo (CBP), gerenciada pelos militares.

Na Teresina do início da década de 1970, já havia capoeiristas que aprendiam alguns movimentos através de livros, como relata Mestre Tambor¹⁵ (SILVA, 2016), e, esporadicamente, com *hippies* que passavam pela cidade, como Luis Bahia (LEITE, 2019) e Cláudio (CARVALHO, 2021). Entre esses fluxos e refluxos que trouxeram a capoeira para Teresina, houve também aqueles que iniciaram suas práticas na própria Teresina da década de 1970 e que acabaram por consolidar suas trajetórias em outras localidades, como é o caso de Mestre Piauí,¹⁶ que treinou a princípio com Cláudio¹⁷ e com Paulo Capoeira e depois de alguns anos mudou-se para Salvador, onde passou a treinar com Mestre Itapoan¹⁸ até se formar (CARVALHO, 2021). Mas a capoeira começa a estruturar-se de fato a partir do trabalho de Paulista ou

¹⁴ O processo de esportivização visava a homogeneizar regras para campeonatos nacionais, uniformes e nomenclaturas de golpes, além de inserir símbolos nacionalistas como o sistema de graduação com as cores da bandeira do Brasil e a saudação baseada no Hino à Bandeira: “Salve!”. Dentro da Federação Paulista de Capoeira, fundada em 1974, havia dois posicionamentos político-ideológicos distintos. Por um lado, Mestre Pinatti (Djamir Furtado Pinatti, 91 anos), um de seus fundadores, dizia: “[...] o coronel Ságuas, que era do Exército, nos ajudava com os campeonatos, nos davam ginásios, os melhores hotéis e restaurantes, ônibus pra pegar a delegação... a capoeira foi muito bem tratada pelos militares!” (AUETUI..., 2014, n. p.). Por outro, Mestre Macaco Preto (Santana), que tempo depois se tornou parte do Conselho de Mestres da Federação Paulista de Capoeira, afirmava sobre o período: “Aqui era o contrário, aqui eles desciam a porrada, levava pro calabouço e às vezes matavam... acho que todos os capoeiristas já sofreram com os Boinas Azuis, naquela época era o maldito regime militar, né?” (AUETUI, 2014, n. p.).

¹⁵ Evaldo Santos e Silva, 52 anos, policial militar do estado de Tocantins, aposentado. Fundador e líder do grupo de capoeira Tambor.

¹⁶ Dayton Starley Moita de Carvalho, 61 anos, é professor de Educação Física aposentado e fundador da Associação de Capoeira Bahia Arte. Parece-nos relevante falar sobre Mestre Piauí menos por sua contribuição para a capoeira da cidade do que pelo seu atual papel protagonista (ao lado de seu mestre, Itapuã, e de outros importantes mestres) na tentativa de criar um partido político exclusivamente formado por e para capoeiristas, conforme veremos brevemente ao final deste artigo.

¹⁷ Cláudio aparece na narrativa de alguns mestres, mas pouco se sabe sobre ele.

¹⁸ Raimundo Cesar Alves de Almeida, 74 anos, é dentista. Foi aluno do famoso criador da capoeira regional, Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1899-1974), e é o fundador da Ginga Associação de Capoeira.

Albino¹⁹ e de um conjunto de outros jovens capoeiristas da cidade que, depois de algum tempo, tornaram-se mestres.

Como dissemos acima, tomamos conhecimento sobre quatro linhagens atuantes na cidade: a do grupo Escravos Brancos (Mestre Albino), a do antigo Senzala (dos mestres meninos), a da Associação Beira-Mar Capoeira (Mestre Traíra²⁰) e a do grupo Mocambo (professor Zumba²¹). Antes de descrevê-las, é importante explicitar que a noção de “linhagem” é nativa, não apenas em Teresina, mas em muitos outros contextos de diferentes partes do mundo. A ideia surge com maior força na capoeira angola dos anos 1980, quando houve uma revitalização das tradições baianas do início do século XX e a valorização da conexão com elas, enquanto forma de militância etnopolítica (atrelar a prática aos antigos mestres e, em última instância, aos africanos), mas também como meio de valorização dentro do incipiente mercado que se formava em torno da suposta “tradição pura”. Desde então, o termo “linhagem” passou a ser amplamente utilizado pelos capoeiristas para se autoidentificarem e se situarem no universo mais amplo da capoeira.

Apesar de a noção de “linhagem” ser oriunda da Antropologia do Parentesco, nosso uso é inspirado na tradição da Antropologia Política britânica, mais especificamente em Evans-Pritchard (1981). Com o termo, não buscamos descrever vínculos consanguíneos ou fixos, mas construídos socialmente mediante afiliações que sustentam uma rede ou um circuito de relações sociais. Ou seja, as linhagens orientam posições numa estrutura de acordo com aproximações (alianças) e distanciamentos (conflitos) que, por não serem fixos, são contextuais e situacionais (BRITO, 2017). Analiticamente, um sistema organizacional pautado nas linhagens retrata um “processo de segmentaridade” – não necessariamente linear e piramidal, como normalmente se supõe, mas por vezes rizomático (GOLDMAN, 2004).

Apesar desse uso em termos políticos, temos que reconhecer nas linhagens de capoeira elementos atrelados à dimensão do parentesco, sobretudo no que tange à ideia de “ancestrais” (cabeças de linhagem) ou, como aparecerá neste artigo,

¹⁹ Albino Brito Veras, policial civil aposentado, 71 anos. Trabalhou durante décadas como professor de capoeira e funcionário público da prefeitura de Teresina. Em 2001, foi condecorado com um diploma pelo 25º Batalhão de Caçadores do Estado do Piauí “pelos serviços prestados ao Batalhão”. Uma foto dele com o diploma, de alguns militares e do Mestre John Grandão foi postada no grupo de WhatsApp da FPC, relatando que o Mestre John Grandão foi convidado por ele para participar da cerimônia de homenagem.

²⁰ Cicero Pereira da Silva Filho, funcionário público aposentado, 64 anos.

²¹ Raimundo Nonato Marinho, funcionário público, 58 anos.

de mestres “mais velhos”. Nesse sentido, toda linhagem traz em si um elemento político que chamaremos de “gerontocracia”, ou seja, a atribuição do poder mediante a idade, não necessariamente a idade cronológica do indivíduo, mas aquela contada a partir dos anos dedicados à capoeira.

Iniciaremos nossa breve descrição dessas linhagens pela Associação Beira-Mar Capoeira, fundada em 1989 por Mestre Traíra. Este aprendeu suas primeiras gingas com Mestre Paulo Capoeira e mais tarde vinculou-se ao Mestre Mão de Ouro, de Sobradinho (DF), quem lhe concedeu o título de mestre em 1978 (BEZERRA, 2021). Algo que nos chamou a atenção foi o distanciamento dessa linhagem dos debates atuais da comunidade capoeirística teresinense, uma vez que seus membros nunca compareceram às reuniões políticas analisadas no período aqui tratado, embora Mestre Traíra apareça nas narrativas como catalisador de um conflito político importante em 2008, quando reivindicou a presidência de uma federação de capoeira estadual que estava em formação (como veremos adiante). Seu nome surge no trabalho de campo como um capital político a ser conquistado, um mestre neutro cogitado pelas duas federações em meio a uma disputa por correligionários. Em maio de 2019, ele foi convidado a participar de um dos eventos da FPC e a manifestar o seu apoio publicamente, porém, apesar de ter aceitado e de ter sua foto divulgada na programação do evento, não compareceu e nem se filiou à FPC.

Professor Zumba, por sua vez, frequentava todas as rodas e treinava com todos os capoeiras da cidade (sobretudo os Mestres Albino, John e Tucano), mas nunca se vinculou formalmente a nenhum grupo. Em 1985, fundou o grupo Jongo, que, depois de dois anos, passou a se chamar Mocambo (nome do bairro onde a sede se localizava, na Zona Norte de Teresina). Em 1999, o grupo Mocambo se extinguiu, e Mestre Zumba parou de praticar capoeira, mas alguns de seus “descendentes” permanecem ativos até hoje, representando dois outros grandes grupos na cidade: os Mestres Jabiraca²² e Brutus²³ tornaram-se responsáveis pela sede do grupo Muzenza,²⁴ do Piauí, e os contramestres Alemão²⁵ (LIMA FILHO, 2019) e Doutor²⁶ tornaram-se responsáveis

²² João Lima Filho trabalha exclusivamente com capoeira, 49 anos.

²³ Hildo Teles Júnior, vigilante, 56 anos.

²⁴ Grupo liderado por Mestre Burguês (Antônio de Menezes, 66 anos) e sediado em Curitiba (PR).

²⁵ José Severino dos Santos Filho, motorista, 48 anos.

²⁶ Felismino dos Santos Júnior, consultor de vendas, 45 anos.

pelo grupo Capoeira Gerais,²⁷ em Teresina (SANTOS JÚNIOR, 2021). Importante ressaltar que, em termos políticos, com exceção do contramestre Alemão, poderíamos dizer que essa linhagem se alinha à do Mestre Albino, e, como veremos adiante, isso significa alinhar-se à FPC.

Mestre Albino, fundador do grupo Escravos Brancos, é natural de Luís Correia, cidade litorânea do estado do Piauí. Passou alguns anos em São Paulo durante a juventude, momento em que aprendeu capoeira com o Mestre Zé da Volks²⁸ em São Bernardo do Campo (VERAS, 2021). Mestre Zé da Volks sempre foi associado à Federação Paulista de Capoeira, compondo, inclusive, o quadro do Conselho de Mestres. Aprendeu capoeira angola com Mestre José de Freitas, que foi aluno dos Mestres Caiçara e Waldemar, ambos da Bahia. Aprendeu também a regional com João Ferreira (SP), que foi aluno, por sua vez, do Mestre Paulo Gomes²⁹ (PEREIRA, 2018). Mestre Albino retorna de São Paulo a Teresina em 1977, e em 1979 funda a Associação de Capoeira Escravos Brancos.³⁰ Nos anos seguintes, atuou nos JEB's (Jogos Escolares Brasileiros), se destacando nacionalmente pelas inúmeras vitórias de sua equipe. Em 1981, conquistou a façanha de ser contratado como professor de capoeira pela prefeitura de Teresina, aposentando-se também como professor de capoeira em 2017 e formando dois mestres: Oscar³¹ e Pebança³², além de muitos contramestres e professores.

No mesmo período em que Mestre Albino criou a Associação de Capoeira Escravos Brancos em Teresina, os Mestres John Grandão,³³ Bobby, Paulinho Velho,³⁴

²⁷ Grupo liderado por Mestre Mão Branca (William Douglas Guimarães, 61 anos) e sediado em Belo Horizonte (MG).

²⁸ José Pereira, pintor, 75 anos. Mestre Zé da Volks é presidente fundador da Academia de Capoeira Abolição. É filiado à Federação Paulista de Capoeira e usa as cores da bandeira do Brasil no sistema de graduação de seu grupo.

²⁹ A identificação de Mestre Paulo Gomes como regional é dada pelo próprio Mestre Zé da Volks. Não sabemos se ele próprio se identificava como tal. O que se sabe é que ele foi aluno do Mestre Arthur Emídio (ver COSTA, n. d.).

³⁰ O nome "Escravos Brancos" atribuído pelo Mestre Albino foi inspirado na constatação de que ele, Mestre Albino, era um escravo da capoeira e um homem branco; logo, um escravo branco. Posteriormente, foi significada de modo a expandir a condição escrava para além da população negra: "*hoje todos são escravos do sistema*" (VERAS, 2020, n. p.).

³¹ Oscar da Silva Sardinha, 61 anos, é assistente técnico-administrativo da Secretaria Municipal de Esporte e Lazer (SEMEL) e fundador da Associação Cultural Oscapoeira.

³² José Marinho Batista, 51 anos, segurança particular e fundador da Associação Cultural de Capoeira Iê Berimbau.

³³ Antônio John Leite, 58 anos, proprietário de uma empresa de segurança privada. É fundador do grupo Capoeira Contemporânea.

³⁴ Paulo César Valadares Carvalho, professor da Educação Básica, 53 anos. Mestre Paulinho Velho foi aluno do Mestre Albino e, posteriormente, uniu-se ao grupo Palmares, que se fundiu ao grupo Quilombo e depois ao Senzala. Atualmente é mestre do grupo Abadá, da cidade de Teresina.

Tucano,³⁵ Chocolate,³⁶ Monteiro,³⁷ Rapadura,³⁸ Quinzinho,³⁹ Bozó⁴⁰ e Socorro⁴¹ dão origem a dois outros grupos: Mestre John Grandão e Monteiro fundam e lideram o grupo Nova Lua; e os Mestres Bobby, Tucano e Chocolate fundam e passam a liderar o grupo Palmares. Em determinado momento, ambos os grupos se fundiram e deram origem ao grupo Nova Lua de Palmares. Por fim, após algum tempo, a partir da iniciativa de seus líderes, o grupo Nova Lua de Palmares transforma-se no grupo Quilombo Capoeira, que, em 1985, é oficializado como Associação Filantrópica, Cultural e Esportiva Quilombo Capoeira, legalmente constituída (SILVA, 2016), liderada pelos Mestres John Grandão, Tucano, Bobby e Chocolate.

Em abril do ano de 1983, vindo de São Paulo, chega a Teresina o Mestre Guarulhos, membro da Federação Paulista de Capoeira, e organiza um evento, em parceria com Mestre Albino, cujo intuito foi lançar a proposta de homogeneizar a prática na cidade segundo os princípios da Federação Paulista de Capoeira, assim como certificar os professores em atividade na cidade como mestres através dessa entidade. A maioria dos líderes do grupo Quilombo resolveu não participar das certificações, somente do evento, que aconteceu no Clube dos Professores. Receberam o certificado apenas os Mestres Albino, John Grandão e Monteiro.

Mesmo com essa relativa aliança entre os Mestres Albino e John Grandão, este último seguiu aliado aos Mestres Tucano, Bobby, Chocolate e, mais tarde, ao Mestre Paulinho Velho, que juntos decidiram aderir ao grupo Sensala, o qual conheceram através da revista *Do*, especializada em artes marciais. Souberam da existência de uma *filial* desse grupo em Fortaleza (CE) e rumaram para lá, voltando com o propósito de se tornarem representantes do grupo Sensala em Teresina. Com isso, realizaram vários cursos técnicos de capoeira, entre os anos de 1985 e 1986, ministrados

³⁵ José Gualberto da Silva Neto, 57 anos, professor de Educação Física da rede estadual do Piauí. Mestre do grupo Raízes do Brasil em Teresina.

³⁶ Roberto Dito da Silva, 56 anos, trabalha exclusivamente com capoeira em Caracas, na Venezuela. Fundador do grupo Humaitá, Terreiros de Bamba.

³⁷ Monteiro Silva está entre os precursores, fez parte dos grupos fundadores e transitou do grupo Quilombo para o grupo Escravos Brancos ainda nos primeiros anos da década de 1980. Após algum tempo, ministrou cursos para a polícia, mas abandonou seu trabalho com capoeira ainda na década de 1990.

³⁸ Thomas Waquim de Menezes. Engenheiro civil, 58 anos.

³⁹ Joaquim Gutemberg Teixeira Caldas. Professor de Educação Básica, 59 anos.

⁴⁰ Airtton Brandim. Professor do IFPI, 58 anos.

⁴¹ Maria do Socorro Paiva Sales. Funcionária pública, 52 anos.

pelos Mestres Dingo,⁴² Canário⁴³ e Paulão Ceará,⁴⁴ todos cearenses e à frente do grupo Senzala em Fortaleza na ocasião (SILVA; FERREIRA NETO, 2021). Após a vinda de Paulão Ceará, que na época residia no Rio de Janeiro e treinava na escola de Mestre Camisa,⁴⁵ os membros do grupo Quilombo vão a Recife, em batizado de capoeira coordenado pelo professor Linguado,⁴⁶ e conhecem pessoalmente o Mestre Camisa, estabelecendo sua vinda a Teresina para familiarizar-se com o trabalho e filiar-se definitivamente ao Senzala, num evento que ocorreu em novembro de 1986 (SILVA, 2016). Naquele momento, a capoeira assume protagonismo nas cenas culturais e esportivas de Teresina, de modo que, desde o final da década de 1980 até o final da década de 1990, foram organizados grandes eventos de capoeira na cidade.

Seguindo a mesma dinâmica, porém a partir de outras concepções, Mestre Albino funda a FPC e convida os representantes do grupo Senzala para fazer parte dela, porque era o único grupo de capoeira que possuía Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), ainda referente à associação do extinto grupo Quilombo (aqui talvez tenha sido uma das primeiras tentativas de unificação da categoria na cidade). No entanto, Mestre Camisa, como responsável pela filial teresinense do grupo Senzala, contrário à proposta esportiva e homogeneizadora das federações, aconselhou os membros do grupo Senzala de Teresina a recusar o convite do Mestre Albino.

Muitos outros grupos nasceram desde então, outros morreram, mas o importante é que, mesmo diante de um intrincado processo de segmentaridade, hoje o cenário político da capoeira teresinense se organiza tendo como referência estas duas últimas linhagens: de um lado, Mestre Albino, do grupo Escravos Brancos, e seus aliados; de outro, os mestres (“meninos”) do antigo grupo Senzala e seus aliados.

Como vimos, além desse modelo organizacional tradicional segmentado do “sistema de linhagem” (BRITO, 2017), existem diferentes unidades sociais sobrepostas: coletivos, grupos, associações, federações etc. As duas últimas se assemelham

⁴² Fernando César Araújo. Educador físico e presidente fundador do grupo Capoeira Mundi.

⁴³ Richardo Marques Vasconcelos, 56 anos. Trabalha exclusivamente com capoeira e é mestrando do grupo Abadá de Fortaleza.

⁴⁴ Paulo Sales Neto, 60 anos, trabalha exclusivamente com capoeira. Presidente fundador do grupo Capoeira Brasil.

⁴⁵ José Tadeu Carneiro Cardoso, 66 anos, trabalha exclusivamente com capoeira. Presidente fundador do grupo Abadá-Capoeira.

⁴⁶ Jorge Pedro Cabral da Silva Júnior. Professor responsável pelo Senzala em Pernambuco até 1989, quando faleceu tragicamente durante uma roda de capoeira em Brasília (VASCONCELOS JÚNIOR, 2021). Aproveitamos para agradecer ao Mestre Paulão Kikongo e ao Mestre Luiz Renato por informações sobre o caso e através de quem chegamos até Mestre Papagaio (Vasconcelos Júnior).

por conta da relação burocrática com o Estado, já que devem ser registradas na prefeitura e em cartório e responder como pessoas jurídicas, mas guardam diferenças importantes entre si na medida em que uma associação refere-se a um grupo, e uma federação, a uma junção de associações – logo, uma junção de grupos.

A Federação Piauiense de Capoeira

Iniciamos este tópico com uma breve reflexão sobre os valores orientadores das relações sociais das linhagens e das federações. Entendemos que a capoeira, em sua dimensão das linhagens e dos grupos, segue seus princípios particulares, com ampla autonomia, e, nesse sentido, tem um caráter “privado”, cujos valores são oriundos dos mestres ancestrais e dos mais velhos representantes da linhagem. Isso inclusive foi conquistado a duras penas no âmbito jurídico (ver BRITO, 2020). Em muitas partes do mundo, confederações e federações esportivas são rigorosamente reguladas pelo Estado. Contudo, dizem Canon *et al.* (2018, p. 160):

[...] no caso brasileiro, o caráter público das confederações e, até mesmo, a delegação por parte do Estado, podem ser identificados apenas de maneira tácita [...]. Assim, percebe-se que não há na legislação e também nos estatutos das confederações muita clareza sobre o papel destas e do Estado, denotando-se confusão na relação entre público e privado.

Mesmo que as federações esportivas brasileiras sejam consideradas instituições de caráter público apenas de maneira tácita, há que ter em conta a captação de verba pública e o poder de decidir junto ao governo o andamento de políticas públicas de toda a categoria, inclusive nos âmbitos estaduais e municipais. Dizem os autores:

[...] Em somatório, qualquer entidade que receba verba pública deverá respeitar os princípios da administração pública, quais sejam da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade e eficiência, equiparando em certa medida, as entidades privadas às estatais, conferindo-lhes caráter público. (*Ibidem*, p. 161)

Para o antropólogo Roberto DaMatta (1997), esse seria o grande dilema do Brasil, uma disposição confusa entre o público e o privado. Para ele, o âmbito “privado” é o lugar da “hierarquia” enquanto valor, ou seja, da relação entre “pessoas” que se complementam, como a relação hierárquica entre “mais velhos” e “mais novos” na capoeira. Já o âmbito “público” seria o lugar do “individualismo” enquanto valor, regido, por sua vez, por princípios republicanos, como “igualdade”, “liberdade” e “meritocracia”, que se desdobram em “transparência”, “eficiência” etc. Entretanto, o autor diz que no

Brasil há uma relação de sobreposição complexa entre esses valores: “[...] quando recriamos no espaço público o mesmo ambiente caseiro e familiar” (*Ibidem*, p. 20).

Em última instância, a ideia de linhagem refere-se ao âmbito familiar, e na capoeira isso não é diferente. Há nas linhagens da capoeira uma lógica hierárquica pautada na gerontocracia, na medida em que o poder se centra nos seus fundadores e nos “mais velhos”. Entretanto, devemos nos perguntar: tratando-se do âmbito burocrático-administrativo das federações de capoeira, as posições de poder seguem esse mesmo princípio, funcionam segundo os princípios republicanos da “igualdade” e da “meritocracia”, ou nelas impera a sobreposição de ambas as lógicas?

Como já foi aludido nos tópicos anteriores, Mestre Albino funda a Federação Piauiense de Capoeira, ainda na década de 1980, sem o apoio de outras associações/grupos de capoeira do estado. Segundo a lei em vigência na ocasião, eram necessárias três “associações de capoeira” (grupos registrados em cartório e com CNPJ válido) para formar uma federação. Como não havia outras associações de capoeira registradas, e a única que havia não estava interessada em aderir ao projeto, Mestre Albino utilizou, inteligentemente, o CNPJ de duas associações de futebol da cidade (Associação Desportiva River e Associação Desportiva Flamengo do Piauí), o que, diga-se de passagem, funciona como elemento de expiação sobre a legitimidade da entidade até os dias atuais.

Após 1998, as entidades federativas passaram a ter direito à verba oriunda da Loteria Esportiva, conforme a alínea III do Art. 8º da Lei nº 9.615/1998:

Art. 8º A arrecadação obtida em cada teste da Loteria Esportiva terá a seguinte destinação:

[...]

III – dez por cento para pagamento, em parcelas iguais, às entidades de práticas desportivas constantes do teste, pelo uso de suas denominações, marcas e símbolos [...]. (BRASIL, 1998, n. p.).

Assim, além de um caráter político atrelado à unificação dos capoeiristas, a FPC adquire um caráter político relativo à estratégia de captação de verba pública. Essa interpretação, iniciada por Mestre Albino, espalhou-se, e hoje o modelo federativo é entendido como tal pela maioria dos grupos de capoeira da cidade de Teresina.

No início dos anos 2000, as federações de capoeira do Brasil foram envolvidas em conflitos de ordem jurídica amplamente debatidos na esfera política formal. Conflitos de diferentes interesses entre os membros dos Conselhos Regionais

agrupados no Conselho Nacional de Educação Física (CREF/CONFEF) e os segmentos dos capoeiristas avessos à concepção “esportiva” da capoeira, que refletiram em contendas no Congresso Nacional, através de partidos de oposição, entre “progressistas” e “conservadores”. O CREF/CONFEF defendia que somente professores formados em Educação Física, federados e cadastrados nos conselhos poderiam atuar no mercado de trabalho da capoeira, o que excluía grande parte dos detentores tradicionais do saber capoeirístico, uma vez que sua maioria é formada por pessoas pretas e pobres, segmentos alijados de educação formal no Brasil. Essa contenda fortaleceu a perspectiva “cultural” da capoeira e contribuiu para o seu processo de registro como patrimônio da cultura imaterial do Brasil, em 2008.

Munidos com a noção de “cultura” legitimada pelo Registro de Bem Cultural Nacional, capoeiristas mobilizaram senadores e deputados de modo que a questão foi parar no Congresso Nacional: Alice Portugal, do PCdoB-BA, defendeu a proposta “cultural” de interesse dos capoeiristas e Arnaldo Faria de Sá, do PTB-SP, defendeu a proposta “esportiva” do CREF/CONFEF. (BRITO, 2020, p. 167-168)

Em Teresina, a concepção “esportiva” (característica da linhagem do grupo Escravos Brancos) e a concepção “cultural” (que permeou a formação da linhagem oriunda da antiga filial do grupo Senzala) sobrepuseram-se em uma lei de 2008 conquistada pelos capoeiristas dessa cidade, como fruto de uma negociação aberta por ocasião do registro da capoeira como bem cultural nacional. A Lei Estadual nº 5.784/2008, de autoria do deputado estadual Cícero Magalhães (PT-PI), “Cria o Dia da Capoeira e dispõe sobre o ensino e a prática da mesma nas unidades escolares da rede pública estadual de educação e dá outras providências” (PIAUÍ, 2008, p. 1). Nessa lei, há elementos que demonstram a tentativa de superação da dicotomia entre “esporte” e “cultura”, atestada pela necessária presença de conselheiros tanto da Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC) quanto da Fundação de Esportes (FUNDESPI). Entretanto, apesar de a lei inserir-se num longo debate sobre a valorização do mestre detentor do saber cultural e de sua autonomia diante de entidades exógenas de caráter desportivo, a saber, o CREF/CONFEF e as federações, o inciso VI do Art. 9º da referida lei define a FPC como única entidade representativa de todo o segmento:

Art. 9º Fica autorizada a criação do Conselho Estadual de Ensino da Capoeira na Escola, de caráter permanente, como órgão deliberativo e de fiscalização e será presidido por um conselheiro oriundo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Piauí e composto de forma paritária por um total de 10 (dez) conselheiros e respectivos suplentes, representantes das seguintes entidades, nomeadas pelo Governador do Estado:

- I – um representante da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Piauí – SEDUC;
- II – um representante da Fundação dos Esportes do Piauí – FUNDESPI;
- III – um representante da Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC;
- IV – um representante da Coordenadoria Estadual para Inclusão da Pessoa com Deficiência – CEID;
- V – um representante da Coordenadoria dos Direitos Humanos e da Juventude do Estado do Piauí;
- VI – **cinco representantes da Federação Piauiense de Capoeira – FPC.** (PIAÚÍ, 2008, p. 2, grifo nosso)

Lembremos que a FPC era formada apenas pela linhagem do grupo Escravos Brancos e, obviamente, não era representativa de todo o segmento capoeirístico do estado, de tal modo que foi impossível formar um conselho com cinco representantes de diferentes associações de capoeira oriundas da FPC. Resumidamente, esse Conselho Estadual de Ensino da Capoeira na Escola (CEECE) nunca foi formado em sua completude, e, a despeito de a Lei Estadual nº 5.784/2008 ter sido, se não a primeira, uma das primeiras conquistas com esse teor em todo o território nacional, nunca foi utilizada, e ainda fez com que os capoeiristas locais passassem a culpabilizar-se, adotando para si o discurso oficial de que são desorganizados.

Podemos aqui nos remeter ao poder exercido pelo Estado no controle de grupos minoritários e da subjetivação dos indivíduos, impondo formas específicas de organização, mediante a invalidação de formas localizadas de saber e de suas formas específicas de organização social.

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito ao outro através do controle e da dependência, e ligado à sua própria identidade através de uma consciência ou do autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita. (FOUCAULT, 1995, p. 35)

Na ocasião, os conflitos estruturais (de linhagem) se atualizaram, e novas estratégias políticas foram pensadas, uma *política da prática*, como definida por Mestre Parafuso⁴⁷ (SILVA, 2018). Com a constatação de que os conflitos políticos eram oriundos de uma lógica conflitiva estrutural, própria à capoeira teresinense (SILVA, W., 2020), um grupo de mestres representantes de distintos grupos provenientes da linhagem do antigo Senzala promoveu a *roda dos amigos*.

⁴⁷ Carlos Ferreira Lima, 52 anos, motorista, presidente fundador da Associação Escola de Capoeira do Brasil.

Esse circuito de rodas de capoeira, organizadas em rede e realizadas cada qual em seu bairro, em dias distintos,⁴⁸ tinha o intuito de unir muitos capoeiristas em diversas regiões da cidade onde pudessem, além de jogar capoeira, discutir sobre os encaminhamentos políticos da comunidade.

Essa *política da prática* instaurou espaços de sociabilidade e de articulação política envolvendo o ritual da roda de capoeira, mais especificamente o ritual da roda de rua, ora servindo para performatizar a fissão e as disputas⁴⁹ entre linhagens, ora servindo como meio de estabelecer e tornar públicas as alianças. Como resultado dessa política, tentou-se pela primeira vez organizar uma nova federação, paralela e oposta à FPC, mas o elemento geracional do sistema de linhagem (o princípio gerontocrático citado anteriormente) sobrepôs-se à lógica técnico-burocrática recém-adotada pelos mestres “mais novos”, articuladores da *roda dos amigos*, porque Mestre Traíra, um dos mais antigos mestres da cidade, reivindicou para si a presidência da nova federação. Diante disso, o conflito instaurou-se, o movimento desarticulou-se novamente, e a nova federação não foi formada.

Importante ressaltar que Mestre Traíra continua sendo uma liderança respeitada pelos capoeiristas como um dos mestres “mais velhos”, isso quer dizer que a gerontocracia é um elemento político operante em toda a comunidade capoeirística da cidade. A questão que surge aqui é a separação entre uma lógica associada ao saber tradicional das linhagens e aos grupos (gerontocrática) e outra lógica associada a saberes técnicos e à meritocracia, como veremos adiante.

Em 2016, a FPC deixou de pagar seus encargos anuais ao Estado e foi desativada. Não se falou mais sobre isso até janeiro de 2019, quando surgiu o Coletivo de Capoeira do Piauí, com mais uma proposta de unificação das duas linhagens através da FPC, mediante a renovação de seu estatuto.

⁴⁸ A “roda dos amigos” ainda é formada por quatro rodas e ocorre sempre às sextas-feiras: na primeira sexta-feira do mês ocorre a roda coordenada por Mestre Parafuso, na praça Monte Castelo, Zona Sul de Teresina; na segunda sexta, a roda era coordenada por Mestre Kelson (Kelson Kleber da Silva Rocha, militar, 53 anos), na Avenida Frei Serafim, centro da cidade (atualmente, essa roda foi substituída por aquela coordenada por contramestre Toyota – Antônio Carlos de Moraes, modelista, 48 anos –, na praça Promorar, Zona Sul de Teresina); na terceira sexta, a roda é coordenada por mestrando Bauzinho (Reginaldo Fernandes da Silva, vigilante, 43 anos), na praça São José, na cidade de Timon, divisa com Teresina; e, na quarta sexta do mês, a roda é coordenada por Mestre Diogo (José Francisco Diogo Alves, educador, 58 anos), na praça Liceu, no centro de Teresina (CABRAL, 2020).

⁴⁹ A capoeira de Teresina é conhecida por ser muito agressiva, consequência de uma disputa por mercado entre grupos e uma necessidade de “autoafirmação” constante dos capoeiristas entre si, assim como entre eles e praticantes de outras lutas da cidade (ver SILVA, W., 2020). Como diz Mestre John Grandão: “A Roda do 7 de Setembro de antigamente foi o local para o jogo duro, para a autoafirmação do capoeirista. Era um tempo que, para ser respeitado, tinha que brigar mesmo” (LEITE, 2019, n. p.).

Renovação do conflito: da esfera burocrática à esfera político-partidária

Na primeira reunião do Coletivo de Capoeira do Piauí, o contramestre Boqui-nha explicitou os princípios que o regeriam e distribuiu um documento com o seguinte teor:

Proposta do Coletivo Capoeira do Piauí

Eixo de sustentação do coletivo:

1ª A capoeira é o motivo principal da união do Coletivo;

2ª Criação e construção do Instituto da capoeira;

3ª Articulação do coletivo na criação e implementação de políticas públicas para a capoeira.

(Obs.: O Coletivo de forma alguma poderá interferir na política interna e organizacional dos seus membros no tocante aos seus respectivos trabalhos com a capoeira, preservando a especificidade de cada grupo).

Como seria implementados os eixos:

1ª Serão compostos por mestres, contramestres e professores da nova geração, com poder de articulação nos seus núcleos.

2ª O instituto da capoeira será uma obra física onde terá teatro, área de treinos, academia, biblioteca e videoteca de capoeira e temas afins, alojamento, oficinas de artesanatos, estúdio de gravação de som e vídeo, salas para cursos teóricos, museu da capoeira, sala para a velha-guarda, lojas de produtos de capoeira, oficina de costura e estamparia.

3ª Será escolhido, de forma democrática, a indicação de um dos membros do Coletivo, para concorrer no pleito de vereador no ano de 2020, tendo como bandeira os 3 eixos acima descritos. Deixa claro que cada membro poderá concorrer a um pleito e se eleito exercerá apenas um mandato. O próximo pleito será com outro membro. Toda a equipe do eleito será composta por membros do Coletivo, sendo vetada a indicação de qualquer pessoa que não seja membro do Coletivo (Coletivo Capoeira do Piauí, fevereiro de 2019).

Uma das primeiras ações do coletivo foi a definição de dois GTs, cuja participação era aberta a todos os interessados: um destinado ao debate sobre a reativação da FPC, e outro, ao debate sobre as políticas de salvaguarda junto ao IPHAN. O GT da Salvaguarda realizou algumas reuniões, e tudo correu harmoniosamente, sobretudo porque havia apenas representantes de uma das duas citadas linhagens, a linhagem do ex-grupo Senzala, historicamente atrelada à concepção cultural da capoeira. Já o GT da Federação, que reunia membros das duas linhagens supracitadas, dividiu-se depois de algumas reuniões (e era essa a maior preocupação de todos), antes mesmo da reativação da FPC, sendo que o catalisador dessa divisão foi a proposta de refazer o estatuto da federação e eleger um quadro novo de pessoas para a

diretoria, formado pela nova geração detentora de saberes burocráticos e administrativos que a geração mais velha não detém, o que significaria destituir Mestre Albino de sua presidência vitalícia.

A ideia de atribuir poder à “nova geração”, como descrito no estatuto do coletivo, foi interpretada pelos “mais velhos” e pela ampla maioria dos membros da linhagem do grupo Escravos Brancos como uma espécie de motim contra a velha-guarda da capoeira piauiense, um desrespeito ao princípio de senioridade/gerontocracia e à tradição. A partir daí, formou-se um grupo que trabalhou pela reativação da Federação Piauiense de Capoeira, defendendo a manutenção da velha-guarda na presidência, e outro grupo decidido a formar uma nova federação, a Federação de Capoeira do Piauí (FECAPI), tendo mestres mais novos no quadro principal do poder.

Mestre John Grandão foi o único da velha-guarda que participou ativamente do coletivo. Ele demonstrava-se preocupado em mediar diplomaticamente a relação entre os “novos” e os “velhos” mestres sem abalar a legitimidade do Mestre Albino. Essa suposta posição conciliadora de Mestre John Grandão já se mostrara havia quase 40 anos, quando ele fora o único entre os mestres fundadores da linhagem do antigo Senzala a aceitar o título de mestre pelas mãos de Mestre Guarulhos e da Federação Paulista de Capoeira, em evento organizado por Mestre Albino, conforme já citado neste texto.

Mestre John Grandão e contramestre Doutor (um capoeirista iniciado na década de 1990, que havia parado de treinar e que retorna de forma muito atuante, inclusive assumindo alguma liderança, respaldada por grande parte da comunidade, no processo de reativação da FPC) estabeleceram diálogo junto aos mestres velhos. O resultado da negociação foi que Mestre Albino passaria a presidência da FPC diretamente a Mestre John Grandão, sem a necessidade de eleições nem de revisão no estatuto; o vice-presidente seria Mestre Pebança,⁵⁰ discípulo de Mestre Albino; o diretor de arbitragem seria Mestre Tambor; o diretor técnico seria o professor Sílio,⁵¹ discípulo de Mestre Albino; o secretário executivo seria o professor Denys,⁵² discípulo de Mestre Pebança; e o tesoureiro seria o contramestre Doutor.

⁵⁰ José Marinho Batista, 51 anos, segurança particular. Fundador e líder da Associação Cultural de Capoeira Iê Berimbau.

⁵¹ Sílio Caldas Lima, 30 anos, historiador de formação, mas atua profissionalmente como policial militar do estado do Piauí. Em 2022, professor Sílio se separou do Grupo Escravos Brancos e fundou o Grupo Kaluanã. Antes disso já tinha abdicado de seu cargo na FPC.

⁵² Denys Lucas Barros de Freitas, advogado, 25 anos.

Essa informação soou aos mestres da “nova geração” como uma decisão antidemocrática e aristocrática, acentuando o conflito.

Tratava-se de divergências políticas sobre modelos distintos de gestão do poder. A nova geração posicionou-se claramente pela separação entre o elemento geracional da lógica tradicional do sistema de linhagem e a meritocracia relacionada ao conhecimento técnico-burocrático-administrativo e/ou empresarial, distinguindo as unidades sociais “grupo de capoeira” e “federação de capoeira”: *“um grupo deve ser liderado pelo mestre mais velho, da forma que ele achar melhor, e pelos princípios da senioridade, já a Federação deve ser liderada pelo capoeirista eleito pelos membros federados”* (SOUZA SILVA, 2019, n. p.); ou *“[...] a Federação deve ser gerida segundo um modelo empresarial, com pessoas tecnicamente competentes em seus cargos, para lidar com o poder público”* (SANTANA, 2018, n. p.).

Assim, a comunidade da capoeira de Teresina e sua política são constituídas atualmente pelo coletivo e por duas federações – a FPC (fundada em 1983) e a FECAPI (fundada em 2019). No que se refere à gestão do poder, podemos dizer que a primeira tem tendência “tradicional/conservadora”, com gestão do poder centralizado, verticalizado e baseado na gerontocracia; e a segunda, de tendência “moderna/progressista”, com poder disperso horizontalmente e baseado em capacidades técnico-administrativas.

Uma questão relevante, derivada dos modelos de gestão do poder, refere-se ao Conselho de Mestres, outra entidade cuja existência é entendida pelo coletivo, ao lado da federação, como uma exigência para que a negociação sobre as políticas públicas de salvaguarda ocorra. A FPC defende que o Conselho de Mestres deve ter poder deliberativo, já a FECAPI pensa que deve ser apenas consultivo.

Assim começaram as campanhas de ambas as federações pela arregimentação de grupos/associações (portadores de CNPJ) para seus quadros. Grupos no WhatsApp, no Facebook e no Instagram foram criados (FECAPI e FPC), logomarcas foram elaboradas e eventos foram promovidos durante os anos de 2018 e 2020. A FECAPI organizou uma eleição, e nela definiu-se que Mestre Parafuso seria o presidente, ao lado da instrutora Mariposa⁵³ como vice-presidenta. A equipe foi composta

⁵³ Yarema Leite Rodrigues de Sousa Alves, 43 anos, professora de História e vereadora (SOLIDARIEDADE) do município vizinho a Teresina, José de Freitas (PI). É idealizadora do Movimento das Mulheres na Capoeira. Membro da filial do grupo Raízes do Brasil em José de Freitas.

também por Mestre Touro,⁵⁴ professor Tingaúna,⁵⁵ instrutora Feiticeira,⁵⁶ graduado Edilson⁵⁷ e graduada Pantera,⁵⁸ todos membros da linhagem do antigo Senzala.

Vínculos com políticos profissionais foram atualizados e/ou estabelecidos por ambas as partes. Um membro da FECAPI conseguiu apoio de Teresa Britto, deputada do Partido Verde (PV), que financiou toda a documentação necessária para a abertura da federação e ajudou financeiramente a regularizar as associações que se interessavam em aderir à FECAPI, além de oferecer consultoria relacionada aos procedimentos requeridos. Já a FPC elaborou um projeto de lei com o mesmo teor da Lei Estadual nº 5.784/2008, para ser parte do programa de Marcelo Capoeira, ex-aluno do Mestre Albino e pré-candidato a vereador pelo Partido Social Democrático (PSD).

Como vimos, as diretorias das duas federações correspondem às duas grandes linhagens fundantes da capoeira da cidade, com exceção do Mestre John Grandão,⁵⁹ que, mesmo sendo um dos cofundadores da linhagem do antigo Senzala, sempre manteve alguma relação com Mestre Albino. Isso nos indica a influência de afinidades relativas a outras dimensões da vida social, além da capoeira. A consideração do *ethos* profissional pode nos ajudar a entender a configuração sociopolítica dos capoeiristas da cidade de Teresina: Mestre Albino é policial civil aposentado, Mestre John Grandão é proprietário de uma empresa de segurança, assim como Mestre Tambor é policial militar aposentado, professor Sílio é policial militar da ativa e Mestre Pebança é segurança privado.

Já a maioria dos membros da FECAPI é formada por profissionais liberais: Mestre Parafuso é motorista, instrutora Mariposa é professora de História e vereadora, Mestre Touro é professor de Educação Física, contramestre Tingaúna é gestor cultural, entre outros exemplos. O caráter progressista da FECAPI manifesta-se, também,

⁵⁴ George Fredson Rocha Serra, 47 anos, educador físico e supervisor da Modalidade Luta da FUNDESPI, líder da filial estadual do grupo Raízes do Brasil no Piauí.

⁵⁵ Aerton Ezequiel Alves, 42 anos, gestor cultural e estudante de Direito, líder da filial do grupo Raízes do Brasil na cidade de José de Freitas.

⁵⁶ Samara Lima Nunes de Araújo, 30 anos, secretária, membra do grupo Escola de Capoeira do Brasil.

⁵⁷ Edilson Pereira do Nascimento, 49 anos, pedagogo, jornalista e diretor de escola estadual, membro do grupo Raízes do Brasil em Teresina.

⁵⁸ Ana Cléia da Rocha Costa, 36 anos, agente comunitária de saúde, membra da filial do grupo Raízes do Brasil em José de Freitas.

⁵⁹ Mestre John vem de uma família de militares, seu avô foi tenente, e seu pai, sargento, atuando como segurança do coronel Emílio Garrastazu Médici, o terceiro presidente do período da ditadura militar brasileira, de 1969 a 1974 (LEITE, 2020).

na preocupação de ter representatividade negra e feminina na diretoria: sua primeira logomarca tem as silhuetas de um homem e de uma mulher capoeiristas sob o mapa do estado do Piauí; sua vice-presidenta é uma mulher preta e idealizadora do movimento “Capoeira cor de rosa” (JOSÉ..., 2018); o presidente e outros membros da diretoria se autoidentificam como pretos ou negros, sendo que um deles é militante do Movimento Negro da cidade.

No campo da política partidária, se a FPC teve Marcelo Capoeira (Marcelo Adriano Carvalho de Sousa), do PSD, ex-capoeirista e integrante da linhagem de Mestre Albino, como candidato a vereador nas eleições de 2020, o Coletivo de Capoeira Piauiense – e, indiretamente, a FECAPI – lançou a candidatura de um mandato coletivo (PCdoB), composto por contramestre Boquinha, Mestre Parafuso, professora Feiticeira, Mestre Kunta⁶⁰ e DJ Laís,⁶¹ integrante da Casa do Hip-Hop de Teresina. Professor Marcinho (Márcio Célio de Castro Costa) – DEM – e instrutor André Carrasco (André Andreson Rodrigues) – PRTB –, mesmo sem ter o apoio formal de nenhuma das federações, demonstraram afinidade à FPC, sobretudo pela presença de contramestre Doutor no quadro diretor da FPC, que tem se mostrado uma pessoa carismática e agregadora.⁶²

Considerando o quadro partidário brasileiro desenhado segundo um espectro ideológico encontrado nos estudos de Maciel, Alarcon e Gimenes (2017) e de Scheefffer (2018), temos, genericamente, a FECAPI situada à “esquerda” (PCdoB), e a FPC, à “direita” (PSD/DEM/PRTB).⁶³

Ao final das eleições, nenhum dos candidatos foi eleito: o candidato da FPC, Marcelo Capoeira, obteve 581 votos; a candidatura coletiva da FECAPI (PCdoB) obteve 108 votos; o professor Marcinho obteve 99 votos; e André Carrasco obteve 42 votos (CANDIDATOS..., 2020).

Parece-nos evidente que o cenário aqui descrito reflete uma

⁶⁰ Luzivan Souza Silva, psicólogo, mestrando em Matemática, 41 anos. Participou ativamente do movimento e foi cogitado para o cargo de tesoureiro na diretoria da FECAPI.

⁶¹ Laislane Silva Rocha, realiza projetos sociais na Casa do Hip-Hop de Teresina, local no qual contramestre Boquinha também realiza seus projetos sociais com a capoeira.

⁶² Um dos meios de agregar muitos capoeiristas da cidade em torno de temas importantes para a comunidade foi a formação de um grupo de discussão no WhatsApp, chamado de “Vadeia Piauí”.

⁶³ Há indícios de que afinidade religiosa também seja parte dos marcadores identitários entre as federações: a FPC tem em sua diretoria um pastor evangélico e muitos cristãos de diferentes denominações; já a FECAPI possui em sua diretoria um “pai pequeno” de umbanda e outros adeptos de religiões afro-brasileiras. Mas isso ainda requer maior aprofundamento.

[...] “polarização identitária” como um sistema que se refere à divergência e fragmentação de opiniões, visões e pontos de vista entre extremos opostos ideológicos-identitários [...]. O dilema identitário é a marca do panorama contemporâneo, em particular no espaço brasileiro. (COSTA, 2020, p. 406)

Chamamos a atenção para o fato de que, das quatro candidaturas, apenas uma encontra-se no polo “progressista” – PCdoB –, e três, no polo “conservador” – PSD/DEM/PRTB. Dos cerca de 400 mil votos válidos, as chapas de capoeiristas não conseguiram nem 1%, foram apenas 830 votos. Entretanto, para fins de análise do espectro ideológico dos capoeiristas, parece-nos interessante constatar que, desses 830, apenas 108 foram para o polo “progressista”, e 722 foram para o polo “conservador”, ou seja, cerca de 87% dos votos das chapas de capoeiristas foram conservadores.

Gostaríamos de finalizar ressaltando que, ao lado da polarização identitária nacional, parece-nos haver o embate entre um histórico esforço racional, no sentido de constituir estratégias visando à unidade na comunidade capoeirística, e uma força contrária, causadora de conflitos, que nos parece ser inconsciente e sempre reconduzir a uma estrutura segmentar. A federação, o coletivo e os partidos são instituições agregadoras de categorias, mas, tratando-se de capoeira, a unificação se perde no meio do caminho, e essas próprias instituições são mobilizadas para construir novas formas de segmentação. Como na máxima estruturalista, “quanto mais muda, mais permanece o mesmo”.

Esse fenômeno, visível no caso teresinense, também é encontrado num caso recente, ainda em processo, de âmbito nacional: a tentativa de fundação de um partido da capoeira, que se dividiu em dois nos primeiros meses de organização. Após as eleições municipais, um grupo de mestres de vários estados brasileiros, sobretudo da Bahia, formou um GT para organizar e fundar um partido político exclusivamente constituído por e para capoeiristas, o Partido Brasileiro da Capoeira (PBC). Trata-se de uma proposta de *“unificação política dos capoeiristas de todo [o] Brasil em prol da defesa do patrimônio da capoeira no plano político partidário”* (PBC, 2021, n. p.).

Um dos seus fundadores é Mestre Piauí, que, apesar de morar na Bahia há muitos anos, leva consigo o nome de sua terra natal e tem se esforçado para incluir o seu estado como um dos estados fundadores do PBC, segundo o que soubemos de integrantes do partido (grupo de WhatsApp do PBC). Alguns capoeiristas piauienses se destacaram como delegados estaduais no partido arregimentando filiados, entre

eles estão o contramestre Bob⁶⁴ e o Mestre Canseira.⁶⁵ Durante a campanha de formação dos diretórios estaduais necessários ao registro do partido no Tribunal Superior Eleitoral (TSE), houve conflitos internos que segmentaram a almejada unidade, de modo que parte dos fundadores do PBC o abandonou e passou a organizar outro partido da capoeira, o Partido Nacional da Capoeira (PNC) (ver PNC-RN, 2021). Mestre Canseira permaneceu no PBC e contramestre Bob acompanhou Mestre Piauí no PNC (NASCIMENTO, 2021). Essa segmentação deveu-se a conflitos causados por diferentes perspectivas sobre o melhor modelo de gestão do poder, assim como ocorre, em outra escala, com as federações no Piauí.

Assim, insistimos, parece-nos razoável suspeitar que as mesmas forças que agem na comunidade capoeirística da cidade de Teresina atuam também na comunidade capoeirística nacional: ações racionais voltadas à formação da unidade política na comunidade capoeirística *versus* uma força contrária, inconsciente, restabelecendo a sua estrutura segmentar através do conflito.

Considerações finais

Vemos que o estado do Piauí, diferentemente de muitas outras capitais dos estados do Nordeste, não apresenta indícios de que houve prática da capoeira antes do fim da década de 1960, tendo suas raízes nos estados do sudeste e do centro-oeste do Brasil. Desde a sua estruturação inicial, a burocratização é entendida pelos capoeiristas teresinenses como algo necessário e inevitável para a realização da “política”, enquanto meio de captação de verba pública e de elaboração de políticas públicas de salvaguarda, independentemente de suas posições no espectro ideológico. Tal burocratização é fortemente influenciada por segmentos do Estado, na medida em que a estrutura de negociação estabelecida entre a sociedade e o Estado impõe a definição de uma entidade da sociedade civil que seja representativa de todo o segmento em questão (“coletivo”, “Conselho de Mestres”, “federações” etc.). Como diz Mestre Albino, há uma “[...] *pressão das autoridades, toda vez que íamos na secretaria, qualquer capoeirista... eles diziam: ‘não, tem que ser todo mundo junto, tem que vir uma federação’*” (VERAS, 2020). Tal “pressão” é uma das formas de o Estado exercer seu poder,

⁶⁴ Robson de Souza Nascimento, 38 anos, é profissional de Educação Física, membro da Associação de Capoeira Escravos Brancos.

⁶⁵ Aloísio Nicolau Costa, trabalha exclusivamente com capoeira, 61 anos.

subjetivando e homogeneizando um segmento extremamente multifacetado como o da capoeira, visto que visa a domesticá-lo e a minimizar os conflitos estruturais oriundos da organização social tradicional das linhagens.

Apesar disso, a capoeira resiste à homogeneização, reproduzindo a segmentaridade existente no âmbito das linhagens, tanto no campo administrativo quanto no campo político formal. O que, por um lado, pode significar um fenômeno de resistência política, por outro pode, contraditoriamente, enfraquecer o movimento político da categoria. Eis o desafio dos capoeiristas: manter sua estrutura tradicional no campo das linhagens e estabelecer meio de comunicação política que fortaleça a categoria.

Importante salientar que não se trata de defender uma correspondência universal entre os pares de oposição “capoeira desportiva *versus* capoeira cultural” e “ideologia conservadora *versus* progressista”, nem tampouco inserir nessa correspondência o par de oposição “gerontocracia/democracia”. A realidade é muito mais complexa do que isso, e nela encontramos, por vezes, esses elementos embaralhados. Alguns grupos estudados aqui, por exemplo, defendem a perspectiva cultural sem excluir de suas atividades os campeonatos esportivos, assim como os grupos formadores da federação alinhada ao partido progressista defendem a gerontocracia. O que fizemos foi analisar as oposições estruturais na dimensão das linhagens da capoeira teresinense e compará-las a duas outras dimensões distintas desse universo: a dimensão burocrático-administrativa das federações e a dimensão político-partidária.

A despeito de todos os grupos e linhagens analisados aqui serem geridos a partir da gerontocracia, uma das linhagens faz a diferenciação entre a gestão “privada” dos grupos e das linhagens e a gestão “pública” das federações.⁶⁶ O âmbito “privado”, “familiar”, é o lugar da “hierarquia”, ou seja, das diferenças complementares, como a relação hierárquica entre “mais velhos” e “mais novos” na capoeira. Já o âmbito público seria o lugar do “individualismo”, ou seja, da igualdade e da meritocracia.

Em nosso estudo, a linhagem de capoeira teresinense que reproduz a hierarquia entre “mais velhos” e “mais novos” no âmbito público das federações corresponde à posição político-partidária à direita no espectro ideológico. Infelizmente, como os candidatos aqui analisados não foram eleitos nem possuem registros de atuação política, não nos é possível pensar na relação entre a operacionalização da lógica

⁶⁶ Para mais informações sobre confederações, federações esportivas e o Estado, ver Canan, Rojo e Starepravo (2018).

hierárquica das linhagens e a gestão político-administrativa; ou seja, se conseguiriam trabalhar de forma igualitária em prol da categoria ou apenas reproduzindo a relação de reciprocidade com base no pertencimento a uma linhagem.

Em termos de espectro ideológico e político-partidário, nossa análise apenas demonstra, sobre a atualidade, aquilo que escritos de cronistas da Primeira República analisados por Soares (1993) já haviam indicado sobre o passado: a capoeira mantém um de seus pés no “progressismo” e outro no “conservadorismo”, como na referida relação, no período imperial, entre as maltas cariocas e os partidos políticos: os Nagôs estavam alinhados ao Partido Conservador/Monarquista, enquanto os Guayamús mantinham ligação com o Partido Liberal/Republicano (ver SOARES, 1993, p. 60-61).

Assim, apesar de ser preciso reconhecer a continuidade da lógica conflitiva da linhagem para o campo político, o que sugere uma conclusão estruturalista do tipo “quanto mais a sociedade muda, mais permanece a mesma”, é preciso ir além, como diz Sahlins:

O conteúdo do sistema se modifica, mas não suas normas. No entanto, apenas sob certas circunstâncias e aparências, é verdade que, quanto mais ele muda, mais permanece o mesmo. Uma visão da história que se contente em ver na formação das classes e do Estado – não menos que isso esteve envolvido nessa discussão – apenas a reprodução da estrutura tradicional limita arbitrariamente os poderes da compreensão antropológica. (SAHLINS, 2008, p. 67-68)

Como um complemento interpretativo para essas considerações finais, consideramos os fenômenos tratados aqui como uma espécie de jogo de poder que envolve táticas e estratégias entre Estado (agentes políticos, secretários e técnicos) e capoeiristas. Nesse jogo, aquilo que chamamos de “resistência” é rotulado como “desorganização, bagunça ou briga”, como já exposto: *“não conseguem nada por causa da desorganização dos capoeiristas que vivem brigando entre si e nunca conseguem um consenso”*. Como resultado desse jogo desigual pelo poder, a comunidade capoeirística continua desatendida e, como subproduto desse jogo, interiorizou a visão ofensiva sobre si, reproduzindo que são desorganizados e culpados por tal desatendimento por parte do Estado. Há, portanto, um eterno jogo entre Estado e capoeiristas que começou há muito tempo e ainda está ocorrendo. Assim como um jogo na roda, esse jogo entre Estado e capoeira opera segundo uma lógica de perguntas e respostas, de táticas e estratégias, de dominação e resistência.

Escrevemos este artigo tendo em mente a máxima de que a ciência trata *do que é, e não do que deveria ser*, e, dessa forma, esperamos ter demonstrado que a associação imediata entre capoeira e qualquer posição político-ideológica é essencialista e, portanto, prejudicial à reflexão política. Ao evitar tal essencialismo – corriqueiro nos estudos sobre capoeira – demos passos iniciais em direção a uma importante questão política da capoeira hodierna: a relação entre o “tradicionalismo” (manutenção) e o “progressismo” (mudança).

Se a capoeira é “resistência”, ela o é apenas na medida em que se opõe ao poder de domesticação exercido pelo Estado num plano estrutural, independentemente do posicionamento político-ideológico das pessoas que a praticam. Já nesse plano das escolhas pessoais, político-ideológicas, podemos dizer como mestre Pastinha que “*a capoeira é tudo que a boca come*” (PASTINHA!, 1999), seja doce, seja amargo ao nosso paladar.

Referências bibliográficas

Entrevistas

AGUIAR, Antônia. Depoimento oral. Entrevista concedida a SILVA, Wanderson Lima da. Teresina, ago. 2018. .mp3 (85 min). *Relações sociais e conflitos: as dimensões da organização sociopolítica da capoeira em Teresina*.

BEZERRA, Antônio R. C. (Mestre Chacal). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, jul. 2021. .mp3 (35 min). *A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina*.

BRANDIM, Airton de S. (Bozó). Depoimento oral. Entrevista concedida a Robson Carlos da Silva. Teresina, jul. 2020. .mp3 (45 min). *Memórias e reminiscências da capoeira teresinense*.

CANAN, Felipe; ROJO, Jeferson; STAREPRAVO, Fernando A. “Considerações sobre a relação entre estado e confederações esportivas”. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, 26(1), 2018, p. 156-166.

CARVALHO, Dayton Starley Moita de (Mestre Piauí). *Da academia, rodas para a universidade*. Entrevista concedida a FERNANDES, Wellington Nelson. [S. l.], maio 2020. Instagram: @rabodearraia. Série “Bate-Papo com Ginga”, podcast Mania de Gingar.

CARVALHO, Dayton Starley Moita de (Mestre Piauí). Depoimento oral. Entrevista concedida via WhatsApp a BRITO, Celso de. [S. /], ago. 2021. A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

LEITE, Antônio John (Mestre John Grandão). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, maio 2019. .mp3 (130 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

LEITE, Antônio John (Mestre John Grandão). Capoeira Viva com Mestre John Grandão PI. Entrevista concedida a ANDRADE, Gilvan de (Mestre Gilvan). [S. /]: Programa Capoeira Viva, jun. 2020. 1 vídeo (77 min). Publicado pelo canal CapoterapiaWebTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hApEEzONi5k>. Acesso em: 2 jun. 2021.

LIMA FILHO, João (Mestre Jabiraca). Depoimento oral. Entrevista concedida a SILVA, Wanderson Lima da. Teresina, maio 2019. .mp3 (83 min). Relações sociais e conflitos: as dimensões da organização sociopolítica da capoeira em Teresina.

NASCIMENTO, Robson de S. Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, ago. 2021. mp3 (43 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

PBC – PARTIDO BRASILEIRO DA CAPOEIRA. Criação do Partido Brasileiro da Capoeira. Entrevista concedida a MENEZES, Paulo H. [S. /]: Rádio Capoeira, mar. 2021. 1 vídeo (212 min). Publicado pelo canal Rádio Capoeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vutlWDvDsw>. Acesso em: 2 jun. 2021.

PNC – PARTIDO NACIONAL DA CAPOEIRA. Live do PNC com representantes da capoeira de Sergipe. Entrevista concedida a Mestre Jones da Bahia. [S. /]: Conselho de Mestres e Mestras de Capoeira do RN, mar. 2021. 1 vídeo (154 min). Publicado pelo canal Conselho de Mestres e Mestras de Capoeira do RN. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=feBhS_79dx8. Acesso em: 2 jun. 2021.

PEREIRA, José (Mestre Zé da Volks). Entrevista com Mestre Zé da Volks. Entrevista concedida a LOBO, Vítor. São Bernardo do Campo: Fala Capoeira, 21 jun. 2018. 1 vídeo (62 min). Publicado pelo canal Fala Capoeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zz56VAlepYI&t=338s>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTANA, Leônidas F. da S. (contramestre Boquinha). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, nov. 2018. .mp3 (104 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

SANTOS JÚNIOR, Felismino Santos (contramestre Doutor). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, out. 2021. .mp3 (162 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

SILVA, Carlos (Mestre Parafuso). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, nov. 2018. .mp3 (130 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

SILVA NETO, José Gualberto (Mestre Tucano). Depoimento oral. Entrevista concedida via WhatsApp a SILVA, Robson Carlos da. [S. /], jun. 2020. Memórias e reminiscências da capoeira teresinense.

SOUSA, Marcos Cesar Gomes de (Cezinha). Depoimento oral. Entrevista concedida a SILVA, Robson Carlos da. Teresina, jun. 2020. .mp3 (35 min). Memórias e reminiscências da capoeira teresinense.

SOUZA SILVA, Luzivan (Mestre Kunta Kinte). Depoimento oral. Entrevista concedida a BRITO, Celso de. Teresina, mar. 2019. .mp3 (127 min). A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

VASCONCELOS JÚNIOR, Ruy B. de (Mestre Papagaio). Depoimento escrito. Entrevista concedida via WhatsApp a BRITO, Celso de. [S. /], ago. 2021. A política e o Estado: a capoeira na cidade de Teresina.

VERAS, Albino B. (Mestre Albino). Mestre Albino – bate-papo. Entrevista concedida a MENDES, Bruno (professor Tucano). [S. /]: Capoeira Entretenimento, maio 2020. 1 vídeo (332 min). Publicado pelo canal Capoeira Entretenimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NloEB-6WHkQ&t=5s>. Acesso em: 2 jul. 2021.

VERAS, Albino B. (Mestre Albino). Depoimento oral. Entrevista concedida via Google Meet a BRITO, Celso de; NASCIMENTO, Robson de Souza (professor Bob). [S. /], jun. 2021. .mp3 (44 min). Capoeira em Teresina, construção do registro de um patrimônio imaterial da cidade.

Bibliografia

ADINOLFI, Maria Paula Fernandes. “A salvaguarda do patrimônio imaterial em tempos de aniquilação da diversidade: notas sobre o fundamentalismo cristão e a

'capoeira gospel'". *Aceno* – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 6(11), jan./jul. 2019, p. 51-64.

ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6715>. Acesso: 30 set. 2014.

ARAÚJO, Rosângela Costa. *Ê, viva meu mestre – a capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Rosângela Costa. “Ginga: uma epistemologia feminista”. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress, 2017, Florianópolis. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. n. p.

BRAGA, Geslline Giovana. [Sem título]. *Anuário Antropológico*, 44(1), 2019, p. 359-363. [Seção] Resenhas. Resenha da obra de: BRITO, Celso de. *A roda do mundo: a capoeira angola em tempos de globalização*. Curitiba: Appris, 2017.

BRAGA, Geslline Giovana. “Memórias não vividas: O título de patrimônio cultural no jogo por direitos e na luta por reconhecimento”. *Capoeira-Revista de Humanidades e Letras*, vol. 4, N. 2, Fortaleza, 2018, p. 107-121. Disponível em <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/127/123>. Acesso em 21 jul.2021.

BRASIL. *Lei nº 9.615, de 24 de março de 1998*. Institui normas gerais sobre desporto e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9615consol.htm. Acesso em: 20 jul. 2021.

BRASIL. *Roda de Capoeira recebe título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BRITO, Celso de. *A roda do mundo: a capoeira angola em tempos de globalização*. Curitiba: Appris, 2017.

BRITO, Celso de. “Política e capoeira: uma análise comparativa dos casos brasileiro e português”. In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel (org.). *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade*. Teresina: EDUFPI, 2020. pp. 159-176. https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/livro_digital1_120200609161144.pdf. Acesso em 10 mar. 2021.

CABRAL, Miguel F. O. As relações entre capoeiristas e as rodas de rua em Teresina. Relatório de atividades. Programa de Iniciação Científica, Universidade Federal do Piauí, 2020.

CALDAS, Alan. *Valentia e linhagem: uma história da capoeira*. Curitiba: Appris, 2018.

CANDIDATOS a vereador do município de Teresina-PI. *Estadão*, Teresina, 2020. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/eleicoes/2020/candidatos/pi/teresina/vereador>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PAULO GOMES DA CRUZ. In: VELHOS MESTRES. [S. l.]: Velhos Mestres, n. d. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-55>. Acesso em: 23 jan. 2021.

COSTA, Maria A. N. "A polarização identitária e a pulverização programática no Brasil atual". *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, 12(3), set./dez. 2020, p. 404-429. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistapassagens/article/view/46137>. Acesso em: 15 maio 2021.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EVANS-PRITCHARD, E. E. "Os Nuer do sul do Sudão". In: EVANS-PRITCHARD, E. E.; FORTES, Meyer (org.). *Sistemas políticos africanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. pp. 469-508.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Curitiba: Appris, 2018.

FOUCAULT, Michel. "Por que estudar o poder: a questão do sujeito". In: DREYIUS, Huber; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 31-49.

FRIGERIO, Alejandro. "Capoeira: de arte negra a esporte branco". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 4(10), 1989, p. 85-98.

GOLDMAN, M. "Segmentaridades e movimentos negros nas eleições de Ilhéus". *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 7(2), 2001, p. 57-94.

GONZÁLEZ-VARELA, S. Capoeira e inmovilidad: estrategias de resistencia y los desafíos frente a la emergencia sanitaria del COVID-19. *Forhum International Journal of Social Sciences and Humanities*, 3(4), 2021, p. 16-27. Disponível em: <https://cife.org.mx/forhum/index.php/forhum/article/view/65>. Acesso em: 5 jun. 2021.

GRANADA, Daniel. "Compreender o Brasil através da capoeira: capoeira, 'raça' e 'nação' no Brasil". In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel (org.). *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade*. Teresina: EDUFPI, 2020. pp. 7-22.

JOSÉ de Freitas sedia terceira edição do Capoeira Cor de Rosa. *Meionorte.com*, [S. l.], 26 abr. 2018. Disponível em: <https://www.meionorte.com/pi/cidades/jose-de-freitas/jose-de-freitas-sedia-terceira-edicao-do-capoeira-cor-de-rosa-321639>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MACIEL, Ana Paula Brito; ALARCON, Anderson de Oliveira; GIMENES, Éder Rodrigo. "Partidos políticos e espectro ideológico: parlamentares, especialistas, esquerda e direita no Brasil". *Revista Eletrônica de Ciência Política*, 8(3), 2017, p. 72-88. Disponível em: https://www.cesop.unicamp.br/w/1IMb2TaMwNQ_MDA_36c05_/partidos%20pol%C3%ADticos%20e%20espectro%20ideol%C3%B3gico%20parlamentares%20especialistas,%20esquerda%20e%20direita%20no%20Brasil.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

MAGALHÃES FILHO, Paulo A. *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Deodoro: a espada contra o império*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

MALINOWSKI, Bronisław. "Introdução". In: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1998. (Coleção Os Pensadores).

OBADIA, Lionel. *L'ethnographie comme dialogue: immersion et interaction dans l'enquête de terrain*. Paris: Publisud, 2003. (Coleção Terrains et Perspectives).

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVEN, Ruben George. *A Antropologia de grupos urbanos*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PEÇANHA, Cinézio F. *Gingando na linha da Kalunga: capoeira angola, engolo e a construção da ancestralidade*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento, Universidade Federal da Bahia, 2019.

PIAÚÍ (estado). *Lei Ordinária nº 5.784 de 29/07/2008*. Cria o Dia da Capoeira e dispõe sobre o ensino e a prática da mesma nas unidades escolares da rede pública estadual de educação e dá outras providências. Teresina: Governo

do Estado, 2008. Disponível em: <http://legislacao.pi.gov.br/legislacao/default/ato/13747>. Acesso em: 2 ago. 2021.

PIAUÍ (estado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Processo nº 01402.000775/2015-18. Ações e planos de salvaguarda – bens imateriais. Memorando: 240-2015. [S. l.]: DIVTEC IPHAN-PI, 2015.*

PINHEIRO, Camila Maria Gomes. “Mulher na roda não é pra enfeitar’: a ginga feminista e as mudanças na tradição da capoeira angola”. *Caminhos da História*, 24(1), 2020, p. 82-96.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. A capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1996.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. Negros e brancos no jogo da capoeira: a reinvenção da tradição. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SCHEEFFER, Fernando. “A alocação dos partidos no espectro ideológico a partir da atuação parlamentar”. *E-legis*, (27), set./dez. 2018, p. 119-142. Disponível em: https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/5417/2018_scheeffe_alocacao_partidos_espectro.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 25 jul. 2021.

SILVA, Childer Nataniel. *Coletivo Domingos de Angola: a capoeira teresinense entre o público e o privado*. Teresina: EDUFPI, 2021.

SILVA, Paulo Henrique Menezes da. A luta pela salvaguarda da capoeira no estado do Rio de Janeiro: visão de um mestre. Dissertação de Mestrado. Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Robson Carlos da. As narrativas dos mestres e a história da capoeira em Teresina/PI: do pé do berimbau aos espaços escolares. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, 2012.

SILVA, Robson Carlos da. *As narrativas dos mestres e uma história social da capoeira em Teresina/PI: do pé do berimbau aos espaços escolares*. Curitiba: ERV, 2016.

SILVA, Wanderson Carlos Lima da. Relações sociais e conflitos: as dimensões da organização sócio-política da capoeira em Teresina. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí, 2020.

SILVA, Childer Nataniel; BRITO, Celso de. Da política nativa à política formal: a capoeira angola teresinense e o valor da ocupação do espaço público. *FSA*, 17(8), ago. 2020, p. 48-68.

SILVA, Robson Carlos da; FERREIRA NETO, José Olímpio. "O protagonismo do Grupo Senzala na capoeira de Fortaleza e Teresina (1980-1990)". *Ensino em Perspectivas*, 2(1), 2021, p. 1-14. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/ensinoem perspectivas/article/view/4551>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SILVA, Igor Monteiro; NASCIMENTO, Ricardo. "Capoeira, cidade e cultura: notas etnográficas sobre ocupações criativas em Fortaleza-CE". *O público e o privado*, (29), 2017, p. 55-71.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A negregada instituição: os capoeiristas na Corte Imperial (1850-1890) – Volume I. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Campinas, 1993.

SOUSA NETO, Marcelo de. "Entrando na roda': história e memória da capoeira em Teresina-PI (1970-1990)". *Vozes, Pretérito & Devir*, 1(1), 2013, p. 92-106.

VASSALO, Simone P. "A capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos". In: Encontro Anual da Anpocs, 32., 2008, Caxambu. GT 29: Patrimônios, museus e ciências sociais. Caxambu: Anpocs, 2008. n. p.

VIEIRA, Luiz Renato; ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira". *Estudos Afro-Asiáticos*, (34), dez. 1998, p. 81-121.

VIEIRA, Luiz Renato; FONSECA, Vivian L. "Construction d'un dialogue: la capoeira et les relations avec l'État brésilien en débat". *Cultures-Kairós*, 1, 2012, n. p. Disponível em <https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=525>. Acesso em: 30 dez 2021.

ZONZON, Nicole Christine. "Capoeira abalou: corpo de mulheres, legitimidade e tradição". In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel. *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade*. Teresina: EDUFPI, 2021. pp. 137-158.

Filmografia

AUETU! A capoeira angola no fio da navalha. Direção: André Silvério. Santo André: Cadência Filmes, 2014. 1 vídeo (59 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DcqTrD5hUUo>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PASTINHA! Uma vida pela capoeira. Direção: Antônio Carlos Muricy. Rio de Janeiro: Raccord Produções, 1999. 1 fita de vídeo (56 min), VHS/NTSC, son., color.

Fonografia

MESTRE Pastinha e sua academia. São Paulo: Philips, 1969. 1 disco (33 min), estéreo.

Por uma política da vadiagem: a capoeira “fazendo” cidades em Fortaleza

*For a policy of vagrancy:
capoeira “making” cities in Fortaleza/CE*

Igor Monteiro¹

Doutor em Sociologia – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Ricardo Nascimento²

Doutor em Antropologia – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Resumo

A capoeira e as dinâmicas da vida urbana, historicamente, travam um íntimo diálogo, implicando mútua (in)formação a partir de experiências localizadas em espaços públicos citadinos como *portos, mercados e largos*. Escusado dizer que esse diálogo com as *ruas* permanece vivo na atualidade, sobretudo em territórios das cidades que são considerados “periféricos”, de “margem” ou “precários” (AGIER, 2015). Assim, o presente artigo objetiva refletir sobre a capoeira enquanto produção da margem, considerando-a como uma “situação-limite” (AGIER, 2015) que enseja precipitações políticas, ações produzidas por coletivos de sujeitos que interpelam as dimensões de “ordenamento” e de “prescrição” dos mundos urbanos planejados a partir e para as “centralidades” e seus sujeitos; que criticam a sustentação de usos, sentidos

¹ Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Culturais e do Patrimônio Cultural Imaterial (PerformArte/UNILAB) e vice-coordenador do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO-UFC). *E-mail*: igor.monteiro@unilab.edu.br.

² Coordenador de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão, Arte e Cultura (PROEX/UNILAB). Mestre de capoeira. Vice-coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Culturais e do Patrimônio Cultural Imaterial (PerformArte/UNILAB). *E-mail*: ricardonascimento@unilab.edu.br.

e relações considerados hegemônicos, dominantes ou legítimos. Para tanto, mobilizando pesquisas etnográficas, os bairros Serrinha e Gentilândia (Fortaleza, Ceará, Brasil) são tomados como espaços privilegiados de reflexão.

Palavras-chave: capoeira; cidades; vadição; política; cultura.

Abstract

Capoeira and the dynamics of urban life, historically, engage in an intimate dialogue, implying mutual (in)formation from experiences located in urban public spaces such as ports, markets and squares. Needless to say, this dialogue with the streets remains alive today, especially in territories of cities that are considered “peripheral”, “margin” or “precarious” (AGIER, 2015). Thus, this article aims to reflect on capoeira as a production of the margin, considering it as a “limit situation” (AGIER, 2015) that gives rise to political precipitation, actions produced by collectives of subjects that question the dimensions of “ordering” and of “prescription” of urban worlds planned from and for “centralities” and their subjects; that criticize the support of uses, meanings and relationships considered hegemonic, dominant or legitimate. Therefore, mobilizing ethnographic research, the Serrinha and Gentilândia neighborhoods (Fortaleza, Ceará, Brazil) are taken as privileged spaces for reflection.

Keywords: capoeira; cidades; vadição; política; cultura.

Agir urbano 1

Ao passo que o meio-dia se aproxima, aos poucos, a feira toma seu caminho de “desfazimento”: as tábuas destinadas à apreciação de um considerável número de frutas, legumes, verduras e de variados outros produtos orgânicos (manteigas, doces, mel etc.) já não se apresentam de forma tão povoada; os caixotes – em sua maioria de material plástico, estruturados de forma vazada e multicolorida – vão começando a abrigar, novamente, os itens não vendidos no dia; após tal preenchimento, eles passam a ser transportados – de modo bastante acelerado, pelas mãos dos próprios feirantes ou de outros trabalhadores locais – para os carros, populares e utilitários, que aguardaram durante toda a manhã de sábado no passeio de uma das ruas que conformam a praça. Seu encerramento ainda se manifesta pela finalização da apresentação musical que tomou lugar no dia e pela ação de empilhamento das mesas e cadeiras utilizadas pelos sujeitos que ali mesmo se debruçaram sobre os sons e sabores pela feira oferecidos. No entanto, seu último ato pode ser percebido no desmontar das barras de metal e no fechamento das coberturas de tecido ou de lona, das tendas, usualmente verdes, que conferiam um dos tons principais a este evento quinzenal.

Contudo, engana-se quem pensa que as ocupações de sábado na Gentilândia findam por aí. Ao contrário, elas são da ordem do múltiplo! Uma escuta um pouco mais sensível é capaz de revelar que no bojo da conclusão deste ciclo de uso da praça revela-se um outro, por exemplo, agora designado fundamentalmente pela cadência do berimbau, que ganha ainda maior robustez quando acompanhada dos pandeiros, do agogô, do reco-reco e de um pequeno mas fartamente “valente” tambor. Assim, situados em um dos bancos da praça (preferencialmente naquele que mais se aproxima do ponto dos taxistas, em virtude da sombra abundante que se precipita sobre o chão onde, em breve, os jogos se desenrolarão), os primeiros capoeiras, vindos de distintas partes da cidade e participantes de diversos grupos e escolas, começam a interagir (cumprimentando-se, afinando os instrumentos, narrando episódios que vivenciaram ao longo da semana, dentro e fora do universo da capoeira...), cultivando, então, a espera pelos demais “camaradas” para que a roda, enfim, se estabeleça em toda a sua potência. Tal espera, como dito, nem de longe é feita passivamente! Ouve-se, logo com as chegadas iniciais, o toque da baqueta no arame tensionado pela verga, percebendo-se facilmente a apresentação, talvez como numa espécie de ensaio, de ladainhas ou corridos que ganharão maior tônus no curso da experiência; e, como não poderia deixar de ser, se enxerga, sobretudo, a disposição quase que imediata de dois corpos – ora se agigantando, ora se apequenando, “caçando” ou “fugindo”, evidenciando ou “negaceando” um movimento, saltando ou mesmo flertando com o chão – ao diálogo; em outros termos: “bora vadiar!” é o convite feito nesta tarde que começa...

Agir urbano 2

À medida que o sol vai se pondo, as vias que contornam o aeroporto de Fortaleza vão ganhando uma considerável intensidade de tráfego: um sem-número de carros, motos e caminhões expressa-se por rancos de motores, sirenes, buzinas e luzes que parecem buscar rivalizar – em termos de atenção – com um céu delicadamente pincelado por tons vermelho-alaranjados. Em especial, por diversas frações deste período de “fim de dia”, as alças do viaduto – estruturas circulares que permitem o uso de “retornos” por parte dos veículos passantes, principalmente pela avenida que se impõe à frente do referido equipamento, o aeroporto – condensam uma enormidade de veículos, chegando a congelar propriamente seus movimentos no intuito de atravessar o bairro da Serrinha rumo a outros espaços citadinos. Como resultado de tal congelamento: mais buzinas, tentativas frustradas de ultrapassagem, pequenas colisões, faróis piscando incessantemente...

Todavia, uma presença um pouco mais atenta é capaz, para além dos ruídos de escapamentos, de também perceber a gritaria e as recorrentes risadas produzidas por um grupo de jovens que se precipita entre os carros, buscando alcançar – a despeito da ausência de qualquer passarela ou faixa de pedestres –, justamente, o centro de uma das citadas alças, que, momentaneamente, abriga toda essa imobilidade automotiva. É importante dizer que, acompanhando as vozes dessas juventudes, igualmente podem ser captadas as sonoridades particulares de berimbaus e pandeiros, alternando-se no que tange às cadências mais lentas e aos ritmos mais acalorados. E, quando finalmente finalizam a aventureira travessia, inscrevem-se com extrema robustez, bem como com acentuada fluidez, no espaço circular gerado pela alça. Agora, aquela espacialidade definida como apenas de passagem transforma-se em lugar provido de outro sentido, dotado de vitalidade: cada salto, cada golpe, cada esquiva, cada batida no arame ou no couro do pandeiro, assim, é promotor de um “re-uso”, de um refazimento deste território, tarefa constante, semanal, do agir destes corpos da capoeira.

Os trechos acima destacados fazem parte dos diários de campo que construímos, ao longo dos últimos anos, motivados por aquilo que, centralmente, gostaríamos de discutir no presente artigo: possíveis efeitos de inscrição de formas/expressões de capoeira em determinadas territorialidades urbanas pertencentes à cidade de Fortaleza, capital do Ceará. Entendidas como modulações de um “agir urbano” (AGIER, 2011, p. 194), propriamente mobilizadas por habitantes de partes da cidade em questão, tais ações contribuem, a nosso ver, com processos de ressignificação espacial, atribuindo novos usos e sentidos aos cenários urbanos por meio de sua presença concreta, persistente e recalcitrante.³

As empirias aqui apresentadas, escusado dizer, conformam apenas duas ilustrações de um vasto campo de possibilidades de relações entre a capoeira e os mundos

³ Há no esforço reflexivo contido nestas linhas, portanto, um duplo movimento: o de pensar diferentes modulações de capoeira, que se compõem na saída dos limites das academias e dos espaços particulares de treinos/vivências e na abertura para relacionar-se com a cidade em sua dimensão pública. Exercitando uma prática socioespacial, esses capoeiras também modificam a própria paisagem urbana, contribuem com a emergência de outras formas de circulação e de significação das territorialidades, sejam elas “periféricas” ou “centrais”, o que desafia, por seu turno, uma experiência urbana prescrita por lógicas de *empresariamento* (HARVEY, 1996), dispositivos de *espetacularização* (JACQUES, 2010) e atividades de *militarização/vigilância/controle* dos espaços e dos corpos (CALDEIRA, 2000).

urbanos – presentes em tempos atuais, é válido destacar, mas que se precipitam desde outras temporalidades (SOARES, 2001).⁴ Elas foram escolhidas, no entanto, por fazerem parte do universo de frequência dos dois autores do texto, inseridos no registro fronteiro da condição de *pesquisadores-capoeiras* ou *capoeiras-pesquisadores*. Assim, tanto a roda da Praça da Gentilândia quanto a intervenção de jovens capoeiristas na alça do viaduto do bairro Serrinha configuram-se como experiências de intimidade que nos envolvem: é sobre elas que buscamos refletir, mas é também em seu bojo – efetivamente – que “trocamos pernadas” e ideias, admitindo, inclusive, nossa presença/influência em certos momentos de suas dinâmicas particulares.

A busca pelo (des)equilíbrio entre regimes de proximidade e de distância, referentes às experiências trabalhadas neste texto, portanto, produz desafios consideráveis, acenando para os incontornáveis debates acerca, grosso modo, de questões como “validade”, “reflexividade” e “neutralidade” nas atividades de pesquisa. Todavia, acreditamos que uma prática etnográfica aberta à afetação (FAVRET-SAADA, 1980) é via fértil para pensarmos a capoeira, mais especificamente, para além da lógica da colonialidade: aquela que mutila, classifica e “encaixota” os fenômenos, buscando recorrentemente domesticar a potência do plural, do múltiplo, das diferenças. Nos casos aqui apreciados, *vadiar* com nossos interlocutores (que também são pares, sob outra perspectiva) é condição, destarte, de emergência de um entendimento de capoeira que a concebe como um enredamento entre jogo, brinquedo, dança e luta, como uma experiência da ordem da cultura ou da arte que também carrega consigo fortes investimentos e efeitos políticos, como uma ferramenta de interpelação/transformação do urbano.

Antes, contudo, de nos debruçarmos mais detidamente sobre as ocupações/intervenções aqui tomadas como matéria privilegiada de reflexão, é importante fazermos algumas marcações históricas, indicar certos lugares, memórias e agentes relevantes para a dinamicização da capoeira na cidade de Fortaleza. A roda da Praça da Gentilândia e as atividades situadas na alça do viaduto da Serrinha certamente podem firmar-se como chaves de leitura da própria experiência cidadina local, mas ganham ainda maior inteligibilidade se forem compreendidas também a partir de um enquadramento ampliado no que se refere às relações da capoeira com a capital do Ceará.

⁴ O trabalho de Soares (2001) sobre a “capoeira escrava”, praticada durante a primeira metade do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, é uma importante fonte para pensarmos acerca do exposto: as relações históricas entre a capoeira e as cidades. Na citada obra, por exemplo, é apresentada uma “geografia das maltas” de capoeira que abrangia diversos espaços urbanos, tais como “as ruas de quitanda”, as “praças” e os “largos”, a “estiva” e a “zona portuária” (SOARES, 2001, p. 170).

Construção social da capoeira de Fortaleza: breve jogo de memórias

Fortaleza é uma cidade litorânea, situada na região Nordeste do Brasil, que – segundo estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para 2021 – possui população de 2.703.391 habitantes. Portanto, se considerarmos sua área de 312,353 km², apresenta-se como uma das mais densamente povoadas capitais brasileiras, sendo, em termos de população, a maior cidade do Ceará e a quinta maior cidade do Brasil. O seu crescimento acentuado, é válido frisar, foi acompanhado de uma severa desigualdade social e de variados processos de estigmatização territorial que apartaram – por vezes, dramática e violentamente – residentes de áreas de elevado valor imobiliário, muitas delas próximas às zonas litorâneas, e habitantes de espaços considerados periféricos, marcados, por seu turno, pela precariedade de serviços, equipamentos e políticas públicas.

A construção social da capoeira na cidade de Fortaleza, não por mera coincidência, mas por, igualmente, ser uma produção urbana, trouxe como elementos estruturantes algumas dessas clivagens e contradições, muito embora, em determinados momentos, também tenha experimentado a efervescência de diversos encontros, com suas vívidas disputas, conflitos e negociações. O exercício de considerar expressões da memória cultural local,⁵ sobretudo relativas aos anos 70, 80 e 90 do século XX, é capaz de apontar para o exposto, revelando assim uma narrativa biográfica da cidade que pode ser, sim, acessada a partir da capoeira e, do mesmo modo, um esforço por compreender a história da capoeira em Fortaleza, que passa pela constituição das dinâmicas citadinas da mencionada capital.

Desse modo, os primeiros agrupamentos de capoeira de que temos conhecimento surgem nos anos 1970, com o trabalho realizado pelo Mestre Zé Renato e seu coletivo de alunos, posteriormente originando o grupo Zumbi de capoeira. Importa referir que, na citada década, Mestre Zé Renato, hoje falecido, não foi o único

⁵ Entre os anos de 2016 e 2017, no âmbito de um acordo de cooperação técnica entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), foi realizada uma vasta série de entrevistas com gerações de capoeiristas que iniciaram suas práticas, a partir dos anos de 1970, na cidade de Fortaleza. Em grande medida, as informações realçadas neste tópico derivam desse trabalho, mobilizado pela seguinte equipe: Mestre Lula e Mestra Carla (como consultores), Cláudia Rodrigues (como apoio técnico e coordenadora de audiovisual) e Ricardo Nascimento (como coordenador de pesquisa). Escusado dizer que tais interlocuções produziram um denso manancial de informações, ainda por ser trabalhado, com maior profundidade, em momentos vindouros.

dinamizador da capoeira no município: outros agentes – como Mestre Esquisito, Mestre Paulão Ceará e grupos dispersos de praticantes – ocupavam espaços da cidade, tanto pelo cotidiano de treinos quanto pela realização de rodas. E, muito embora não se possa afirmar que essas tenham sido as ações inaugurais da capoeira no Ceará, uma vez que não dispomos de relatos sistematizados provenientes de ou tematizando outras regiões, talvez se possa sustentar que a capoeira da capital marca o movimento de crescimento da arte em todo o estado.

A presença robusta, na história local, do Mestre Zé Renato e de seu trabalho se deve, em grande medida, à forma como este se fez presente em distintos espaços de Fortaleza, ensinando gerações e “produzindo” uma *linhagem* de capoeira que atravessou, em termos de diálogo, vários grupos e segmentos. Ao nos referirmos a esses coletivos ou grupos, enfatizamos que se tratava, à época, de uma capoeira “híbrida”, composta por múltiplas referências,⁶ longe de qualquer modelo “fechado”: o que hoje concebemos, na falta de uma nomenclatura mais ajustada, como capoeira contemporânea. Em Fortaleza, apenas como ilustração, a capoeira angola só se estabelece com as chegadas de Mestre Armandinho (oriundo do Rio de Janeiro, na década de 1980) e de Mestre Rafael Magnata (vindo da Paraíba, em meados dos anos 1990).

Mestre Zé Renato nasceu em 24 de maio de 1951, na cidade de Crateús, no interior do Ceará. Naquele município, teria, então, seu primeiro contato com a capoeira por meio de um sargento do exército, conhecido por Cipolate, que prestava ali seu serviço militar (SILVA, 2013). Por volta dos anos 1970, como exposto, o mestre inicia seu trabalho em escolas particulares da cidade, mas é no Centro Social Urbano Presidente Médici⁷ (CSU Presidente Médici) que dá início ao percurso contínuo que “produzirá” as primeiras gerações de capoeiristas da capital.⁸

⁶ Para termos ideia do conjunto extenso de referências que matizava a capoeira local, basta nos debruçarmos sobre a própria trajetória do Mestre Zé Renato, que realiza algumas viagens relacionadas ao universo da capoeira, conhecendo Mestre Bimba em Salvador e posteriormente treinando capoeira angola na cidade de Ilhéus (BA). Soma-se a isso, ainda, uma temporada passada no Rio de Janeiro, onde Mestre Zé Renato teve a oportunidade de treinar com Mestre Leopoldina.

⁷ Situado nas imediações da Av. Borges de Melo, bairro de Fátima, servindo como importante equipamento de esporte, cultura e lazer para as juventudes da comunidade Aldaci Barbosa. Tal comunidade, importante destacar, é impactada por processos de remoção motivados pelas obras do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) de Fortaleza.

⁸ Os Centros Sociais Urbanos foram uma importante política pública de difusão do esporte e do lazer, iniciada no período da ditadura militar em todo o Brasil, que tinha como referência as áreas periféricas e as populações pobres dos centros urbanos. A criação de Centros Sociais, de acordo com Olímpio (2019), no entanto, não se limitou ao Programa Nacional de Centros Sociais Urbanos (PNCSU) e seguia uma lógica de controle social e de ordenamento urbano tanto das formas de lazer como do tempo livre dos trabalhadores no perímetro dos bairros.

As ações de Mestre Zé Renato no contexto dos CSUs, hoje conhecidos como Centros de Cidadania, tiveram prosseguimento até recentemente com um dos alunos de sua linhagem, Mestre Ulisses. Considerando os depoimentos de alguns dos primeiros alunos de Mestre Zé Renato (Mestre Jorge Negão, Mestre Everaldo, Mestre Zé Ivan e Mestre Jorge Baiano), os CSUs dispunham de uma série vasta de atividades esportivas e culturais, e entre elas figurava um grupo folclórico, em que se inseria a capoeira, que mais tarde se tornaria atividade autônoma, tomando seus próprios rumos.

Ainda durante os anos 1970, para além da “linhagem” de Mestre Zé Renato, dois outros coletivos faziam parte de um incipiente cenário capoeirístico da cidade, em princípio atuando de forma diversa, mas – devido ao número exíguo de praticantes –, posteriormente, vindo a se encontrar de forma constante sob a necessidade de trocar conhecimentos que propiciassem o crescimento da cena local. Um deles tomava a Casa do Governador Virgílio Távora⁹ como espaço privilegiado de práticas, estrutura localizada em área nobre da cidade, nas proximidades da região costeira de Fortaleza. A ocupação da residência era oportunizada pela mediação de Luciano Negão, como era conhecido na capoeira o filho da lavadeira que trabalhava no local.

Luciano Negão, assim, levava adiante uma tradicional roda na Casa do Governador, espaço onde também aconteciam treinos informais e encontros de capoeiras de outros coletivos. Importante destacar que, neste momento, utilizamos a expressão “coletivos” para designar a formação de agrupamentos menos formais, mais fluidos, sem a presença específica de mestres e mestras, uma espécie de unidade relacional inscrita nesse período “nascente” da capoeira em Fortaleza. Ainda de acordo com Luciano Negão, havia na casa uma quadra onde a esposa do político realizava festas para a elite cearense e recebia a imprensa. A lavadeira e seu filho residiam na casa, que ficava vazia grande parte do tempo devido aos deslocamentos da família Távora, o que justamente oportunizava os encontros que decisivamente contribuíram para a consolidação da capoeira na cidade.

Luciano afirma ter conhecido a capoeira na praia, observando um homem negro e de origem baiana, chamado de Pinduca, que atuava como DJ em uma boate situada também na orla da cidade. Além de Luciano, outras pessoas igualmente tomavam a praia como lugar de observação e aprendizagem da capoeira, como são os casos

⁹ Virgílio Távora, político cearense, eleito senador em 1970 e indicado para o cargo de governador do Ceará em 1978.

de Caé e Jorge Macaúba, residentes no Morro Santa Teresinha,¹⁰ trabalhadores da pesca e salva-vidas. Ainda segundo Luciano, a roda da Casa do Governador era, em sua maioria e por longo tempo, frequentada por “pessoas simples”, “trabalhadores” e “moradores das favelas”, mas em períodos diversos também podia ser frequentada por coletivos de outras partes da cidade.

No contexto em questão, um segundo coletivo de praticantes de capoeira também guardava estreita relação com a praia, situando suas atividades nas imediações do Náutico Atlético Cearense (clube localizado no bairro Meireles, em frente à praia de mesmo nome) e da Praia de Iracema. Tal coletivo era constituído, majoritariamente, por surfistas, oriundos – segundo relatos – de estratos econômicos privilegiados e residentes de áreas nobres da cidade, como o bairro da Aldeota. A despeito de diferenças de classe, os surfistas capoeiristas não eram desconhecidos de Luciano Negão, Caé e Macaúba, tendo com eles alguns encontros e trocas.

Uma das lideranças desse segundo coletivo era Alfredo Brasil Montenegro Neto. Nascido em 1958, em Fortaleza, Alfredo afirma ter visto a capoeira em uma viagem para a Bahia e começado a praticá-la junto a um primo que, como ele, era também surfista. Surfe e capoeira mantiveram, assim, um grande diálogo nesse coletivo, uma vez que, para Alfredo, a capoeira poderia ser potente ferramenta para o desenvolvimento de capacidades e habilidades utilizáveis na prática do surfe. Durante aquele período, Alfredo indica ter tido contato com o Dr. Bolivar Gadelha – que, por sua vez, teria sido aluno de Mestre Bimba –, que o presenteou com alguns livros sobre a capoeira: essas obras, bem como as próprias orientações de Dr. Bolivar, constituíam, portanto, algumas de suas importantes referências.

Fato interessante é que, antes mesmo de ser surfista e capoeirista, Alfredo teria praticado ioga, tomando esse trio de práticas, em um momento seguinte, como estruturante do que ele chamava de “estilo de vida saudável”, configurando seu repertório de atividades cotidianas a partir dessas experiências. O enredamento dessas habilidades, então, foi – segundo o próprio Alfredo – responsável pela atração dos “colegas de praia” no sentido de experienciar um coletivo em que a “vadiação” na beira da praia encontrava lugar e certa constância. Assim, sempre no íntimo diálogo com o surfe e a ioga, atividades de capoeira aconteciam numa zona litorânea

¹⁰ Espaço situado no bairro Vicente Pizón, em Fortaleza, que, por seu turno, se localiza em área costeira, nas proximidades do Cais do Porto e da Praia do Futuro. Região costeira, no entanto, distinta daquela em que se inscreve a mencionada Casa do Governador Virgílio Távora, no bairro Meireles, próxima à praia de mesmo nome.

conhecida como “Volta da Jurema”,¹¹ sobretudo nas temporadas em que o “mar não tinha muita onda”.

Cabe destacar que nas falas de Alfredo, mesmo sem detalhes nominais, aparecem referências a grupos de garotas que – não interessadas no surfe – frequentavam tal área da praia, associando-se eventualmente ao coletivo em questão para principalmente praticar capoeira. Alfredo, na ocasião da entrevista, ainda afirmou que surfistas praticantes de capoeira e oriundos de outras regiões do país – por alguns períodos, quando visitavam Fortaleza em busca de boas ondas – igualmente participavam das atividades de capoeira no local, estabelecendo na praia uma espécie de terreno de diálogos e trocas que, no limite, contribuía com processos de aprendizagem e, conseqüentemente, com a consolidação da capoeira na cidade.

Diante do exposto, é possível perceber como a capoeira em Fortaleza, em seu caráter “nascente”, foi produto de uma “agência plural”,¹² localizando-se em espaços distintos da cidade, ou seja: instituindo-se tanto em territórios considerados periféricos quanto em áreas enobrecidas, envolvendo sujeitos posicionados em diferentes estratos sociais e, por fim, tomando como palco de manifestação espaços públicos e privados, ganhando força expressiva a partir de ações de governo (como no caso dos CSUs), mas talvez centralmente pelo próprio esforço êmico de agentes que se agrupam de forma espontânea e vão, a partir disso, dotando a experiência de contornos mais definidos.

A roda da Praça da Gentilândia e a ocupação da alça do viaduto da Serrinha são manifestações atuais da capoeira na capital cearense e igualmente podem nos levar a pensar a força das intervenções coletivas no espaço urbano, bem como oportunizar reflexões sobre as tensões entre “centralidades” e “margens”, entre

¹¹ A “Volta da Jurema” é um pequeno trecho de praia compreendido entre o bairro do Mucuripe e a Praia do Meireles. Atualmente, é uma das áreas mais nobres da capital cearense, contando com sofisticados edifícios residenciais, diversos bares e restaurantes, bem como equipamentos de cultura e lazer, além de firmar-se como um dos mais acessados pontos turísticos de Fortaleza.

¹² O termo “agência plural”, aqui, é utilizado como elemento de ênfase no que tange à compreensão de que o desenvolvimento e a consolidação da capoeira em Fortaleza não se atêm a uma centralidade específica geradora da prática – em outros termos: a um único lugar de origem. Ela é, ao cotejarmos os discursos das primeiras gerações de capoeiristas da cidade, uma elaboração enredada por múltiplos agentes, de distintas trajetórias e posições sociais, bem como – ainda em seu estágio “nascente” – pareceu ocupar diferentes espaços citadinos, no registro de deslocamentos entre “centralidades” e “periferias”. Assim, o que está posto é um entendimento da construção do universo da capoeira local que desestabiliza narrativas positivistas, marcadas pelo desejo de descoberta de uma “origem” e de um “criador”. Tal indicação, a nosso ver, ganha ainda mais força na medida em que a concebemos, concretamente, como uma expressão cultural afrodiaspórica, ou seja: em muito atravessada por trânsitos, trocas e reelaborações.

“Estado” e “iniciativas culturais nativas”, entre “espaço público”, “espetacularização” e “empresariamento urbano”, entre “cultura” e “política”. Enquanto intervenções político-culturais cidadinas, elas parecem ser dotadas de maior inteligibilidade à medida que conhecemos pelo menos um pouco dessa relação da capoeira com a cidade de Fortaleza, aqui residindo o sentido do tópico ora finalizado, além de indicar – obviamente – lugares, memórias e sujeitos da capoeira na capital.

A “vadiação da praça”: a capoeira entre usos e apropriações plurais

Situada, em sua grande parte, entre os bairros Benfica, Fátima e Jardim América, a Gentilândia é um dos bairros que possuem menor extensão territorial na cidade de Fortaleza. Contudo, seus reduzidos contornos não o impossibilitam de ser considerado por muitos de seus moradores e usuários um espaço de suma importância no que concerne, sobretudo, à dinâmica político-educativa e cultural da capital cearense,¹³ para além de sua – amplamente divulgada – condição prazenteira enquanto região residencial. É válido ressaltar que sua autonomia como bairro (reconhecida pelo governo local nos anos 2000), a despeito de partilhas cotidianas de diversas ordens, impede sua completa identificação com o Benfica, bairro com o qual guarda maior proximidade.

A Gentilândia conta, importante mencionar, com reputados equipamentos de esporte e lazer, tais como o Estádio Presidente Vargas e o Ginásio Aécio de Borba. Nesse contexto, duas praças merecem realce, emergindo igualmente como significativos polos catalisadores de atividades lúdicas ou esportivas, é bem verdade, mas se configurando, do mesmo modo, como abrigo para sociabilidades econômicas e afetivas de diversas naturezas, palco para *performances* artísticas, zona boêmia e plataforma de reivindicações políticas e lutas sociais. São elas: a Praça da

¹³ Apenas no sentido de ilustrar este último apontamento, podem ser indicados os diversos atos, que naquele lugar tiveram evidência, em apoio ao ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva, manifestando o descontentamento de uma parcela da população com sua prisão, ou em protesto aos cortes anunciados pelo atual Governo Federal no que concerne aos investimentos no âmbito da educação, manifestação essa certamente potente em termos de mobilização pelo fato de a praça em questão inscrever-se nas proximidades de distintos estabelecimentos de ensino médio e superior. No que se refere às datas comemorativas, o carnaval parece ser o melhor exemplo, sendo a Praça João Gentil um reconhecido espaço de congregação dos brincantes e de concentração de diversos blocos, tais como o “Luxo da Aldeia” e o “Hospício Cultural”, já famosos na cidade, e o recém-criado “Simelano”, com apenas dois anos de existência.

Gentilândia¹⁴ e a Praça João¹⁵ Gentil, esta última, como pontuado, campo de atuação da roda de capoeira sobre a qual aqui se discute.

Atualmente, a João Gentil – que passou por modificações urbanísticas e de infraestrutura, sendo totalmente entregue à população no ano de 2004 – é dotada de uma compleição multifacetada em termos de usos e ocupações. Essas formas de apropriação daquela parcela do espaço público da cidade, é relevante acentuar, variam de acordo com o decorrer das horas do dia e com transcorrer dos dias da semana: isto é, a praça dinamiza-se em referência às atividades e aos modos de circulação de seus habitantes, passantes e usuários cotidianos. Mas, igualmente, esse espaço se diversifica conforme o apreciamos em sua relação com manifestações mais amplas e significativas para a cidade, em sentido geral, ou mesmo para o país, como no caso de greves, protestos, eleições, festejos religiosos ou carnavalescos.

A capoeira, na forma da “roda da Gentilândia”,¹⁶ de acordo com o relato de capoeiristas que frequentavam o espaço mesmo antes de sua consolidação, acompanha a feira agroecológica, descrita nas primeiras linhas deste texto, desde meados de 2012. Em princípio, ainda segundo esses depoimentos, a própria

¹⁴ A Praça da Gentilândia, bem como a Praça João Gentil, teve sua origem por meio de um acordo de desapropriação: a Prefeitura de Fortaleza, para que a população pudesse usufruir dos referidos espaços intensamente arborizados, isentou a família Gentil de alguns impostos para o “melhoramento da cidade” à época, sendo assim estagnado o levantamento de muros para usufruto particular desses terrenos. No que se refere, de modo especial, aos usos da Praça da Gentilândia, é pertinente frisar a presença nos finais de semana de uma feira livre, com mais de 50 anos, que ali acontece. Aos finais de tarde, um grande número de barracas também se apresenta, vendendo uma infinidade de tipos de comidas, com ênfase nas ditas “regionais”. Ambulantes são presenças constantes no espaço, vendendo balões, brinquedos ou doces. Em uma das extremidades da praça há uma pista de *skate* frequentemente utilizada por praticantes de diversas idades. Contudo, uma das apropriações mais emblemáticas diz respeito à transformação de partes do passeio da praça em extensão dos bares. Assim, a Praça da Gentilândia passa a ser conhecida e nomeada igualmente como zona boêmia, lugar de convergência não apenas de juventudes que estudam nas instituições das imediações, como a Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), mas – da mesma maneira – de sujeitos jovens oriundos de outros espaços da cidade, que ali encontram um terreno fértil para suas interações e sociabilidades diversas.

¹⁵ Assim como a Praça da Gentilândia, a João Gentil é produto de um acordo de desapropriação estabelecido entre a Prefeitura Municipal de Fortaleza e a família Gentil, detentora primeira desse espaço, descrito, em seu início, como uma extensão de areia ocupada sobretudo por crianças que ali jogavam bola. As mangueiras também compunham uma marca do lugar, possuidor de uma caixa d’água (ainda presente, mas agora desativada) que abastecia o bairro já na década de 1950. Importante salientar que tal acordo buscava garantir o uso do espaço pela população da cidade, sendo motivado – como relata Viana (2009) – pela própria pressão dos habitantes do entorno, que, inclusive, derrubaram um muro que, à época, evidenciava a intenção de usufruto particular dos terrenos.

¹⁶ A roda aqui objeto de apreciação é designada por seus próprios participantes ora como “roda da Gentilândia”, ora como “roda da praça”. É bastante comum, também, o uso do termo “vadiação” para denominá-la, parecendo este ganhar mais força à medida que as qualidades que os distinguem das rodas de academias e escolas, por exemplo, passam a ser mais amplamente reconhecidas entre os frequentadores.

organização da feira – considerando sua componente artístico-cultural – convidava alguns mestres e escolas para ali se apresentarem, organizando suas rodas. Escolas e mestres, é válido destacar, que desenvolviam parte significativa de suas atividades nas proximidades da praça, já revelando uma experiência de familiaridade e de vinculação íntima com o local, como era o caso do Mestre Armandinho e do Mestre Rafael Magnata. Contudo, para além desses primeiros convites, alguns capoeiristas faziam uso da praça, sobretudo durante a semana, também após os treinos e as vivências no contexto de suas escolas, ou seja: apropriavam-se do referido equipamento para ali “trocar ideias”, tocar instrumentos e confraternizar de maneira constante.

Como a mencionada feira começava a findar por volta das 12h e servia-se, como pontuado, de uma série de atrações artísticas (principalmente musicais), os capoeiristas, que para esse evento estavam na praça, aproveitavam para produzir sua sonoridade após o citado horário. Essa manifestação espontânea vai tomando novas feições, ganhando maior envergadura e delineando-se com alguma formalidade na medida em que outros agentes, outros capoeiras, vão se somando a uma espécie de grupo inaugural, referente àqueles sujeitos que se apropriavam da praça tanto na semana quanto aos sábados.¹⁷ É por meio dessas novas adesões, portanto, que a “vadiação”, termo pelo qual os frequentadores da roda costumam a ela se reportar, se consolida e passa a ser mais amplamente conhecida, visitada e engajada em outros movimentos e experiências político-culturais da/na cidade de Fortaleza.

No que concerne aos seus contornos singulares, atualmente, a roda é composta por capoeiristas oriundos de distintos grupos, associações e escolas, pertencentes a estilos também plurais. Embora haja, em diversos momentos, a preponderância numérica de praticantes vinculados a grupos de capoeira angola, não é possível afirmar que na roda da citada praça existe uma reprodução direta das dinâmicas próprias desse estilo de capoeira. É inegável que tal preponderância confere algumas de suas

¹⁷ Essa espécie de “grupo inaugural” é composta por sujeitos, em grande parte, vinculados ao grupo Capoeira Angola Òrun Àiyé, que mantinha suas atividades na Avenida da Universidade, situada nas imediações da Gentilândia. César, capoeira até então do grupo mencionado, afirma que após os treinos e as vivências alguns colegas se dirigiam à praça, ali “papeando”, tocando instrumentos e “vadiando” mais um pouco. A atividade de ocupação começa a ganhar mais corpo – principalmente aos sábados – com a chegada de capoeiristas da Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e do grupo de capoeira angola Atitude, bem como de praticantes não pertencentes ao segmento da capoeira angola, filiados, por exemplo, a grupos e escolas como Cordão de Ouro, Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), Associação Zumbi Capoeira (AZC) e ABADÁ.

tonalidades à experiência, mas a formação da bateria, a indumentária dos participantes, o conteúdo das músicas, a troca de cadências e ritmos e, sobretudo, os “pactos” de jogo – os diálogos produzidos pelos corpos em conexão – revelam a pluralidade que impede quaisquer tentativas de a definir de modo totalizante.

Interessante destacar que a nossa própria experiência no bojo dessa roda pode configurar-se como exemplo do exposto, da necessidade de pactuar algo em relação aos jogos para que pudéssemos efetivamente “conversar”, uma vez que nossa trajetória é formada, em grande medida, por vivências contornadas por ritmos mais “acelerados” ou mesmo por perspectivas ora mais marcializadas da prática da capoeira. Jogar mais próximo ao chão, diminuir distâncias, se abrir mais ao “jogo de dentro”, administrar as amplitudes dos golpes, aprofundar-nos em uma certa teatralização dos movimentos, portanto, foram uma condição para concretizar uma “partilha”, bem como uma urgência para que não ficássemos também tão expostos aos “avanços” e às “armadilhas” de linguagens de capoeira distintas das nossas, de repertórios por nós não tão dominados.

Os sujeitos da roda são homens e mulheres, e a proporção varia de acordo com os dias de roda ou mesmo com o transcorrer das horas em um único sábado. É preciso pontuar que o número de homens – por via de regra – é ainda maior, a despeito dos esforços, nesse contexto, de interpelar quaisquer práticas de distinção de gênero. As trajetórias no universo da capoeira, ou da capoeiragem¹⁸ (como alguns praticantes preferem denominar o campo no qual se inserem), são igualmente múltiplas: existem sujeitos que já “desenvolvem trabalhos” em suas escolas (instrutores, professores, treinéis etc.), reconhecidas lideranças – inclusive para os demais grupos da cidade –, mas também marcam presença na Gentilândia capoeiristas com trajetórias não tão longas e até iniciantes.

Como salientado, os participantes são provenientes de diversos espaços da cidade, tanto em termos de habitação quanto de desenvolvimento de seus trabalhos com capoeira, oportunizando assim aproximações de sujeitos e de territórios, o que repercute, como se verá em outro momento deste texto, na formação de relações

¹⁸ O termo “capoeiragem” é evocado com frequência por diversos participantes da roda. De acordo com alguns sujeitos, ele acena para uma espécie de valor de “abertura”, “fluidez” ou “espontaneidade” que melhor se alia com a própria ideia de “vadiação”, termo – como apontado – bastante presente nos modos de fazer referência à roda em questão. É possível notar – no curso de algumas conversas, como as que tivemos com o capoeirista Alexander Caicedo – o cuidado por parte de determinados sujeitos no sentido de realçar o caráter múltiplo da capoeira: assim, o termo “capoeira” muitas vezes é empregado no plural (capoeiras) ou mesmo substituído por capoeiragem.

de articulação que se espalham pelo tecido urbano. Tais articulações são produto de trocas de presença e de experiências nos contextos específicos de trabalho dos participantes da roda – por exemplo, em suas comunidades de origem. Desse modo, os convites mútuos, efetuados no decorrer da roda em questão, para ministrar uma aula, uma oficina, ou “fortalecer um movimento” nas referidas comunidades, configuraram-se como ilustrações importantes do exposto.¹⁹

Naquilo que tange precisamente aos jogos, a compreensão da multiplicidade como rubrica da roda é, uma vez mais, assentada. O engajamento dos jogadores no quadro do jogo pode mobilizar repertórios de movimentos já consagrados em suas escolas ou grupos de origem, é bem verdade; no entanto, esse esforço de transposição, para a praça, do instituído em seus lugares de treinos e vivências não se faz sem transformação, uma vez que aquele com quem se joga, habitualmente, é participante de outra ambiência formativa, ou seja, usuário de outras séries de movimentações e deslocamentos, por exemplo. O risco da não fluidez de um jogo, o que por vezes, de fato, acontece, é mitigado conforme os jogadores cultivam uma disposição ao diálogo, a uma tessitura colaborativa das tramas que compõem o ato de jogar, ultrapassando exercícios de reprodução “fidedigna” do aprendido em seus lugares de origem, em termos de capoeira.²⁰

¹⁹ A roda da Praça da Gentilândia, entendida como um espaço de encontro de linguagens diversas, é produtora, sem dúvida, de alianças e conflitos. No que diz respeito à instituição de um regime de alianças, a nosso ver, talvez possa ser sublinhada com maior ênfase uma espécie de esforço para diminuir as distâncias entre capoeira Angola e capoeira Regional/Contemporânea na cidade de Fortaleza. Explicamo-nos melhor: nos últimos anos, no contexto dos eventos de alguns grupos e escolas de capoeira, já foi possível apreciar a presença de sujeitos da roda da praça como “oficineiros”, ministrantes de vivências, em âmbitos que não seriam os de seu segmento original. Recentemente, por exemplo, o Mestre Hebert (uma das lideranças do Grupo Capoeira Brasil, o GCB, no Ceará) organizou um festival no espaço que coordena (Associação Viva Capoeira Viva), tendo o treinel Gzim (FICA) como um dos principais condutores de oficina. No que se refere à produção de conflitos, apenas como ilustração, podemos citar as discussões e certo incômodo entre os próprios participantes da roda da Praça da Gentilândia diante de um cartaz anunciando outra roda no mesmo espaço (“Roda Cearense de Capoeira”), indicando nesse artigo de divulgação que aquela era a “A genuína capoeiragem”. Debates acerca do que é “genuíno” ou de quem pode aferir isso foram constantes na semana que antecedeu a roda, e uma presença tímida de seus participantes também foi constatada, talvez marcando tal descontentamento.

²⁰ Ao longo dos últimos anos, transitando entre as condições de pesquisadores e de capoeiras, pudemos observar como alguns dos participantes, muito concretamente, mudaram seus estilos de jogo. Alguns, notadamente, pareciam suspender as marcas identitárias de seus grupos de origem (como sequências ou golpes característicos) para se apropriar de dinâmicas outras que ali se apresentavam. Um dos elementos mais significativos, sob nosso olhar, se relaciona com o movimento chamado “rabo de arraia”, em especial o fato de como ele vai sendo incorporado sob uma modulação mais cadenciada, mais “fechada” e “viva”, no repertório de alguns capoeiras que antes o acionavam em um modelo quase estético, com bastante amplitude (gerando, por conseguinte, vulnerabilidade a uma cabeçada ou chapa) e um tanto mecânico. Com praticantes da capoeira Angola, como os treinéis Gzim e Dani (ambos até então vinculados à FICA), diversas conversas surgiram acerca da necessidade de “subir” um pouco mais o jogo, atuar de modo mais “em pé”, com “menos chão”, para dialogar com aqueles que vinham de experiências formativas dentro dos contextos da capoeira Regional ou Contemporânea.

Assim, baseados no ânimo da cumplicidade (o que, de maneira alguma, implica a ausência de disputas, tensões e hostilidades, em certos casos), são tecidos jogos que “brincam” com o “baixo” e o “alto”, com os saltos e as contorções, com a cadência e a aceleração, com a exposição ao risco e com destacadas atitudes de fuga, evasão ou defesa, com a negação de um movimento, com a dissimulação, com a teatralidade e a ludicidade, mas igualmente com a marcialidade, a esportividade e a contundência que constituem a experiência da capoeira. O que é digno de registro, isto posto por vários participantes da roda em questão, é a impossibilidade de tomar o repertório de casa como única referência no curso dessa atuação, impelindo os participantes a exercitar sua criatividade, sua inventividade ou mesmo seu senso de aprendizagem no que concerne a dispositivos “novos” de jogo – produzidos na rua, pelo encontro das diferenças entre capoeiristas.

A roda da Gentilândia, é importante frisar – no que tange à nossa apreciação –, pode ser tomada também como uma modalidade de ocupação criativa das cidades, que carrega em seu bojo certo investimento político, para além de sua estética ou ludicidade, dirigido ao questionamento de determinadas “ausências” ou “vazios” urbanos que nem de longe se restringem à materialidade cidadina, mas tematizam propriamente um modo de viver a cidade. Ela configura-se como uma iniciativa de sujeitos – portanto, “iniciativa social”²¹ (AGIER, 2011, p. 173) – que, ao ocupar a praça, contribuindo com os diversos usos ali inscritos, interpela, por exemplo, a escassez dos encontros que tomam a rua, o espaço público, por excelência, como palco. Escassez produzida na admissão da cidade como lugar da violência, do medo, do risco e do que pode ser especulado, esquadrinhado, murado e vendido.

A ocupação da João Gentil no curso da roda, desse modo, põe em conexão não apenas seus participantes habituais, mas igualmente um vasto número de pessoas que por ali, aos sábados, trafegam. São comuns as “paradas” dos passantes diante dos jogos, o que logo se converte em necessária interação: “Vocês estão sempre aqui?”, “Posso filmar?”, “Onde vocês praticam durante a semana?”, “Meu filho é ainda criança, ele pode jogar?”, são algumas das “chamadas” interacionais – para fazer uso

²¹ De acordo com Agier (2011, p. 173), as iniciativas sociais, em suas formas plurais, podem ser entendidas como produções coletivas que desafiam, por exemplo, “fragmentações sociais e raciais das grandes cidades”. São, portanto, geradoras de possibilidades de construção de “comunidades morais ou políticas” que, muitas vezes, operam desviando o sentido hegemônico dos usos de territorialidades urbanas, pautados por interesses de classe, expulsão ou domesticação da “diferença”, lógicas de empresariamento etc.

de uma ação, a chamada, integrante do jogo de capoeira angola e da praça como metáfora – que frequentemente se escutam no local.

A abertura ao diálogo, promovida pela consolidação da roda na rua, e não em um espaço privado (que é, por via de regra, monitorado, controlado e asséptico), enseja a aproximação, inclusive, dos corpos, convidando para a construção de um enredo no seio da própria experiência em questão também com sujeitos não praticantes da capoeira: são incontáveis, nesse sentido, os exemplos de jogos com crianças que pela praça brincavam com os pais, o mesmo acontecendo com usuários daquele espaço com alguma deficiência física, que talvez – de alguma maneira – não pudessem se imaginar ali, justamente por ainda não terem tido tal oportunidade tão manifestada.

Merece, ainda, um comentário especial a relação de contato respeitoso – e, por vezes, da ordem da camaradagem e do cuidado – estabelecida com os sujeitos que tomam a praça como lugar de habitação, território de morada. Em todos os sábados, esses sujeitos também se fazem protagonistas da roda: porque batem palmas; porque se sentam e contribuem para a conformação do círculo; porque buscam cantar, somar-se ao coro; porque oferecem água; porque guardam os carros de alguns participantes; e, sobretudo, porque muitas vezes transformam-se também em jogadores, participando concreta e ativamente da experiência. Alguns dos sujeitos que habitam a praça, em momentos outros de suas trajetórias de vida, mantiveram relações – por vezes até estreitas – com a capoeira, sendo aquela roda mais que um ambiente de primeira experimentação: trata-se de uma vivência de retomada de certos aspectos de sua memória, de fragmentos de suas biografias.

A presença da roda em um equipamento público, a atribuição de outros sentidos ao lugar, o empreendimento de novas circulações, o contato e o engajamento proposto entre jogadores, demais usuários e passantes, tudo isso indica a elaboração de um “agir urbano” (AGIER, 2015) que pode vir a contribuir com a recomposição de uma “vida pública” ora esgarçada pela individualidade e contida pelos muros. Os citados encontros e contatos e sua inscrição na rua denotam um expediente mobilizado por um coletivo de cidadãos, entre outros tantos passíveis de serem apreciados no tecido urbano, que parece sinalizar para a revalorização da heterogeneidade e da acessibilidade como importantes elementos estruturantes das experiências sociais nas cidades. O que, no limite, repercute como tensionamento bastante crítico no que diz respeito à manutenção dessa “ordem urbana da

solidão” e da “negação do mundo comum”, para nos servir de duas expressões de M. Agier (2011, p. 174).

Todavia, é preciso destacar que essa roda de capoeira que ocupa a Praça da Gentilândia deve, também, ser tratada como um gesto político. Se considerarmos o conteúdo nela investido – que ultrapassa as “pernadas” em si, na forma de jogo concreto –, perceberemos um envidar de esforços com o objetivo de enfrentar diretamente delicadas questões que atravessam a capoeira, mas que se abrigam em todo o mundo social que a circunda, como racismo, violência de gênero e conflitos de classe. Os tratamentos dessas questões se dão no curso da própria roda, bem como nos demais ambientes de encontro e de troca entre seus participantes, devendo ainda ser ressaltada a importância da criação de um grupo virtual em uma rede social, acionado por celulares, por parte de alguns integrantes, com fins de partilhar informações e articular ações.

No que tange ao curso da roda, as discussões são mobilizadas, muitas vezes, ao fim da “vadiação”. O grupo que permanece até o final do evento, portanto, senta-se e divide posicionamentos, impressões, críticas e propostas a partir de algum acontecimento, ocasião ou inquietação que toma forma no cotidiano recente do país, da cidade ou, mais especificamente, da capoeira e de seus grupos ou escolas. Uma dessas ações ganhou contornos após o assassinato de vários usuários da praça que se avizinha à João Gentil, a Praça da Gentilândia, no trágico episódio que ficou conhecido como “Chacina do Benfica”. Naquele momento, diversos participantes da roda buscaram refletir conjuntamente sobre aspectos da violência urbana, sobre políticas de segurança pública e mesmo sobre as dinâmicas próprias do bairro Benfica, acenando para a compreensão de que a roda ali também se fazia como instrumento de contribuição para a segurança local, por sua circulação, e como forma de resistência a um discurso do medo que intensifica, como demonstrado, a produção de vazios nas cidades.

A execução de Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro, e de seu motorista, Anderson Gomes, igualmente foi motivo de reflexão por uma considerável parte de capoeiras dessa roda. Os posicionamentos da vereadora no que concernia à defesa das minorias, ao combate do racismo e da violência estatal, bem como sua sensibilidade à condição periférica, são elementos de identificação que permitem a expressão de sua presença como sinônimo das necessárias lutas sociais – inclusive no bojo da roda, por seguidas menções ao seu nome durante os “corridos”

(músicas) ou pelo uso frequente de “Marielle, presente!”, como uma espécie de palavra de ordem, nas interlocuções estabelecidas ao final da vadiação.²²

No contexto dos atos contra Jair Bolsonaro – àquela altura candidato à Presidência da República abertamente favorável à violenta subalternização pelos padrões hegemônicos de gênero, sexualidade e *raça* –, a capoeira da praça, especialmente por meio de suas mulheres participantes, uma vez mais expressou-se politicamente. Em aliança com capoeiristas de diversos grupos e escolas, e também representando seus próprios grupos e escolas, elas formaram uma bateria que conduziu uma potente apresentação. Esta evidenciava – pela produção de sonoridade, pelo jogo e, mais enfaticamente, pelo canto – a não aceitação coletiva de qualquer processo de diminuição, subalternização e violência de gênero.²³ Essa ação tomou lugar, junto com outras tantas, em um palco montado em um dos espaços mais emblemáticos da cidade de Fortaleza, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (localizado no bairro Praia de Iracema), o que revelou, novamente, um possível alinhamento da capoeira da praça com disputas sociais e reivindicações de direitos que não se restringem ao lugar de execução da roda, espalhando seu gesto político por uma trama urbana muito mais ampla.

²² É incontornável ressaltar que as questões políticas acima elencadas não foram tratadas sem “ruídos”; ao contrário, experiências conflituosas se desenvolvem a cada vez que tais posicionamentos tomam forma. Interessante perceber, ainda, como a manifestação dos conflitos é dotada de matizes diversas: no contexto do grupo formado em uma rede social, alguns participantes – diante das tentativas de organização de um ato em protesto à retração de investimentos na educação – afirmavam que a “capoeira não era lugar de política” e que, assim, ações daquela natureza não deviam acontecer e tampouco tal espaço virtual deveria ser utilizado para discussões políticas, “somente para informações relacionadas à capoeira”. Outra forma expressiva dos conflitos se dá no silêncio ou da ausência quando atos de cunho políticos são mobilizados: não adesão à *performance* crítica (como não responder ao coro que tematiza/denuncia uma violência), ou mesmo marcação de presença unicamente quando a roda em si é feita, “esquivando-se” da participação no debate e mesmo da escuta sobre uma questão abordada. Assim, por exemplo, se deu no registro das passeatas – que começavam na Praça da Gentilândia – contra os mencionados “cortes na educação” e, igualmente, no âmbito das ações promovidas diante do assassinato de Mestre Moa do Katendê no período das últimas eleições presidenciais. O que parece acontecer, no entanto, a despeito dos conflitos, é a manutenção de uma espécie de “núcleo duro” de capoeiristas que, mais diretamente, propõe e organiza ações e debates crítico-políticos tanto no contexto das rodas quanto em outros espaços da cidade, tais como equipamentos públicos de cultura e instituições de ensino. Esses sujeitos acabam conformando um conjunto de relações, dentro da capoeira, que muitas vezes extrapola o próprio contexto da praça, a partir da inclusão de suas vivências e experiências em outros movimentos políticos, iniciativas culturais e modos de atuação profissional: participação nos movimentos sociais, em religiões de matriz africana, em centros comunitários e escolas ou universidades. Desse modo, atualmente, o que pode ser percebido é a inserção do coletivo de capoeiristas da praça (ou parte dele) em um circuito mais amplo inscrito no universo da capoeira, construindo alianças com outros grupos, associações e escolas que nem participam ativamente das rodas da Gentilândia, mas que carregam consigo o entendimento daquilo que definimos como “capoeira para além das pernadas”.

²³ Estiveram presentes no citado evento mulheres capoeiristas da FICA, do Ukilombo Capoeira, do Capoeira Angola Òrun Àiyé, do CECAB e do GCB, produzindo uma ação dialogada, portanto, entre segmentos da capoeira Angola e da Regional/Contemporânea.

A análise desse “agir urbano” por parte de um coletivo de capoeira – que, em síntese, parece tematizar a cidade e suas contradições no fluxo da roda e no transcorrer de suas desterritorializações e reterritorializações em outros espaços citadinos que não o da João Gentil, seu lugar de inscrição, por excelência – vivifica a imprescindibilidade de reconhecer a dimensão de concreta *politicidade*²⁴ (BERTELLI, 2017) existente em um vasto conjunto de práticas, manifestações e ações culturais, usualmente apenas compreendidas a partir de uma ótica unidimensional, de um olhar míope porque é refém de categorizações totalizantes ou apriorísticas. Isso impede a admissão, por exemplo, da potente articulação entre expressões estéticas, artísticas ou culturais e investimentos políticos, o que configura um valioso dispositivo, como no caso analisado, de crítica ao urbano, a um modelo de cidade ou, no limite, à experiência cidadina contemporânea.

“Vadiaduto”: expressões da capoeira no bairro Serrinha

Na cidade de Fortaleza, como exposto, processos de ocupação do espaço urbano cujo principal dínamo é a capoeira podem ser facilmente observados. Nos mais diversos bairros, localizados nas mais distintas regiões da capital, é possível – a partir de um olhar atento e de uma escuta delicada – perceber a disposição de corpos em círculos, o bater de palmas e o ecoar dos sons produzidos pelos berimbaus, pandeiros, atabaques e demais instrumentos que conformam a chamada “bateria” que anima a roda. Os espaços da cidade, assim, de forma espontânea, em parceria com os entes públicos ou mesmo como objeto de um profundo investimento crítico-político, apresentam-se como cenários de “vadiação” configurados pela ação de diversas escolas, grupos ou coletivos de capoeira.

Um caso concreto dessa atuação de coletivos, grupos e escolas, dessa possibilidade de se “fazer-cidade” por meio da capoeira, advém das ações do Centro

²⁴ Em diálogo com Bertelli (2017, p. 21), a *politicidade* pode ser entendida como uma modalidade de ação política, própria das dinâmicas socioculturais das “periferias”, que está para além da institucionalidade que consagra o Estado, os partidos ou os movimentos sociais como lugares ou agentes, por excelência, do agir político. O que parece estar, portanto, em jogo sob tal noção é a necessidade de reconhecer disposições e articulações políticas que fogem de uma espécie de “metro padrão”, se dando a partir de uma outra linguagem, de táticas de visibilidade e de produção de sociabilidades. O *rap*, para o citado autor, anuncia-se como uma experiência coletiva que é estética e política, mas operando sob o registro da *politicidade*. Para nós, a capoeira assim também pode ser pensada: como uma expressão política das “margens”.

Cultural Capoeira Água de Beber. Com quase duas décadas de atividades, o CECAB toma para si – de acordo com Mestre Robério, liderança da instituição – a tarefa de “agir como escola, e não apenas como grupo ou associação de capoeira”, o que implica assumir uma concepção da prática que não se restringe aos seus aspectos técnicos, esportivos ou marciais. Conforme o discurso institucional do CECAB, portanto, a capoeira é “ferramenta político-educativa”, operadora concreta, no caso da instituição, de projetos e programas que objetivam “combater o racismo”, colaborar com a “construção da equidade de gênero na capoeira” e fomentar reflexões acerca das relações entre cultura e natureza ao enfatizar os “riscos da degradação ambiental”.²⁵

Embora seja composto por núcleos situados em cidades do interior do Ceará, em outros estados do Brasil e até no exterior, o CECAB tem como *locus* privilegiado de seus “projetos e programas sociais”, termos de amplo uso na instituição, o bairro Serrinha, em Fortaleza.²⁶ A Serrinha inscreve-se, em linhas gerais, em um território urbano marcado pela presença de dois importantíssimos equipamentos do Governo do Estado do Ceará, a saber: o Aeroporto Internacional Pinto Martins e a Universidade Estadual do Ceará (*campus* do Itaperi). O aeroporto é elemento de entrada de Fortaleza nas dinâmicas de uma economia global. É por meio dele, sobretudo, que a capital cearense, por exemplo, torna-se ambiência passível de exploração turística e comercial. A UECE, por seu turno, a despeito de um notório histórico de manutenção

²⁵ Para, de forma um pouco mais íntima, apresentar o investimento político-educativo mobilizado pelo CECAB na construção de sua concepção de capoeira, é preciso destacar que: no que diz respeito aos esforços para a promoção da equidade de gênero na capoeira, o CECAB conta com um coletivo de praticantes mulheres denominado, sugestivamente, de “Tambores de Dandara”; no que tange ao fomento de reflexões de cunho socioambiental, a instituição abriga um curso de reciclagem que prioriza, por meio do trabalho com os resíduos, a produção de instrumentos que compõem a “Banda de Lata” da instituição; e, no que se refere ao combate a todos e quaisquer tipos de racismo e intolerância, o CECAB desenvolveu o programa “Eu, Você, a Escola e Capoeira” (EVEC) – motivador de uma necessária “aliança” entre o centro cultural, a escola e a comunidade –, cujo principal objetivo é contribuir com a operacionalização da Lei no 10.639/2003 não apenas na capital, mas em diversas cidades do interior do Ceará.

²⁶ O bairro Serrinha, administrativamente, pertence à Secretaria Executiva Regional IV, uma espécie de subprefeitura que compõe as ações de gestão da Prefeitura Municipal de Fortaleza. A área do bairro é de 1,713 km², ocupada por uma população de aproximadamente 28.770 habitantes. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da Serrinha é de 0,444, o que permite compreendê-la como espaço de precariedade, classificado como “periférico” por suas fragilidades. Contudo, a despeito de problemas de infraestrutura e da falta de equipamentos urbanos destinados, por exemplo, à promoção de esporte, cultura e lazer, o bairro Serrinha abriga importantes equipamentos/estruturas de Fortaleza e do estado do Ceará, como o Aeroporto Internacional Pinto Martins, a Universidade Estadual do Ceará e algumas das avenidas mais movimentadas da cidade, como Silas Munguba, Bernardo Manuel e Senador Carlos Jereissati. Dentro do referido bairro, é válido frisar, existem ocupações urbanas de extrema vulnerabilidade, sendo a comunidade do Guaribal uma delas, muito embora tenha tal comunidade, nos últimos anos, participado de articulações mais amplas com movimentos sociais, associações culturais e representantes do poder público, sobretudo no intuito de reivindicar melhores condições de habitação nas proximidades da Lagoa da Itaperaoba.

de fragilidades e de desatenção governamental, pode ser considerada agente de desenvolvimento tecnológico local, contribuindo com a produção e a manutenção de investimentos materiais e simbólicos no sentido de apresentar um Ceará protagonista de certa noção de “progresso”.

Todavia, a despeito da presença dos dois equipamentos citados, a Serrinha experimenta – segundo seus próprios moradores – situações de precariedade das mais diversas ordens (saúde, educação e segurança são as questões/preocupações mais destacadas entre os habitantes locais), devendo também ser aqui considerada a tímida presença de equipamentos de lazer e cultura na região. Portanto, é diante dessa precariedade de espaços de lazer e cultura que, prioritariamente, o CECAB busca atuar. E nesse sentido, ao nosso ver, uma das intervenções mais emblemáticas desse coletivo é o trabalho efetuado em uma das alças do viaduto²⁷ que dá acesso ao Aeroporto Internacional Pinto Martins. Lugar sem uso original específico, desassistido de iluminação, tomado por uma vegetação hostil, tal alça era apenas local de – uma vez mais considerando o relato de moradores locais – “esconderijo” para sujeitos que cometiam furtos e roubos na região ou “abrigo” para o consumo de drogas ilícitas. Acerca do local, assim, discursos sobre “perigo”, “medo” e “risco” ganhavam comumente corpo, tornando-o território de evitação no que se refere aos trajetos diários dos habitantes da região.

A partir, no entanto, da “migração” de um grupo de jovens capoeiristas do CECAB para o referido terreno – em busca de ambiente mais amplo e aberto para realizar suas acrobacias e praticar seus “toques” sem incomodar, com o adiantar da hora, os vizinhos da sede da instituição, que se localizava, até recentemente, nas adjacências do lugar –, a dinâmica de uso da alça do viaduto muda de modo bastante significativo. Muitas vezes acompanhados do presidente da instituição ou de outro responsável, as “pernadas” coletivas e os sons produzidos por pandeiros e berimbaus, principalmente, povoam um espaço sem uso específico, dotando-o de significado, atribuindo-lhe novos padrões de circulação. O que se opera, considerando essa ação inaugural

²⁷ Os viadutos, como é sabido, são estruturas de ligação entre territórios das grandes cidades. Permitem a continuidade do tráfego de veículos ao se situar sobre outras avenidas ou qualquer outra forma de obstáculo. As “alças”, por seu turno, são as estruturas de acesso, de entrada e também de saída, de veículos advindos de vias secundárias ou que para elas desejam retornar. Tais alças, com sua geometria arredondada, muitas vezes produzem em sua zona central espaços “vazios”, não destinados para usos específicos. Assim, tal zona central pode passar a ser objeto de degradação, de deposição de resíduos sólidos sem tratamento, tomada por vegetação hostil ou mesmo apropriada e dotada de sentido por sujeitos diversos a partir de ações ilícitas (como a transformação em “esconderijos” após roubos e furtos ou em espaço de consumo de substâncias ilegais), mas também de condução de iniciativas culturais, esportivas ou paisagísticas.

de utilização do território, é a construção êmica, nativa, de um equipamento de lazer e de cultura, o que, no limite, pode ser compreendido como resposta a um Estado que, muitas vezes, apenas – novamente dialogando com membros da comunidade em questão – se apresenta de maneira violenta e repressora, ostensiva e coercitiva, na mobilização das “abordagens” destinadas mais comumente às juventudes locais.

Interessante ainda é perceber como, após a presença da capoeira no citado espaço, outras atividades ali vão se materializando, tornando ainda mais intensa e distinta a circulação de sujeitos e, conseqüentemente, de práticas no local. Ginástica ao final da tarde, jogos de futebol e vôlei, o “empinar pipa”, celebrações de festas como a de São João, bazares e encontros comunitários – todos são bons exemplos do que agora é realizado na alça do viaduto e em seu entorno. Esse modo de intervenção cultural, reivindicador de equipamentos de lazer a tal ponto que a própria comunidade se transforma em agente de construção de tais estruturas, de maneira alguma pode ser entendido como ato esvaziado de conteúdo político: ao contrário, há nesse conjunto de práticas de ocupação um investimento alto, inclusive, de interpelação concreta do Estado em sua “ausência” ou no que diz respeito somente à sua presença violenta. Uma vez mais, a capoeira induz esse processo que é, ao mesmo tempo, cultural e político, problematizador do *instituído* e elemento *instituinte* de uma nova rotina urbana no lugar.

Desse modo, o viaduto e suas alças ganham outro sentido, efetivam-se no bojo da comunidade como um lugar de inscrição de corpos, de atuação encarnada de sujeitos, e não apenas como ambiência de passagem, esvaziada em termos de significado. Sua materialidade, enquanto suporte para “ações políticas corpóreas” (BUTLER, 2018, p. 81), é mobilizada, apropriada pelas intervenções, mas também é mobilizadora desses próprios atos.²⁸ Importante frisar, ainda, que um conjunto de atividades ali se estabelece e movimenta uma dinâmica que não se reduz a uma única dimensão: se a relação entre cultura e política é aqui eleita como a mais evidente, objeto de investimento reflexivo neste artigo, isso não implica negar a existência de lógicas afetivas e econômicas no curso desses processos de ocupação.

²⁸ Relações possíveis entre materialidade, corpo e política são densamente tematizadas por J. Butler em sua obra *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018). No que se refere aos interesses específicos do presente artigo, ainda em diálogo com a citada autora, é importante destacar que as “ruas” e os “espaços públicos” apresentam-se como “espaços de aparecimento” (BUTLER, 2018, p. 82), lugares, portanto, de explicitação de demandas, de reivindicações, ou da busca por direitos mobilizados por sujeitos em condições de precariedade. Assim, mais que um simples conjunto de edificações ou estruturas, pelas ações coletivas as materialidades podem ser refuncionalizadas, ressignificadas, tornando-se propriamente elementos da ação política, uma vez que são os suportes dos corpos que vocalizam demandas ao se assemblearem em tais espaços.

“Cruzar o viaduto”, com efeito, não mais significa apenas deslocar-se fisicamente de um ponto ao outro; significa – a partir do reconhecimento da ocupação experimentada – perceber como, material e simbolicamente, é possível ultrapassar as definições anteriores do local: a alça, agora, comporta uma “dimensão antropológica” (AGIER, 2011, p. 189), e não mais é meramente um passadouro, um corredor, um acesso isento de qualquer dotação de sentido para além dos discursos das ausências e das violências. Ele é terreno de uma inscrição persistente de um considerável número de sujeitos, mas que começa com a ginga, com a gestualidade própria da capoeira, enquanto recurso de uma “performativa política” das margens, que o remodela, manipula e altera em favor dos mais “fracos”, como diria de Certeau (1996), de maneira tática e astuciosa.

Por uma política das vadiações

A recorrência de possibilidades de inscrição da capoeira na rua – tematizando questões próprias dos contextos que a envolvem e assim, incontornavelmente, das cidades que a abrigam – é uma forte “chamada” para a sensibilização de um olhar sociológico no sentido do reconhecimento da potência e da concretude, como pontuado, de outras formas de fazer política que não aquelas presentes no registro do hegemônico ou do instituído, como os partidos e sindicatos. Sobretudo, se endereça aqui uma “chamada” que pensa a *politicidade* das margens e das condições periféricas (BERTELLI, 2017), habitualmente compreendidas apenas a partir de “ausências”, “vazios”, “lacunas” e “faltas” (AGIER, 2015). Diante do exposto, o que propomos, ao considerar a relação da capoeira com a cidade, é um esforço de entendimento da *positividade* da margem (geográfica ou simbólica) no que diz respeito ao engendramento de “novas políticas” (BERTELLI, 2017), manifestadas – como descrito – pelo corpo, pelas linguagens, pelas sociabilidades e pelas *performances* – neste caso, tendo a rua, o espaço público, a cidade como terreno explorado.

As intervenções aqui apresentadas, é pertinente sinalizar, apontam apenas para ilustrações de um campo de possibilidades bem mais amplo: em outros tantos bairros, municípios, estados e países, especificamente, a presença da capoeira e de outras produções culturais nos espaços públicos (produções igualmente marcadas pelo signo da “margem”) indica a necessidade de compreender as cidades como um terreno em disputa, produto de uma correlação de forças bastante assimétrica,

na grande maioria das vezes, mas que se abre à criação de “microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível” (JACQUES, 2012, p. 22).

Essa atuação, especialmente, da capoeira nos territórios das cidades, produzindo novos sentidos e circulações, tanto nas regiões consideradas periféricas quanto nas reconhecidas por sua centralidade, enseja talvez o que pudesse ser chamado de “política da vadiação”. “Vadiar” é uma expressão clássica, bastante presente no universo da capoeira, que guarda relações com suas primeiras formas de aparição e com as cruéis práticas de repressão a que foram submetidos os capoeiristas, considerados vadios, promotores de “desordem” e de “arruaças”. No entanto, o termo carrega também consigo o sentido de ruptura, subversão, contranormatização, indisciplina, rebeldia (SILVA, 2018): “vadiar” é movimentar-se livremente, é buscar afastar-se das experiências de controle e domesticação, estejam elas inscritas no mundo social mais amplo ou mesmo localizadas no próprio contexto da capoeira enquanto manifestação cultural.

Sob esta última concepção, a vadiação poderia se aproximar daquilo que Jacques (2010), servindo-se de reflexões de Agamben (2007), denominou de “profanação dos espaços públicos”: uma ação de resistência à sacralização dos citados espaços no bojo dos processos de espetacularização das cidades e de fabricação de consensos. “Vadiar”, portanto, seria tornar mais próximo do uso da população ordinária um dado espaço de apropriação prescrito pelos planejadores urbanos e esquadrinhado pelas tecnologias de segurança estatais ou particulares. A “política da vadiação” apresenta-se, desse modo, como uma modulação do ato de “profanar” os espaços retirados do alcance dos habitantes “comuns” das cidades: quando o capoeira ginga, portanto – e, sobretudo, quando essa ginga é coletiva –, não se balança apenas o corpo, pois no curso de tal movimento se abrem oportunidades de trepidação das urbanidades consagradas, de interpelação das experiências sociais urbanas pautadas pela recusa da *diferença*, de golpear as manifestações de *colonialidade* ainda tão presentes neste nosso suposto *mundo em comum*.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- AGIER, Michel. "Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro". *Mana*, 21(3), 2015, p. 483-498.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. Routledge: Londres, 2005.
- BERTELLI, Giordano Barbin. "Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política". In: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017. pp. 21-38.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. "Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo". *Novos Estudos CEBRAP*, (98), 2014, p. 13-20.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da 'invenção do outro'". In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. pp. 80-89.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. v. 1.
- DOWNEY, Greg. *Learning capoeira: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- FAVRET-SAADA, J. *Deadly words: witchcraft in the Bocage*. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1980.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HARVEY, David. "Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio". *Espaço & Debates*, (39), 1996, p. 48-64.

JACQUES, Paola Berenstein. "Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas". In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corporidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010. pp. 106-119.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), 2002, p. 11-29.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "Etnografia como prática e experiência". *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 2009, p. 129-156.

NASCIMENTO, Ricardo; MONTEIRO, Igor. "Capoeira, cidade e cultura: notas etnográficas sobre ocupações criativas em Fortaleza-CE". *O Público e o Privado*, (29), jan./jun. 2017, p. 55-72.

OLÍMPIO, Marise Magalhães. "Lazer e regime militar: um estudo sobre os Centros Sociais Urbanos de Fortaleza (1969-1984)". In: Simpósio Nacional de História – ANPUH-Brasil, 30., 2019, Recife. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019. n. p.

PALLAMIN, Vera. "Apresentação". In: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017. pp. 9-12.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. pp. 107-130.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SILVA, Igor Monteiro. "A roda como 'agir urbano': reflexões sobre capoeira e cidade a partir da Praça João Gentil, Gentilândia – Fortaleza/CE". *Capoeira – Revista de Humanidades e Letras*, 4(2), 2018, p. 35-61.

SILVA, Sammia Castro. "Fragmentos históricos da capoeira cearense: as rodas na casa do governador Virgílio Távora na década de 1970". In: Encontro Cearense de História da Educação, 22.; Encontro Nacional do Núcleo de História e Memória da Educação, 2., 2013, Fortaleza. GT 3: Práticas culturais e educativas. Fortaleza: ECHE; ENHIME, 2013. p. 840-853.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

VIANA, Waldiane. Manifestações homofóbicas em espaços públicos: Praça da Gentilândia em Fortaleza. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2009.

VIEIRA, Luiz Renato. *O jogo de capoeira: corpo e cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

Capoeira em Feira de Santana (1970–2010)¹

*Capoeira in Feira de Santana,
1970–2010*

Natália Rizzatti Ferreira

Doutoranda em Ciências Sociais/UNICAMP²

Christiano Key Tambascia

Doutor em Antropologia Social – UNICAMP

Resumo

O artigo busca contribuir para a compreensão das práticas relacionadas à capoeira no sertão da Bahia, mais especificamente em Feira de Santana, no período de 1970 a 2010. Para tanto, propomos uma reflexão etnográfica e historiográfica sobre a mobilização de vestígios históricos, dos lugares e personagens, para entender tensões relacionadas aos usos dos espaços públicos na cidade. Tomamos como base de análise fontes históricas que permitem acessar o universo simbólico e político do contexto feirense, das práticas concretas dos sujeitos e do espaço imaginário que lhe confere sentido. Assim, mobilizamos material de arquivo, inclusive de natureza oral, bem como fotografias e a literatura específica. Feira de Santana, que abrigou a maior feira ao ar livre do Nordeste até 1977, tomou esta ambiência como um dos palcos para exibições de rodas de capoeira desde, ao que tudo indica, meados do século XX. Após a extinção da feira, contudo, observamos que novos arranjos

¹ O presente artigo é resultado parcial das discussões e reflexões que os autores vêm realizando a partir de seus interesses de pesquisa, tomando uma crítica sobre etnografia de documentos como pressuposto investigativo de um estudo historiográfico. O artigo é baseado na pesquisa de Doutorado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas intitulada *Sou eu Angoleiro que Vem do Sertão: Etnobiografia de uma Escola da Capoeira Angola*, de Natália Rizzatti Ferreira, que tem como objetivo central desenvolver uma etnobiografia do Mestre Claudio Costa (1967 -), de forma a refletir sobre as práticas da capoeira Angola no sertão da Bahia (Feira de Santana) no período de 1980 a 2010. A tese é orientada por Christiano Key Tambascia, professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unicamp e que desenvolve pesquisas sobre história intelectual e produção simbólica. Email: natrizz@hotmail.com e cktambas@unicamp.br.

² Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel

foram sendo delineados na prática da capoeira na cidade, sublinhando o caráter disputado do território urbano.

Palavras-chaves: Capoeira; Feira de Santana; Historiografia

Abstract

The article seeks to contribute to the understanding of the practices related to capoeira in the sertão of Bahia, more specifically in Feira de Santana, in the period from 1970 to 2010. To this end, we propose an ethnographic and historiographical reflection about the mobilization of historical traces, places and characters, to understand tensions related to the uses of public spaces in the city. We take as a basis for analysis historical sources that allow access to the symbolic and political universe of the context of Feira de Santana, the concrete practices of the subjects and the imaginary space that gives its meaning. Thus, we mobilize archive material, including oral information, as well as photographs and the specific literature. Feira de Santana, which hosted the largest outdoor fair in the Northeast until 1977, took this ambience as one of the stages for capoeira wheel displays since, it seems, the mid-twentieth century. After the extinction of the fair, however, we observed that new arrangements were being delineated in the practice of capoeira in the city, underlining the disputed character of the urban territory.

Keywords: Capoeira; Feira de Santana; Historiography.

Introdução

Feira de Santana é uma cidade notável pela sua localização geográfica. Situa-se no nordeste da Bahia, a 110 quilômetros de Salvador, numa faixa territorial denominada Agreste Baiano, zona de transição entre o litoral úmido e o sertão seco. Devido à estratégica posição que ocupa na cartografia baiana, sendo ponto de divisão socio-cultural entre capital, interior do Estado e Recôncavo, a cidade se conflagrou num dos maiores entroncamentos de estradas de rodagens do Brasil. Não à toa, o jornalista Walfrido de Moraes a descreveu na célebre frase “Todos os caminhos levam à Feira de Santana”, também título e tema da canção do artista local Carlos Pita. De fato, se atualmente quatro importantes rodovias do Brasil a atravessam – a BR-101, a BR-116 (conhecida por Rio-Bahia), a BR-324 (sentido litoral e interior) e a BR-503 – é porque este anel rodoviário foi o desdobramento histórico das antigas estradas de gado, as quais, provenientes de várias regiões, tomaram-na entreposto comercial, resultando no surgimento da pujante feira ao ar livre aclimatada numa cultura pastoril.

É neste contexto de intensa circulação de pessoas, coisas e também de imaginários históricos, que propomos uma reflexão sobre os desafios analíticos de uma pesquisa etnográfica e da crítica historiográfica sobre a prática da capoeira em espaços frequentemente não considerados no conjunto das narrativas usualmente reconhecidas. Ao debruçarmo-nos sobre as experiências da capoeira em Feira de Santana, chama a atenção o fato de que, mesmo sendo o segundo maior município da Bahia em termos populacionais – 556.642 pessoas, de acordo com o último censo de 2010³ –, a bibliografia sobre este tema específico carece de um estudo abrangente. Segundo o psicólogo Fábio Gomes (2012, p. 40), são escassos os trabalhos sobre “os sotaques e regionalismos da capoeira, de norte a sul do Brasil”, posto que, centradas principalmente em Salvador e no Rio de Janeiro, ou seja, em grandes capitais, as fontes parecem condicionar “interpretações históricas superestimadas na literatura”. Em que pese a realidade baiana, o historiador Josivaldo Pires de Oliveira (2016, p. 180) aponta algumas lacunas no campo de estudos, tanto geográfica como historicamente:

A historiografia da capoeira na Bahia tem privilegiado certos recortes espaços temporais que negligenciaram as experiências produzidas pelos capoeiras nas cidades do interior baiano. Os pesquisadores têm feito boas investidas nas regiões de Salvador e algumas comunidades do Recôncavo, a exemplo de Santo Amaro da Purificação. Ainda assim, poucos são os trabalhos que analisam as décadas de 1970 e 1980.

Através desta reflexão sobre o que é contado na literatura da capoeira é possível delinear uma ideia da relevância do presente artigo, cujo propósito é contribuir para a compreensão das práticas relacionadas à capoeira no sertão da Bahia, mais especificamente em Feira de Santana, no período de 1970 a 2010, ao mesmo tempo em que propomos também algumas considerações sobre os efeitos dos silenciamentos historiográficos para este tipo de pesquisa. Silêncios, como propõe Trouillot (2016), que não necessariamente significam ausência de informações, mas são indícios de processos ativos de produção de certas histórias. Pretendemos recuperar alguns indícios históricos das experiências da capoeira produzidas nesta cidade, como as questões que apontam para a importância da análise dos espaços e personagens que integram as narrativas sobre o universo da capoeira no Brasil contemporâneo. Desta forma, uma abordagem etnográfica dos acervos e arquivos mobilizados, sua organização e a forma como constituem fonte histórica, por parte dos próprios sujeitos que produzem estas narrativas, situam este artigo em um campo reflexivo

³Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/feira-de-santana/panorama>. Acesso em 07/07/2020.

mais amplo. Para tanto, são necessárias a investigação da disponibilidade dos dados e também da cartografia política de Feira de Santana, para identificar algumas tensões estruturantes de certos silêncios, que se revelam simbolicamente na forma de disputas discursivas no âmbito da cultura (HALL, 2016).

Sobre as várias formas pelas quais as experiências da capoeiragem foram produzidas em Feira de Santana, interessou-nos examinar mais de perto como elas se dispuseram no centro comercial, onde, ao contrário do que acontece atualmente, uma grande feira se alastrava pelas ruas e becos da cidade. Segundo antigos capoeiristas, usar a zona central como o espaço oportuno para a representação performática da capoeira vem de longa data e remete ao tempo da grande feira ao ar livre – um tempo que é histórico, mas também imaginário e simbolicamente produzido. Ou seja, ainda que seja possível – e fundamental – precisar algumas das transformações históricas, tal como narradas pelos sujeitos, é também importante atentarmos para os sentidos atribuídos a estas mudanças, sobretudo quando implicam em disputas presentes sobre esta história. Em 1977, ocasião em que a feira foi transferida para o Centro de Abastecimento, observaram-se novos arranjos capoeirísticos sendo delineados. Este momento, frequentemente lembrado pelos praticantes de capoeira no final da década de 1980 como um período fundamental da experiência social de muitos dos sujeitos aqui mobilizados na análise, nos permite realizar considerações sobre conjunturas históricas mais amplas sobre as formas como o novo cenário urbano afetou a “cultura da capoeiragem” e também como ela, por sua vez, incidiu sobre o espaço urbano. De tal sorte, como veremos, que o reconhecimento da lenta caminhada para a conformação da tradicional roda de capoeira do Mercado de Arte Popular, aos sábados, é um dos desdobramentos desta análise.

Sugerimos que existem diversos silenciamentos sobrepostos no caso da prática da capoeira em Feira de Santana: há os que remetem a disposições mais amplas no contexto nacional sobre uma prática associada à cultura e sociabilidade afro-brasileira e também sobre o lugar ocupado pela capoeira desta cidade do sertão neste campo mais amplo. Por fim, o silêncio numa micropolítica local onde tensões específicas parecem indicar a pertinência de políticas públicas sobre a revalorização do espaço urbano como elemento de análise.

Acreditamos que qualquer análise crítica de documentos e histórias, disponíveis ou interdidas, precisa levar em consideração os efeitos das memórias compartilhadas, geralmente dotadas de grande profundidade temporal e considerável

significado simbólico; da mesma forma que o estudo das maneiras como tais narrativas (inclusive as que não gozam da legitimidade histórica oficial) são concretamente performadas em espaços públicos. Propomos, neste texto, uma reflexão crítica da literatura específica, bem como uma etnografia das fontes históricas disponíveis. Para tanto, lançamos mão da análise de alguns documentos e acervos, inclusive fotográficos, e, sobretudo, de relatos orais de mestres(as) e capoeiristas locais⁴, suspendendo vieses mais realistas de investigação histórica, atentando para a riqueza das fontes permeadas pela experiência dos sujeitos que as produzem e por ela são constituídos (SCOTT, 1998; HARAWAY, 1984). Quanto às fontes orais, é adequado mencionar que foram fundamentais as entrevistas da recente série documental “Lê Viva Meu Mestre”, que teve apoio da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura Municipal de Feira de Santana, via Lei Aldir Blanc⁵. Além disto, há um vasto material audiovisual, que viemos recolhendo desde anos anteriores, nem todos acessíveis na internet, mas que também dão fundamento para uma análise histórica da experiência social destes sujeitos.

Antecedentes Históricos

Antes de avançar mais detidamente sobre os aspectos da cultura da capoeiragem em Feira de Santana do período entre 1970 a 2010, parece razoável contextualizá-la a partir de alguns antecedentes históricos. É incontornável a associação entre o repertório cultural da capoeira e os elementos que interagem com etnias africanas em diáspora, uma vez que a associa a um imaginário sobre um sistema maior de opressões, como a situação de extrema violência durante o período escravagista (ABIB, 2004; REGO, 1968; SODRÉ, 2019). No que tange aos estudos da escravidão no Brasil, por exemplo, na extensão que atualmente corresponde ao território de Feira de Santana, houve o predomínio de fazendas pastoris, que tradicionalmente

⁴Trabalharemos com aspectos biográficos destas pessoas através de relatos orais, o que implica dizer que não se trata de exposições biográficas integrais. Aos capoeiristas e mestres cujos trabalhos são citados, desculpamo-nos pela simplificação inevitável. Não se trata, aqui, de propor uma nova narrativa exaustiva sobre as histórias destes sujeitos, mas de sugerir a riqueza da análise de fontes muitas vezes pouco exploradas.

⁵Produzida pela Maturi Filmes (Denise Oliveira, na idealização e montagem, e Victória Nasck, na fotografia e colorimetria), a série publicou vários depoimentos (auto)biográficos na plataforma de internet *Youtube*, durante o mês de abril de 2021. Segundo a descrição da plataforma intitulada “Capoeira de Feira”, o projeto pretende escutar “mestres mais antigos, com intenção de trazer narrativas que entrelaçam história e memória, e sobretudo a luta pelo não esquecimento desses detentores de saberes e guardiões da cultura popular”. Acesso em 21/05/2021. Para maiores informações, segue o link: <https://www.youtube.com/channel/UCXMLvgNVUFW4s0PXDrubnGw/videos>

demandam poucos serviços braçais (POPPINO, 1986, p. 82), fazendo com que sua composição populacional não seguisse os arranjos demográficos e raciais de outras áreas da Bahia, onde havia maior intensidade do tráfico de africanos(as) trazidos ao Brasil. No entanto, este diagnóstico, baseado na observação de que a presença de negros(as) no município seria inexpressiva, vem sendo revisitado na literatura. Pesquisas acerca da história da escravidão feirense vêm se desenvolvendo, no sentido de desconstruir a invisibilidade destes trabalhadores e evidenciar suas experiências dentro da economia local⁶. Além do mais, a ideia da presença do povo negro no sertão baiano não pode se correlacionar apenas à força de trabalho. Sua existência pode ser igualmente tributária da construção de espaços de resistências diversas. Nisto dá testemunho a já consolidada literatura sobre formações de sociabilidades quilombolas (NEVES & MIGUEL, 2007; SOUZA, 2011; SANTOS, 2016).

Alguns autores, entre eles Vicente Moreira (1988), realizaram investigações instigantes a este respeito. Moreira observou alguns traços geográficos e sociais que, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, engendraram nesta extensão de terras – que correspondem às vizinhanças das serras das Itapororocas e Orobó – tanto o avanço de pastagens bovinas, quanto a edificação de comunidades negras rurais. Ora, se a vegetação seca permeada pela rede hidrográfica relativamente estável do rio Jacuípe, afluentes e lagoas era procurada pelos pecuaristas para a instalação de fazendas e currais, o lugar era igualmente visado por agrupamentos de populações então escravizadas, servindo de esconderijo e aporte para aqueles que fugiam do Recôncavo durante o período colonial. Questão de sobrevivência material. No início do século XIX, a crise na economia açucareira agudizou o processo, de modo que estas pessoas se organizaram em “apreciável quantidade”, segundo o historiador Rollie Poppino (1986, p. 79). A repressão contra estes focos de resistência foi incessante, mas é válido registrar que o combate se dava através de “milícias particulares” – leia-se “vaqueiros-soldados” que atuavam a mando dos patrões da região. Somente em 1840 vislumbrou-se apoio oficial por parte das autoridades locais, quando foi criado o “esquadrão especial da Guarda Nacional a fim de patrulhar as principais estradas da região” (MOREIRA, 1988, p. 132). É neste contexto que Vicente Moreira (1988) considera ser plausível conjecturar que havia um quadro de constantes destruições e ressurgimentos de povoados quilombolas na região do sertão baiano, num cenário

⁶Sobre o tema, há um bom debate na dissertação de Ana Paula da Hora *Negócios entre Senhores: o comércio de escravos em Feira de Sant'Anna (1850-1888)*, defendida em 2014 na Universidade Estadual da Bahia.

que coincidiu com a própria formação de Feira de Santana, a qual ganhou foros de cidade em 1873.

Evidentemente, não é pretensão aqui adentrar a temática mais ampla acerca das origens da capoeira e as conexões históricas com os movimentos de resistência à escravidão, muito menos chegar a conclusões definitivas e generalizantes sobre sua história no contexto brasileiro. Porém, ao pensar a produção de experiências relacionadas à prática nos domínios de uma paisagem sertaneja, como a de Feira de Santana, há um aspecto histórico deste universo que vale a pena mencionar. Dentre as narrativas que os sujeitos-capoeiras produzem, existe aquela segundo a qual o universo da capoeira teria correlação com o movimento do cangaço ou, pelo menos, com os agrupamentos nômades de pessoas que sobreviviam por meio dos roubos nas estradas.

A capoeira e o cangaço tinham aparências. Se aproximavam: no uso da malícia e mandinga; na condição marginal dos seus membros, no tipo de organização (bando, maltas); no desafio aos poderosos; no ódio à polícia; na habilidade de manejo de determinadas armas (faca, facão, cacete), no tratar com arte as coisas marciais; na lenda que envolve suas façanhas (SANTOS, 1991, p. 41).⁷

Do ponto de vista sociológico, não se trata de transformar as coincidências significativas para sustentar a tese de que a capoeira é o equivalente ancestral do cangaço. O ponto que vale a pena ponderar aqui – já que diz respeito a atualizações históricas e simbólicas das formas de desigualdade herdadas do período colonial, nos espaços sociais de Feira de Santana – refere-se menos à temática da autenticidade histórica e mais à importância de reconhecer as narrativas que impulsionam certas construções historiográficas sobre o passado nesta cidade. Acreditamos que é importante indicar a potencialidade do entrecruzamento entre estudos mais propriamente sociológicos e uma história da cultura neste contexto.

Cultura, história e luta

Em seu seminal ensaio “A dialética da malandragem”, grande influência nas subsequentes análises sociológicas da cultura no Brasil, Antonio Candido (1970) faz um importante alerta sobre o estudo de um texto literário: se o romance pode ser um documento histórico (ainda que, faz a ressalva, de uma certa perspectiva sobre um dado período), nem por isso ele se reduz ao seu caráter factual e realista. Há, segundo o autor, uma dimensão formativa, processual e estética da vida social,

⁷Esta é a visão do Mestre Cobrinha Verde (1917-1983), segundo o clássico livro *Capoeira e Mandingas – Cobrinha Verde*, escrito por Marcelino Santos (1991). Mestre Cobrinha Verde é natural de Santo Amaro, cidade do Recôncavo da Bahia, onde aprendeu capoeira com pessoas renomadas, como Espinho Remoso, Canário Pardo, Siri de Mangue e o lendário Besouro Mangangá (ABIB, 2009, p. 83).

em que a análise da cultura tem papel fundamental. Em grande medida dialogando com Antonio Candido, Roberto Schwarz (1987) também se preocupa com a relação entre literatura e experiência social, sobretudo porque a cultura revela – quase em descompasso com a história – uma espécie de paradoxo estrutural pós-colonial. Isto é visível na sua análise do contexto econômico liberal em modernização, que reproduzia e até mesmo aprofundava desigualdades profundas no Brasil: onde o desejo por uma racionalidade liberal convivia com o favor e a arbitrariedade, local em que as formas do poder faziam-se valer de formas particularmente violentas, o que também produzia ressentimento e revolta. Ambos intelectuais nos dão pistas para pensar algumas das fontes analisadas neste artigo, para recuperar um mundo em disputa em Feira de Santana, inclusive na maneira como a história é constituída e ao mesmo tempo mobilizada pelos sujeitos aqui descritos. Ou seja, gostaríamos de ressaltar que é fundamental atentarmos para as formas como certas desigualdades sociais são entrevistadas nas contradições contemporâneas do contexto feirense. Inclusive como a história e a cultura são móveis em disputa na cidade, traduzidas na forma como a (in) justiça é tornada concreta no desterro da própria terra, como diria Roberto Schwarz, ou mesmo nos deslocamentos forçados na geografia urbana excludente. Espaço de caminhos e passagens, de personagens históricos e literários, Feira de Santana é palco de algumas destas tensões estruturais de que falam estes dois autores.

Ora, se em grande medida a crítica literária e a sociologia da cultura contemporâneas identificam na malandragem a síntese das tensões entre passado colonial e a modernidade brasileira (SCHWARZ, 2012; WISNIK, 2000), há um célebre malandro na história da literatura nacional, associado à Feira de Santana, que interessa aqui recuperar: Antônio Balduíno, personagem criado por Jorge Amado em um de seus primeiros romances proletários, *Jubiabá* (AMADO, 2000 [1935]). Propomos uma breve análise do personagem amadiano e seu lugar em nosso texto, para então lembrar de uma figura histórica também associada à Feira de Santana e espécie de herói à Antônio Balduíno, mas que também confunde as fronteiras entre cultura e história e que gostaríamos de problematizar: Lucas da Feira – cangaceiro que desafiou a ordem imperial e liberal brasileira de que tratam Candido e Schwarz em suas análises das obras de outros importantes intérpretes da sociedade brasileira moderna, Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis.

Num olhar mais atento, uma análise da bibliografia especializada revela que a referência mais antiga de que se tem notícia sobre a aparição da capoeira

em Feira de Santana se encontra justamente em Jubiabá. Como sugerimos, esta constatação vai ao encontro da análise proposta por Antonio Candido (1992) para refletir sobre a constituição dos debates sobre o Pensamento Social no Brasil, e para quem a literatura, e o romance brasileiro mais especificamente, é uma forma de descoberta e investigação do país, “precedendo a obra dos políticos, dos economistas, dos educadores” (CANDIDO, 1992, pp. 45-46). Na obra amadiana, Antônio Balduino, juntamente à itinerância do Grande Circo Internacional ao qual resolveu integrar-se, desafiou “qualquer homem de Feira de Santana para uma luta durante a rápida mas brilhante estada do circo nesta heróica cidade” (AMADO, 2000, p. 199). Ainda antes do duelo, o desafiante é apresentado como um “gigante negro, campeão mundial de luta livre, boxe e capoeira”, traços que se confirmam durante a luta, quando o adversário, ao vir no seu encaço, “levou uma rasteira. ‘Aqui só capoeira’, pensou Balduino” (*idem*, p. 213). Além disso, possibilita criticar a desigualdade de classe no Brasil, a continuidade da escravização pela pobreza, no repertório crítico amadiano. Baldo nasceu num morro em Salvador, foi filho de santo, morador de rua, trambiqueiro, capoeirista, lutador e depois defensor dos trabalhadores. Acaba em Feira de Santana depois de fugir de uma briga com o capataz de uma fazenda de fumo onde trabalhava. No romance, a cidade é conhecida por ser lugar onde vendiam-se bois e onde comerciantes faziam negócios, mas é essencialmente espaço de transição, um caminho em que Balduino acaba se encontrando, de forma involuntária, no meio de suas andanças. Lá, entra para o circo administrado por Luigi, seu antigo agente, que era boxeador. É a terra de Lucas da Feira, a quem Baldo tomava como herói, desde criança, ouvindo suas histórias de cangaceiro e sonhando com o dia em que seus próprios feitos seriam cantados, já que “não sabia de carreira mais nobre” (*idem*, p. 12).

Lucas Evangelista dos Santos (1807-1849)⁸, Lucas da Feira, como ficou popularmente conhecido, ocupa um lugar na historiografia feirense que é importante mencionar, uma vez que está presente na vida cultural da cidade, inclusive por representar uma ideia em disputa nos espaços simbólicos e políticos. Espécie de antepassado associado à disputa de um certo modelo societário, Lucas da Feira tem uma trajetória de vida que é, até o presente, objeto de polêmicas significativas.

⁸Dentre os trabalhos acerca deste personagem, destacaríamos a dissertação em História intitulada *Lucas Evangelista: o Lucas da Feira – Estudo sobre a Rebelião Escrava em Feira de Santana 1807-1849*, defendida por Zélia Jesus de Lima, em 1990, pela Universidade Federal da Bahia.

Não cabe aqui buscar encontrar um “verdadeiro” sujeito histórico, mas refletir sobre os indícios biográficos e considerar os sentidos de sua trajetória. Sabe-se que Lucas da Feira nasceu na fazenda Saco de Limão, próximo ao distrito de São José, onde juntamente à família, era escravizado. Por volta dos 20 anos, ele fugiu e se juntou a um grupo de salteadores, do qual mais tarde se tornou líder. Virou jagunço, roubando de fazendeiros, que não tardaram a pedir sua cabeça. Por ser irrefreável frente às forças policiais, sua fama se espalhou. Para alguns, ele tirava dos ricos para distribuir aos pobres – uma espécie de “Robin Wood do sertão” –, e agia em prol das necessidades das pessoas em situação de escravidão. Para outros, ele não fazia distinção de classes, aterrorizava os moradores cometendo latrocínios, roubos e torturas, documentados nos jornais da época. Graças a uma delação, descobriram seu esconderijo, mas ainda assim reza a lenda que ele conseguiu escapar, numa fuga que lhe custou um braço devido a um ferimento de tiro. Foram dias escondido na mata até que o capturassem. Seus companheiros foram presos e mortos. Não foi outro seu destino quando o judiciário decretou o enforcamento em praça pública. Herói ou bandido, o fato é que a imagem de Lucas da Feira provoca controvérsias. Não à toa, em 2010 rejeitaram o projeto que visava homenageá-lo dando seu nome a uma rua da cidade. Um dos argumentos assegurava a necessidade de não esquecer os crimes executados durante os 20 anos em que deambulou pela região. De outra parte, como narrativa de uma figura histórica, é possível conceber seu legado como símbolo de resistência e luta. Quiçá, o precursor dos capoeiristas da “Princesa do Sertão”.⁹

É sobre este contexto, permeado por ricos comentários e interpretações sociais de distintas fontes, que procuramos agora recuperar outros tipos de vestígios históricos, de forma a situar tensões sociais contemporâneas em Feira de Santana, expostas em deslocamentos nos espaços da cidade e que parecem conferir à prática da capoeiragem nas últimas décadas uma dimensão histórica profunda. Neste sentido, interessa aqui também apresentar algumas pistas que nos levam a meados do século XX, que nos capacitam a dizer algo de significativo sobre a forma como a experiência capoeirística se acomodou no município. Através de uma análise cuidadosa dos rastros disponíveis, é possível afirmar que o espaço de sociabilidade da feira foi uma espécie de palco basilar para expressões da cultura popular como um todo.

⁹Esta alcunha é tributária a Ruy Barbosa (1849-1913), quando numa visita à Feira de Santana em 1919 afirmou que ela mereceria o título de “Princesa do Sertão”, devido ao mérito de ser a mais importante do interior da Bahia, uma espécie de segunda capital do estado.

Convém, portanto, se ater aos traços que faziam deste espaço nada menos que a maior feira ao ar livre do Nordeste (MOREIRA, 1984, p. 135).

A Feira

Principiamos pela percepção de que se a cidade traz no próprio nome a palavra “feira” é porque esta foi um notável marco identitário na composição da sua narrativa histórica. De acordo com o cordelista Franklin Machado (1965, p. 109), “Feira de Santana quer dizer quatro coisas: Comércio, Rodo transportes, Religião e Pecuária”. Seu perfil de “município-encruzilhado” – a localização geográfica figurou-a como um dos eixos rodoviários mais dinâmicos do Brasil –, fez com que ela apresentasse um intenso desempenho no setor do comercial, tornando compreensível a repercussão da feira em um contexto econômico, político e cultural mais amplo na região baiana.

O historiador Vicente Moreira (1984; 1992) traz dados que nos ajudam a quantificar a importância da urbe como um entreposto comercial significativo na região. Os números são expressivos: até o final dos anos 1970 aproximadamente 5.500 feirantes ocupavam a área de oito quilômetros quadrados no centro do município. Havia várias subdivisões, com destaque para o mercado dos bovinos, denominado de Campo do Gado ou da Gameleira¹⁰, tido como um “paraíso. Ou um pulmão [...], porque faz a cidade respirar, impulsiona a sua economia, sustenta a sua prosperidade” (BAHIA, 1986, p. 56). O Campo do Gado “configurava paisagem humana peculiar” (*idem*, p. 136), pois o forte fedor emanado pelos resíduos dos animais tornou-o alvo de constantes reclamações. Afora isto, não raras vezes o gado escapava e atropelava tabuleiros e bancas dos vendedores ambulantes, causando prejuízos. Quando não, as reses eram soltas propositalmente, machucando e até matando pessoas (MOREIRA, 1992, p. 194). Nestas ocasiões, entrava em cena a reconhecida perícia dos vaqueiros, no enalço dos animais pelas ruas e becos, dando demonstrações de galhardia¹¹. A fim de diminuir estes riscos, a prefeitura construiu, entre 1938 e 1942, os famosos

¹⁰Atualmente é onde se localiza a Praça do Nordestino e a Praça Frões da Mota, nas adjacências do eferescente centro comercial do município.

¹¹Sobre a relação entre a identidade masculina em Feira de Santana e as transformações na cultura sexual em decorrência da modernização, há uma boa discussão no texto de Kleber J. F. Simões: *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1928)* (2007)..

Currais Modelo¹², cujo traçado, na forma de um imenso U, apresentava uma arquitetura moderna para a época, segundo a historiadora Ana Maria carvalho dos Santos de Oliveira (2008, p. 90).

Desde o final do século XIX sentia-se que era inevitável a construção de um Mercado Municipal, “por que a feira semanal havia-se espreado além dos limites da Praça João Pedreira” (POPPINO, 1968, p. 132), largo onde ficou sobretudo alojada. Com o tempo, a feira passou a cobrir parte da Avenida Getúlio Vargas (até a década de 1920 conhecida como Grande Avenida) e várias transversais, como as ruas Sales Barbosa e Marechal Deodoro (OLIVEIRA, 2011), no centro da cidade. Todavia, seu *locus* substancial era o cruzamento das avenidas Getúlio Vargas e Senhor dos Passos, numa encruzilhada que condensava a exposição de mercadorias e, por consequência, onde as relações comerciais e sociais eram mais intensas. Neste núcleo, iniciou-se em 1901 a construção do Mercado, mas os gastos exigidos para obra de tal vulto ultrapassavam os recursos de que dispunha a prefeitura, o que fez com que o projeto fosse adiado inúmeras vezes. A inauguração oficial se deu em 1915 e causou forte impressão nos feirenses e visitantes, haja vista que o prédio fora idealizado com telhados de duas e quatro águas, todo ele destituído de forro e sustentado por colunas toscanas. Sua concepção arquitetônica também incluía fachadas envolvidas em portais de arco que davam acesso aos boxes destinados aos comerciantes, estilizando o entreposto ao modelo neoclássico¹³. Segundo Rolly Poppino (1968, p. 132), a obra foi “uma das maiores realizações [...] do governo municipal no século XX”, não sendo por acaso que em 1992 o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) o tombou como patrimônio arquitetônico. Por décadas o Mercado satisfez o fim que se destinava: “Enquanto as compras na feira se concentravam em um dia da semana, no Mercado Municipal era possível a aquisição dos produtos durante todos os dias” (OLIVEIRA, 2008, p. 58).

¹²Atualmente, este espaço compreende a Praça do Fórum Filinto Bastos, nas imediações da Biblioteca Municipal Arnold Ferreira da Silva, do Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira e da Praça da Kalilândia.

¹³Note-se que o padrão adotado foi replicado em outros municípios baianos, como Lençóis, Barra, Rio de Contas e São Félix, onde os mercados municipais possuem semelhanças com o entreposto feirense.

Figura 1. Feira de Santana (BA), em junho de 1963.



Foto: Domínio público. Acervo Arquivo Nacional

Com efeito, a feira, além de seu destaque econômico evidente, era também o acontecimento social mais importante da semana na cidade. Nem a comemoração de Natal, nem festas religiosas e feriados civis a interrompiam (*idem*, pp. 48-49). Segunda-feira era o dia mais movimentado, porém já na tarde de domingo algumas barracas eram armadas, apresentando uma agitação diferente e um clima de intensa expectativa com a chegada de carroças, caminhões e carretas que traziam os produtos para o comércio do dia seguinte (MOREIRA, 1984, p. 134). Mestre Claudio, de quem falaremos adiante, corrobora narrativas de outras pessoas que presenciaram este alvoroço, sobretudo no período de meados dos anos 1970, afirmando que no finalzinho das tardes de domingo, quase na boca da noite, era comum capoeiristas formarem rodas no local. Sem muitas prescrições, ao bel-prazer, descalços ou

não, o ajuntamento deles assumia a característica da informalidade, mas ao mesmo tempo contribuiu para tornar frequente sua presença no espaço em que acontecia a feira. Assinalam, igualmente, as interfaces da capoeira com o mundo do trabalho e, mais especificamente, com a vida social das feiras¹⁴. Para além das rodas do entardecer de domingo, havia também aquelas do dia subsequente, quer dizer, no interior do ambiente da feira. Nisto, pôde dar testemunho Mestre Kel (2021)¹⁵, que lembra:

tinha uma roda de rua ali no Mercado que [...] antigamente era o Mercado de carnes verde. E ali tinha muitas pessoas que faziam aquela roda naquele chão batido, tudo melado, aquele pessoal com a mão suja, brincando capoeira ali, eu alcancei muito, tinha aqueles meninos lá que eu conheci, o Bispo, o Pinheiro, tinha um que chamava Mário [...].

Figura 2. Feira livre na Praça João Pedreira, em frente ao Mercado Municipal, atual Mercado de Arte Popular.



Fonte: <http://www.feiradesantana.ba.gov.br/memorialdafeira/conteudo.asp?catimg=8#gallery8-23>
Foto: Magalhães. 1969. Acesso em 29/06/2021.

Em seu romance *Setembro na Feira* (1986), Juarez Bahia discorre sobre o cotidiano da feira em Feira de Santana, descrevendo em detalhes os objetos e tipos

¹⁴Em *Nagé, o homem que lutou capoeira até morrer*, o historiador Fred Abreu (2017) faz interessantes comparações entre o cotidiano das feiras e o universo da capoeira. Apesar de sua análise versar sobre a feira de Água de Meninos, em Salvador, pensamos ser possível relacioná-la a outras feiras.

¹⁵Mestre Kel (Gerson de Jesus Cruz) (1956-) é discípulo de Mestre Nonato, presumivelmente, um dos mais antigos mestres de capoeira de Feira de Santana. Durante os anos 1990 eles desenvolveram um notável trabalho de capoeira no Centro de Cultura Amélio Amorim, localizado na Avenida Presidente Dutra, região central de Feira de Santana. Com o tempo, o Mestre Kel fundou sua própria escola, chamada Pavão Dourado, ativa até os dias de hoje, no bairro Tomba.

humanos que a integram. Juarez Bahia retrata componentes que, considerados típicos da ambiência da feira, incidem diretamente em nossa análise sobre esta paisagem ao mesmo tempo econômica e também cultural da cidade. Na realidade, a crítica historiográfica aqui proposta sobre Feira de Santana e as histórias contadas revelam a importância da análise do campo do imaginário sobre as trocas e a experiência social de alguns de seus espaços, sobretudo o da feira. Argumentaremos que estas narrativas revelam os processos fundamentais das transformações ocorridas ao longo das últimas décadas em Feira de Santana, assim como os sujeitos que fazem esta história e compreendem e agem neste contexto. Uma citação do livro de Juarez Bahia se faz importante para tornar nosso argumento mais concreto, explicitando um aspecto fundamental desta crítica – o caráter vivo e vibrante das experiências neste espaço:

A massa humana em movimento, em transações. E senhoras e senhores, conheçam a estória em prosa e verso das façanhas do Lucas da Feira. O aviso é um alerta na multidão, o poeta popular desloca-se agilmente em meio a espectadores, coloca-se no centro da roda.

Da esquina do Ginásio Santanópolis até o colo do Ponto Central, além das cercas dos Celestinos, uma reta só, em chão batido, a poeira, a feira seguindo seu curso que nem rio, com nascente e foz, fluxos que se estendem e se reencontram, que refluem, estágios superiores, médios e inferiores, leite ora manso, ora acidentado, margens, a feira dividida em espaços de frutas, cereais, carnes, sacaria, cerâmica, farinha, aves, cestarias, trançados, peças de corte e de trio, perfumarias, panos, tecidos finos e grossos, artigos de ferro, artesanato, sertanejo, talhas, porrões, potes, resfriadores, vasos, adornos, o barro cru e queimado, seções de frutas, tamarindo, abacaxi, fruta-pão, manga, umbu, laranja, seções de peixe, de água doce e salgada do mar.

Sons criadores emergem do alarido da feira. Sons de berimbau elevam-se [...] Mais rodas se formam espontâneas, capoeiras de peito nu e calças brancas ensaiam passos, aprimoram escolas. Jogo ligeiro, camarado, no coração da feira. São Bento Grande, Mestre Muritiba (BAHIA, 1986, pp. 148- 149).

O romancista descreve as particularidades da feira, que acontece em dia de serviço, também de compra e venda, e conseqüentemente dia de encontros e reencontros entre pessoas de diversas procedências geográficas e segmentos sociais. É na feira que se efetivam relações sociais e se extrapolam as simples trocas de mercadorias. Como se vê na cena, entre os ruídos está o som do berimbau de um mestre específico.

De fato, falar acerca da produção de experiências da capoeira na Princesa do Sertão implica em referenciar o nome de Mestre Muritiba, mencionado junto à figura do já mencionado Lucas da Feira. Presumivelmente, ele foi o primeiro a fundar uma escola de capoeira no município, batizada de “Angoleiros de Feira”¹⁶.

¹⁶ A despeito do nome, “a capoeira que era jogada não era Angola” – explicou Mestre Claudio (2021).

Nascido na cidade baiana que lhe rendeu o apelido¹⁷, Mestre Muritiba mudou-se para Feira de Santana em data desconhecida. Ali foi guarda civil da prefeitura, emprego que lhe proporcionou certos contratos para apresentações culturais na “programação oficial dos festejos públicos” (OLIVEIRA, 2016, p. 178), principalmente na Festa de Nossa Senhora de Sant’Ana¹⁸. Sabe-se que ele morou no bairro da Rua Nova¹⁹, perto do Calumbi, onde manteve um espaço dedicado à confecção de instrumentos musicais, vendidos no Campo do Gado Velho²⁰. No entanto, seu trabalho se firmou mais predominantemente na sede do Clube Alibabá, localizado no Tanque da Nação²¹.

Figura 3. Foto da academia do Mestre Muritiba, no bairro da Rua Nova, Feira de Santana.



Acervo do historiador Josivaldo Pires de Oliveira, o Mestre Bel

¹⁷ É considerável dizer que a cidade Muritiba fica ao lado – aproximadamente 5 quilômetros – de São Félix e Cachoeira, portanto, dentro do Recôncavo Baiano, região onde, em contraste com Feira de Santana, a capoeira é documentada historicamente desde, pelo menos, o final do XIX.

¹⁸ A Festa de Sant’Ana, como era popularmente denominada, foi, entre 1970 e 1985, a mais “pomposa” e importante das festividades anuais e ilustra momentos em que “a homenagem a um determinado santo, que incluía novenas, procissões, foguetórios, banquetes e bailes populares não eram exercícios públicos de piedade, mas uma ocasião propícia aos divertimentos e à interligação entre o profano e o sagrado” (COUTO, 2004, pp. 24-25).

¹⁹ O bairro é reconhecido pela “grande concentração de população negra” (OLIVEIRA, 2010, p. 94), tendo expressivo número de terreiros de candomblé, além de ser considerado berço da cultura *reggae* local e dos blocos de afoxé, e por ser o local onde viveram grandes mestres da cultura popular e da capoeira.

²⁰ O Campo do Gado Velho foi inaugurado em 1962, realocando os Currais Modelo no extremo leste do bairro Queimadinha (também conhecido por São João). Hoje em dia é próximo ao Museu Parque do Saber.

²¹ Tanque da Nação é hoje um bairro situado na zona central da cidade. Existia ali um minadouro muito forte, o que o levou a ser, além de ponto de hidratação de animais, o bairro das lavadeiras, onde se viam várias roupas coloridas, estendidas em varais improvisados.

O mestre faleceu em meados dos anos 1980 e sua esposa, dona Railda, se responsabilizou por seu legado e memória (*idem*, pp. 58-59). Apesar de sua expressiva atuação, confirmada por muitos de seus ex-alunos, é difícil encontrar algum estudo mais aprofundado sobre a trajetória de vida do Mestre Muritiba. As informações que recolhemos a seu respeito são provenientes da dissertação de mestrado de Rennan Pinto de Oliveira, intitulada *Santana dos Olhos D'água – fé e celebração entre a igreja e o largo* (2014), bem como de relatos orais, como este de Mestre Claudio (2019), que falou sobre como o trabalho de Muritiba fazia parte do seu cotidiano: “[...] quando dava quatro e pouca para cinco horas [...] não tinha quem não ligasse o rádio na roça, lembro como hoje. [...] para pegar o samba de roda do finado Mestre Muritiba e [a] capoeira”²². Outros depoimentos ressaltam justamente a importância de Mestre Muritiba no âmbito da musicalidade. Mestre Bigode (2021)²³, neste sentido, afirmou sobre o finado mestre:

[...] quando chegava lá [na roda], que batia o berimbau, que cantava, me lembro como hoje, o homem tinha uma toada, um eco, que eu até gravei os ecos dele de capoeira [...] eu admirava o Mestre Muritiba porque ele era um cara que sabia. Falar a verdade, ele não jogava muita capoeira, a capoeira dele era aquela capoeirinha enrolada em angola pelo chão, mas tinha conhecimento com capoeira.

É curioso notar que o grupo de Mestre Muritiba realizava práticas não apenas de capoeira, mas fazia também diversas encenações de rua, onde “se apresentava para os espectadores fazendo graça e interagindo com as crianças” (OLIVEIRA, 2016, p. 59). Ele conduzia rodas de capoeira, samba de roda, bumba-meu-boi, maculelê, até expressões que – a nosso ver – parece que ele mesmo criou, como o “jaguar”, “burrinha”, “segura a véia” e “a presença marcante do ‘preiboy” (*idem*, p. 51). Suas *performances* tiveram como principal palanque a Praça da Matriz, mas ele se apresentava igualmente em festas cívicas e religiosas da cidade. É interessante recuperarmos uma citação de Mestre Cabelo Bom²⁴ sobre uma das exibições de

²²Como nos relata Oliveira: “O rádio era o meio de comunicação de massa que atingia a maior parte dos chefes de família feirenses, já que nada menos de 85% ouviam audições de rádio habitualmente” (OLIVEIRA, 2008, p. 66).

²³Falaremos de modo mais detido sobre este personagem da capoeira feirense mais adiante.

²⁴Mestre Cabelo Bom parece que foi uma espécie de “braço direito” de Mestre Muritiba, a ponto de substituí-lo quando este necessitava se ausentar das atividades que coordenava. Através de um olhar cuidadoso para a entrevista concedida à série documental “Iê Viva Meu Mestre”, é possível concluir que Mestre Cabelo Bom acompanhou de perto a trajetória de seu mestre, que lhe deu oportunidade de apreender algumas expressões da cultura popular. Sua escola de capoeira, Acadêmicos de Capoeira Quilombo dos Palmares, desenvolve trabalhos principalmente em instituições de ensino, como o colégio Teotônio Vilela, situado no bairro Mangabeira, e o Centro de Ensino e Cultura Dr. Eduardo Fróes Da Motta, situado no bairro Baraúnas, entre outros espaços da cidade.

Mestre Muritiba, o “segura véia”. Passamos às palavras de seu discípulo, que dão corpo e vida às suas atividades:

[...] Vamos supor, eu [...]. Naturalmente daqui para baixo eu tenho um meio corpo, [...] de um homem. Mas é um enchimento de uma calça com um galopinho para dizer que é uma meia [...] e ninguém desconfiava, pensava que era um pé, que era um boneco mesmo, de verdade. E o outro meio corpo a gente fazia outro enchimento, botava aquelas bolinhas para dizer que é o seio, para dizer que a mulher, a velhinha de cabelos grisalhos, brancos... uma velhinha mesmo. Fazia a máscara, tudo bonitinha, a cabeça, o pescoçinho [...] Aí quando a sanfona ou o cavaquinho tocava o forró, eu cantava: “Ô segura a véia / Se não ela cai / Se não ela cai / Ô se não ela cai”. Os capoeiristas vinham atrás batendo palma. Aí o véio dançava e mexia o meio corpo rebolando e parecia que a véia tava rebolando e o véio só... por trás e... na velhinha, mas aquilo ali era só mesmo, uma cultura... O povo sorria! Olha, [...] o povo sorria que dava dor de barriga, meu irmão, de tanto rir. Você não vê um trio elétrico que arrasta um povão? Quando saía com o forró da véia, sanfona e esse povo, e a véia dançando, rapaz... e eletrizada? Meu Deus do Céu, eu via um povão que parecia que estava atrás de um trio (Mestre Cabelo Bom, 2021).

Um olhar mais atento para os vestígios das narrativas sobre as atividades que Mestre Muritiba desempenhava revela a conformação segundo a qual a capoeira era agenciada em Feira de Santana na segunda metade do século passado, sugerindo um viés interpretativo que tendeu a exaltá-la a partir de uma chave de análise dos estudos de folclore. É desta forma que as pessoas que conviveram com o mestre retrataram sua capoeira e é também como era compreendida por aqueles que buscavam conhecer as rodas. O já citado Mestre Cabelo Bom nos conta um pouco mais sobre o reconhecimento de Muritiba e seu trabalho: “a casa enchia [...] O turista ia para a quadra, jogava dinheiro na roda, [...] na mesma da hora formava a roda de capoeira para que os turistas filmassem, levassem a boa imagem de Feira de Santana, da cultura brasileira”. Oliveira (2016, p. 58) associa mais precisamente a relação entre a capoeira de Muritiba e a valorização da cultura popular, ao afirmar que ele foi, em suma, um “homem que, durante os anos 1970 e 1980, lutou pela valorização das denominações folclóricas”.

Voltemos ao percurso de uma das mais vultosas feiras ao ar livre do Nordeste. A partir dos anos 1970 alguns processos históricos, que serão descritos adiante, terminaram por extingui-la. Para compreender como isto se deu, é necessário levar em conta as profundas transformações socioeconômicas pelas quais Feira de Santana passava na segunda metade do século XX. Em parte, as mudanças no mundo do trabalho podem ser mencionadas nas explicações históricas sobre o fenômeno. O acelerado crescimento populacional da cidade, em proporção direta ao aumento do trabalho informal, fez com que restasse aos desempregados uma

Figura 4. Mestre Muritiba confeccionando berimbaus.



Fonte: SIMAS, Adilson. “Capoeira ‘Esqueceram de Mim’”, 24 de nov. de 2017.
Disponível em: <<https://porsimas.blogspot.com/search?q=capoeira>> Acesso em: 29/09/2021

“alternativa nada desprezível: a venda ambulante, o subemprego e, principalmente, a feira livre” (MOREIRA, 1986, p. 175). Por força dos novos arranjos socioeconômicos no município, a feira foi avançando física e demograficamente sobre as ruas centrais, de modo que os que tinham lojas nestes espaços passaram a se preocupar com a dificuldade de ali exercerem suas atividades comerciais (*idem, ibidem*). É importante, além disso, situar Feira de Santana no contexto de modernização no Brasil. A noção de modernidade, fortalecida no imaginário mais amplo da região neste período, incidu diretamente na desvalorização da feira e do que parecia representar, uma certa noção de tradição, entrevista sobretudo nas campanhas midiáticas que a associavam ao atraso, ao passado, buscando fundamentalmente bani-la²⁵. Não tardou para que setores considerados elitizados, desde comerciantes até figuras de influência política em Feira de Santana, como colonistas e vereadores, apregoassem que a “nova cidade” pretensamente moderna não deveria abrigar a “velha feira”. É interessante observar as queixas:

²⁵Sobre a construção social de cidade moderna e civilizada em Feira de Santana, ver, entre outras obras, a tese de doutorado em História de Ana Maria Carvalho dos Santos Oliveira, intitulada *Feira de Santana em Tempos de Modernidade: olhares, imagens e práticas do cotidiano (1950-1960)*, defendida em 2008 na UFPE; a dissertação de mestrado em História de Clóvis Frederico Ramaiana Morais Oliveira, intitulada *De empório a Princesa do Sertão: utopias civilizadoras em Feira de Santana (1819-1937)*, defendida em 2000 pela UFBA; bem como o livro *Feira de Santana nos tempos da modernidade: o sonho da industrialização*, de Alane Carvalho (2003).

Medieval; anti-higiénica; poluidora; incompatível com o grau de desenvolvimento de Feira de Santana; causadora da evasão de 50% das rendas; número crescente de feirantes e pouco espaço disponível; provocava engarrafamento de veículos e problemas para a circulação de pedestres; atraía ladrões, aumentava o número de roubos e furtos; as barracas tinham “péssimo” aspecto e faziam concorrência “desleal”, “ostensiva” e de “baixo nível” com o comércio do centro da cidade; prejuízos para os estabelecimentos bancários e comerciais em geral por causa da instalação de barracas em frente deles; “péssimo” cartão de visita para o turismo; tornava “feia” a vida urbana de Feira de Santana... (MOREIRA, 1984, p. 136).

O impulso econômico proporcionado pela feira até algumas décadas antes – que tornou a urbe reconhecida justamente por esta forma de troca generalizada e que alcançava outras esferas da vida social, de forma similar a que Marcel Mauss (2003) denominou de fato social total –, agora era preterido com a mesma feira, considerada então parada no tempo. Se a feira parecia conjugar mais do que trocas comerciais, constituindo-se numa forma de sociabilidade específica²⁶, talvez seja na desvalorização do espaço e dos sujeitos a ele associados que tenhamos pistas importantes para compreender disputas políticas e simbólicas neste contexto. Conforme se vê pelos exemplos, são muitas as variáveis em jogo, inclusive o elemento estético e sensorial na transformação da imagem da feira e seu espaço na urbe. Pode-se dizer que delineou-se certa representação social pejorativa em torno dos feirantes, uma vez que seus trabalhos braçais se “revestiam de atraso” e “não se coadunavam com a civilização” (OLIVEIRA, 2008, pp. 182-183). É como se estes personagens – tipicamente sertanejos, nós diríamos – suscitasse o vínculo mais premente com a antiga vocação do município para o modo de vida rural. E mais, ao confluírem toda semana para o ritual da feira, faziam dela mais um ponto de inflexão significativo no confronto entre as forças sociais da tradição e da modernidade. Tudo isto fez com que a feira “agonizasse”, na feliz expressão do historiador Vicente Moreira (1984, p. 136), para quem ela sobreviveu de “teimosa seus bem-vividos cem anos” (*idem*, p. 137). O desenlace deste processo deu-se em 10 de janeiro de 1977, como veremos a seguir.

²⁶Neste sentido, é interessante comparar a feira com as análises de Clifford Geertz (1979) sobre a economia do bazar em Sefrou, Marrocos. Mais do que um espaço de negociações e pechinchas, o bazar é um sistema de relações sociais em que se produz e se consome bens e serviços de uma determinada maneira, e onde cheiros, sons e cores também parecem compor a experiência do mercado e das trocas simbólicas ali realizadas. Guardadas as inúmeras diferenças entre a feira e o bazar, queremos apenas destacar que, mais do que um espaço de trocas econômicas, a feira é um lugar de cultura.

Centro de Abastecimento e Mercado de Arte Popular

Evidentemente, o banimento da feira e as mudanças na aparência do centro da cidade repercutiram na produção de experiências relacionadas à capoeiragem. Se, por um lado, expressões duras como “banir”, “extinguir”, “pôr fim à feira” parecem incidir de forma particularmente sensível nas formas materiais deste espaço, por outro lado, no campo das práticas sociais e dos sentidos atribuídos a estes processos, o curso não se deixa assim esquematizar. Como Feira de Santana, a partir de então, já não era mais da feira, é imprescindível que se diga, em contrapartida, que novos arranjos capoeirísticos se ordenaram. Isto é visível quando examinamos mais de perto os fatos de que ocorreram juntos ao desfecho da feira dois “processos sociais”, por assim dizer. O primeiro diz respeito à realocação dos feirantes no conjunto de área coberta denominado Centro de Abastecimento, localizado a poucos metros da antiga zona da feira. A ação fazia parte do plano de transferência do governo municipal, de modo que enormes galpões de estruturas metálicas (que em seu conjunto somavam aproximadamente 8 mil metros quadrados) passaram a organizar as atividades comerciais através de enfileiradas barracas de alvenaria, por onde passam milhares de pessoas diariamente (estipula-se que abriga aproximadamente 2900 comerciantes, mas o número, aos finais de semana, pode dobrar). Não demorou para que o Centro de Abastecimento e arredores – à frente localiza-se a Praça do Vaqueiro – se convertessem num dos redutos onde vibrantes rodas de capoeira se aclimataram. É o que relatou Mestre Cabelo Bom (2021):

[...] tinha que parar aquela roda para o pessoal que vinha do sertão, da roça pra fazer feira no Centro de Abastecimento sair, cuidar dos seus afazeres, fazer sua feirinha, para retornar ao interior, aos vilarejos, o Recôncavo [...] tinha que desocupar eles para fazerem suas obrigações, porque eles se entretinham na capoeira, achavam bonito. Tinha gente que ficava no meio da roda, no povão lá, a roda superlotada, dançando, parecendo que estava dançando uma música, mas era o som da capoeira que mexe com o espírito, com o corpo e com a alma do pessoal. Aquilo é bonito, aquilo é contagioso, é muito lindo.

Diferentemente das rodas realizadas nos contextos de lugares privados, como as academias, é notável como o clima ganha em densidade nas cenas de espaços públicos, onde a presença de certos corpos, tomados como representativos das classes populares, configura uma mistura comovente e de muita graça. É possível depreender das palavras citadas acima que existia – e existe – um vínculo erigido entre os capoeiristas e as pessoas que os assistiam, o que torna compreensível a repercussão da ideia de que o público ao redor era partícipe destes momentos, das

fomentações culturais²⁷. Dentre as fontes de natureza oral que viemos baseando as análises aqui empreendidas, é de muita valia o depoimento de Mestre Ronnie (2009, p. 97), em que ele lançou luz sobre alguns indivíduos que acompanhavam a promoção da capoeira no Centro de Abastecimento: “Estavam lá os capoeiristas que hoje são mestres, na época era Mestre Cláudio, Gago, Zé Domingo, Tonho, Bigode, Negão de Jorgina. [...] Depois apareceu um cara chamado Carioca, que era um show de capoeira. [...] Também tinha Jó. Tinha Lazinho”. O entrevistado ainda contou que segunda-feira era o dia da semana aguardado, em que realizava-se esta roda com “as mesmas pessoas que ficavam, [aos sábados], no Mercado de Arte” (*idem, ibidem*). Neste ponto, resvalamos no segundo processo social que sugerimos acima, que tem a ver com o papel deste Mercado em específico no que tange à comunidade capoeirística da cidade como um todo.

Tão logo a feira saiu do centro, em 1977, as atividades originais do Mercado Municipal foram interrompidas. É neste vazio que entra em cena Bigode, ainda antes de se tornar mestre. De acordo com seu depoimento, Mestre Bigode (2021) nasceu “no quilômetro sete na beira do rio Jacuípe, onde tem uma barragem hoje”, descrevendo-se, assim, como um “filho do interior”. Conheceu a capoeira ainda criança, quando sua mãe o levava para a feira ao ar livre, onde, inclusive, se recorda ter assistido às rodas de capoeira e maculelê de Mestre Muritiba e seus alunos. Antonio Bigode veio a tornar-se um dos muitos discípulos de Mestre Nonato. Alguns capoeiristas afirmam que houve um momento em que Mestre Bigode foi um dos defensores das rodas de capoeira de rua em Feira de Santana, sendo um personagem bastante atuante nas narrativas sobre a capoeira em seus contextos de espaços públicos. Expôs Mestre Bigode (2021):

Aprendi a capoeira muito bem, disputei muito na Bahia, não era um cara malcriado, não, era um cara valente [...] e não tinha falsidade no meu trabalho de capoeira, gostava de chegar pra jogar pra rapaziada ver meu trabalho, minha coisa linda de ser vista, minha capoeira que eu gostava de fazer.

Sendo até hoje, responsável pelo Grupo de Capoeira Onda da Maré, ainda na década de 1990, Mestre Bigode desenvolveu um trabalho de capoeira nas dependências do Serviço Social da Indústria (SESI), no bairro Jardim Cruzeiro, onde também ficam o estádio Jóia da Princesa e paróquia de Nosso Senhor do Bonfim.

²⁷A temática sobre a relação entre popular e meios da capoeiragem em Feira de Santana extrapola os limites deste artigo. Contudo, pretendemos desenvolvê-la em outro texto, que é desdobramento das reflexões da tese de doutoramento aludida na primeira nota de rodapé.

Também atuou em outros locais, como o bairro Feira X (onde ensinou capoeira por mais tempo), além do distrito de São José e algumas escolas públicas na região.

Sobre o retorno ao Mercado Municipal, Mestre Bigode contou em depoimento: “[...] Vamos botar a capoeira dentro do Mercado [...] que já saiu, [...] liberou? [se dirigindo a um amigo]. Fomos num cara e falamos assim: ‘A gente pode botar a capoeira aqui?’. O cara disse: ‘Pode!’”. É plausível cogitar que o “cara” que autorizou o uso do espaço seja algum representante do poder municipal, mas os vestígios não nos permitem conclusões definitivas. Continuou Mestre Bigode (2021): “As madeiras estavam todas podres, caindo por cima da gente, as telhas caindo, [...] ele [o colega] pegou uma vassoura e saiu juntando os pedaços de telha pra um canto, aí a gente armava a capoeira, direto”. Tudo indica que esta façanha foi um ponto de inflexão considerável para o futuro da cultura da capoeiragem feirense, uma vez que propiciou as condições para algo mais sistematizado naquele lugar. Em 1980, após uma reforma que manteve sua fachada arquitetônica, o entreposto “foi reaberto com uma nova função: impulsionar a comercialização do rico artesanato popular da Feira de Santana” (POMPONET, 2014, s/p).²⁸ A transformação fez jus ao novo nome do espaço, agora Mercado de Arte Popular. Segue a ordem dos acontecimentos:

Um dia eu estava dentro do Mercado de Artes com a capoeira, Muritiba veio de lá pra cá e falou assim: “O mestre daqui de Feira sou eu, eu nunca botei a capoeira aqui dentro e você veio botar?” O que é que eu ia falar?! Eu era novo e ele era mestre. Quando ele falou, eu me imprimi, fui guardando os berimbaus assim, e fui juntando os meninos pra ganhar o caminho, e o Mestre Muritiba chegou pra mim e falou: “Estou brincando com você, eu gosto de você, prossiga a capoeira, porque capoeira é arte, capoeira é coisa boa” [...] (*idem, ibidem*).

Considerando-se que no universo da capoeira exista a quase obrigatoriedade de haver um mestre, haja vista que a ausência deste costuma ser associada à renúncia da própria noção de “tradição” da prática, há uma dimensão que se faz notável no diálogo entre os dois homens: foi por meio de um gesto de anuência que começou a lenta caminhada para a conformação da roda de capoeira do Mercado de Arte. Longe de ser banal, este episódio pode dizer muito sobre dar vida a uma roda de capoeira nos contextos em que a prática ocorre em espaços públicos. É como se Mestre Bigode “limpasse” o terreno literalmente: concebeu a ideia, fez a faxina, estipulou acordos com lideranças da área, quer dizer, lançou as sementes de uma espécie de livro, de onde se brotarão novos capítulos e personagens.

²⁸Disponível em: <http://andrepomponet.blogspot.com/2014/03/cultura-e-historia-no-mercado-de-arte.html>. Acesso em 10/05/2021.

Por outro lado, seu relato também traz à tona a questão de que dificilmente a ocupação e divisão de espaços entre capoeiristas se dêem sem conflitos (MAGALHÃES FILHO, 2011, p. 113) – conquanto optemos por não reportá-los em virtude da insuficiência de espaço neste artigo. Com estas reflexões, reafirmamos o caráter dinâmico e vivo nos usos destes espaços pelos sujeitos que os frequentam. O que se evidencia, ao longo do tempo, é a confluência de ações de vários capoeiristas em prol da manutenção da prática nos domínios daquele antigo edifício municipal, de modo que eles sancionam, em conjunto, a validade de uma postura mais ampla. Como exemplo, alguns capoeiristas informaram que, ainda nos primeiros anos da década de 1980, o próprio Mestre Muritiba deixou de ser guarda municipal devido a outro cargo público, no qual ele recebia um salário para trabalhar levando apresentações culturais para dentro do Mercado. Quando ele faleceu, em meados dos anos 1980, sua esposa, dona Railma, incumbiu-se da tarefa de dar prosseguimento às atividades. Sobre esta época, outro participante das rodas, Mestre Bel (2021)²⁹, disse como era a prática: “[...] ela levava os instrumentos pro Mercado de Artes ou para outros espaços e nós íamos para lá e ajudávamos ela a fazer uma roda, por um bom tempo”. Ele ainda mencionou outras pessoas que colaboraram neste feito, como Roberto (filho de Mestre Muritiba), Gato e Mestre Cabelo Bom.

Evidentemente, não é possível identificar todos os sujeitos que se envolveram nos agitados da capoeiragem do período subsequente, ou seja, da metade da década de 80 em diante. Todavia, precisamos mencionar algumas figuras que se destacaram em virtude da razoável quota de confiança a eles delegada pelos outros capoeiristas ao redor. Além do já apontado Mestre Bigode, é procedente indicar Negão de Jorgina, filho biológico de Mãe Jorgina, uma mãe de santo muito famosa em Feira de Santana. Seu terreiro, onde Negão ensinava capoeira, ficava na rua Pedro Suzart, próximo ao antigo bairro Vietnã, hoje bairro Brasília. Negão de Jorgina era o dono dos instrumentos musicais da roda no Mercado de Artes, além de colaborar na coordenação do evento, o que foi confirmado por outro integrante da roda da época, Mestre Claudio (2015). Sem formar uma escola de capoeira propriamente dita – não nos moldes como se concebe hoje, uma vez que o modelo das academias ainda engatinhava –, Negão de Jorgina parece ser aquele capoeirista que se destaca pela preservação e transmissão da prática dentro da cidade.

²⁹Josivaldo Pires de Oliveira, mais conhecido por Mestre Bel, coordena o Malungo Centro de Capoeira Angola, que desenvolve trabalhos de capoeira na Bahia e no Pará. Graduado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana, além de mestre e doutor pela Universidade Federal da Bahia, Mestre Bel tem se dedicado aos estudos sobre populações negras, com livros e artigos publicados nesta área.

Em 1989, houve nova reforma do Mercado de Arte Popular, com a restauração de piso, telhado e sanitários, além da instalação das redes elétrica e hidráulica (POMPONET, 2014, s/p). Aos poucos o prédio passou a abrigar um espaço comercial eclético, com produtos de couro, esculturas, bordados, rendas nordestinas, batas, vestidos indianos, bem como objetos de decoração, bijuterias, entre outros bens. Passaram a existir igualmente opções de gastronomia com comidas típicas como sarapatel, mocofato, carne de sol, feijoada, maniçoba e a boa e bem torrada farinha seca para acompanhar. Junto à mudança dos tipos de produtos ali oferecidos, decorreu também uma importante transformação nos valores associados àquele espaço. Cada vez mais a paisagem do Mercado esboçava uma atmosfera favorável para se tornar um ponto de encontro entre vários grupos sociais da cidade, sobretudo de capoeiras, cujo comparecimento era ainda mais pulsante aos sábados, dia em que “o entreposto regurgita” (POMPONET, 2014, s/p). Sobre o significado deste dia da semana, Mestre Gago³⁰ (2009, pp. 29-30) apontou: “[...] Ave Maria! Eu trabalhava a semana toda, quando era sábado, Mercado de Arte! Todo sábado! Ali era um compromisso sério! [...]”

A partir dos anos 1990 surgiram novas coordenadas no decurso histórico mais amplo da capoeira, como a prevalência do modelo de escolas, que influenciaram a experiência da capoeiragem em curso no entreposto, prescrevendo um viés que tendeu a estimá-la a partir de aspectos culturais e educacionais. Com isto não se quer dizer que a prática foi anulada como luta, mas sim que outros valores, como disciplina e controle, foram agregados de maneira mais contundente (ACUÑA, 2016). Neste período, é também possível perceber que as iniciativas para a realização da roda de capoeira do sábado tomaram novo impulso com a entrada em cena de dois novos personagens – e a palavra “novos” tem igualmente uma conotação geracional, pois eles eram ainda muito jovens de idade. Trata-se de Mestre Gago e Mestre Cláudio, que já estavam envolvidos com a produção popular da cultura feirense, especialmente naquele local³¹, como já vimos. Eles passaram a exercer um engajamento maior em relação a este evento semanal da capoeiragem, conforme Mestre Gago (2009, p. 36) relatou: “Quando era na sexta-feira dizia ‘Cláudio vamos fazer a roda no Mercado. Tu passa em casa, pega os instrumentos’ [...], hoje tem o palco, né? Mas naquela

³⁰Antonio Alves de Almeida, Mestre Gago, é aluno de Mestre Antonio Bigode. Em 1997, fundou a Associação de Capoeira Os Dois Antonios. Desenvolveu trabalho de capoeira em vários bairros da cidade, principalmente no CSU, no bairro Cidade Nova.

³¹Mestre Claudio e Mestre Gago se conheceram no ambiente de trabalho da construção civil, onde descobriram que tinham em comum, além da ocupação de pedreiro, o vínculo com a capoeiragem.

época era no chão, um tijolão no chão, Ave Maria!”. Vale assinalar aqui o reconhecimento de que Mestre Gago é discípulo de Mestre Bigode, ao passo que Mestre Claudio – conquanto diga ser oriundo de uma vivência de capoeira “avulsa” –, frequentou o terreiro de Negão de Jorgina. É sobre esta teia de relações entre capoeiristas que Mestre Gago (2009, p. 35) se refere ao dizer: “[...] apareciam [na roda] outros mestres [como Cabelo Bom] pra jogar. Mas pra assumir o trabalho era eu e Cláudio. Bigode e Negão de Jorgina, como mestres, ajudavam a gente [...]”. O que parece estar em jogo neste contexto é o sentido de continuidade que diferentes gerações de capoeiristas davam ao decurso mais amplo da promoção da roda de capoeira no Mercado de Arte Popular.

É inegável a percepção do caráter coletivo das relações no interior do Mercado, onde a roda de capoeira ia se consolidando aos sábados, como um evento robusto no âmbito da cultura popular de Feira de Santana. Seus produtores culturais não deixavam de engendrar certo sentimento de pertencimento àquele edifício da prefeitura, que se tornava um dos cartões de visita do município. O que é compreensível, por sua vez, em um cenário cultural e político mais amplo na cidade, a noção de legitimidade deste território por parte da comunidade capoeirística. Talvez não seja exagero afirmar que uma evidência disto esteja na ação promovida pelo governo municipal, quando se construiu ali um palco – muito embora a sugestão inicial fosse de um coreto, a fim de manter o formato circular das *performances* da capoeira. De qualquer forma, este pode ser um dado considerável, se entendermos que as relações de poder estabelecidas naquele território foram submetidas às demandas dos indivíduos que o produziam (RAFFESTIN, 1993). Tal como se vê no depoimento de Mestre Cláudio (2021): “O Mercado Municipal teve que ceder um espaço dentro do Mercado pra capoeira, pros capoeiristas”. Não conseguimos apurar a data em que a obra do palco ocorreu, mas fortes evidências sugerem que se deu em 1998, quando houve mais uma intervenção no entreposto – aliás, diga-se de passagem, foi nesta altura que se teve a deplorável ideia de substituir o telhado por chapas metálicas, acumulando um calor insano nas tardes escaldantes do município (POMPONET, 2014, s/p).

Resta mencionar que também passam por este palco amostras musicais, teatrais, poéticas, entre outras, o que faz a vida social do Mercado de Arte ainda mais pulsante. É possível encontrar igualmente cordelistas, repentistas e cantadores, que fizeram dali um ponto de encontro. Em suma, o Mercado de Arte Popular costuma reunir grandes artistas regionais, tornando-se, até os dias atuais, um centro irradiador de arte e cultura de Feira de Santana.

Figura 5. Roda de Capoeira no interior do Mercado de Artes, durante o II Encontro de Angoleiros – Feira de Santana/BA, realizado nos dias 10, 11 e 12 de janeiro de 2003. Evento foi realizado pela escola de capoeira Angoleiros do Sertão. Da esquerda para direita: Mestres Gago, Bigode, Claudio e alunos.



Fonte: Acervo Pessoal de Gatimunha.

Indicações conclusivas

A partir das reflexões que propomos neste texto, gostaríamos de sublinhar que a produção de experiências relacionadas à capoeira em Feira de Santana está entremeadada à rica história local, que também parece expor algumas tensões contemporâneas, reveladas em ocupações e deslocamentos no território urbano. As mudanças urbanísticas no centro da cidade, – decorrência do ideário de modernização, no qual o fim da feira (1977) pode ser lido como ápice, justamente no espaço tomado como crucial para uma revitalização de áreas importantes e históricas –, não anularam a capacidade da cultura da capoeiragem manter-se viva, transformar-se, no sentido de reconfigurar-se o que é diferente de extinguir-se. Neste processo, não foi suprimido, igualmente, o potencial que estas vivências capoeirísticas possuem de afirmarem uma representação cultural e identitária tomada como resistente e tradicional.

Tratamos, neste texto, de um fenômeno urbano em que as disputas sociais e historiográficas tomam forma: a revitalização dos espaços do centro da cidade onde ocorria a antiga feira e onde praticava-se capoeira. Não cabe aqui analisar os processos de patrimonialização que frequentemente estão revestidos de violência.

Entretanto, é importante sublinhar que, fazendo eco às considerações de Meyer e Van de Port (2018), o espaço que se transforma em patrimônio e signo da modernização racional liberal é resultado de um processo de seleção (negociado) de coisas, espaços e práticas do passado dentre uma miríade de possibilidades. Além disso, cabe ressaltar que a força e a legitimidade desta seleção, que de outra maneira poderia parecer arbitrária, deve ser compreendida através da análise das formas como essas disputas são exercidas. Isso ocorre porque o processo de patrimonialização (aqui entrevisto na constituição de um sentido mercantil aos produtos vendidos nos novos espaços de comércio, tornados espetáculos de uma sociabilidade conciliadora) geralmente está fundamentado na ideia de que estes lugares, em que a pertença é significada para os sujeitos que ocupam estes espaços, comportam a certeza de que os legados são essencialmente (e particularmente) tradicionais. Ou seja, trata-se de uma história produzida, na gestão pública da política urbana, mas tomada como indiferente às ações os sujeitos. Uma etnografia atenta às maneiras como as memórias históricas são articuladas, bem como uma crítica historiográfica da sua produção, nos mostra como é fundamental considerar tais narrativas em sua acepção produtiva. Ou seja, as mesmas disputas acima referidas são índices dos efeitos das práticas de memória e das práticas de capoeiragem no espaço público, em grande medida compreendidas politicamente.

Se for possível arrematar alguma indicação conclusiva, nós esperamos ter chamado atenção para a importância de analisar alguns vestígios históricos sobre o espaço da feira, que permitiram posicionar a existência da roda do Mercado de Arte Popular em um enredo maior do município, no qual os aproximadamente 50 anos de produção de experiências da capoeiragem no território do centro comercial podem ser medidos não apenas como sobrevivência, ou resultado de expulsão, mas também como de resistência. Talvez a própria ideia de resistência, ou então de uma tradição que perdura, seja relevante no mercado de disputas do patrimônio urbano, fenômeno desta mesma modernidade muitas vezes violenta e contraditória. Buscamos recuperar algumas das memórias de capoeiristas que, em maior ou menor dose, contribuíram para a inscrição desta história de Feira de Santana. Nos dias de hoje, a realização desta tradicional roda de capoeira, seguida pelo samba de roda, está sob a coordenação de Mestre Claudio Costa e sua escola de capoeira Angoleiros do Sertão. Nas manhãs de sábado, faça chuva ou faça sol, este ritual acontece. Que assim seja!

Figura 6. Roda de capoeira da escola Angoleiros do Sertão, sob responsabilidade de Mestre Claudio Costa. A roda acontece aos sábados, em frente ao Mercado de Arte Popular, no centro de Feira de Santana, Bahia.



Fonte: Acervo Pessoal. Foto: Julianna Barci Honório (Cachoeira), 2018.

Referências bibliográficas

ACUÑA, Maurício. "O ginga social de berimbau". *Sociologia & Antropologia*. v. 6, n. 2, 2016.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese de Doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

_____. *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. "Culturas populares, educação e descolonização". *Revista Educação em Questão*, v. 57, n. 54, 2019.

ABREU, Frederico José de. *Nagé, o homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Editora Barabó, 2017.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- BAHIA, Juarez. *Setembro na Feira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BONFIM, Maria Fulgência Silva. *HORALCAP: Conversando com Mestres de Capoeira em Feira de Santana – Mestre Gago e Contramestre Ronnie Rasta*. Feira de Santana: Instituto Odu Odara, 2009.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1970.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____. *Brigada ligeira, e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CARVALHO, Alane. *Feira de Santana nos tempos da modernidade: o sonho da industrialização*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal da Bahia, 2002.
- CLIFFORD, James. *A escrita etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- COUTO, Edilece. *Tempo de festas: homenagens a Santa Bárbara, N. S. Da Conceição e Santana em Salvador (1860-1940)*. Assis: Unesp, 2004.
- FREITAS, Nacelice Barbosa. *O descoroamento da Princesa do Sertão: de "chão" à território, o "vazio" no processo da valorização do espaço*. Tese de Doutorado em Geografia, Universidade Federal de Sergipe, 2014.
- GAMA, Raimundo (org.). *Memória fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana, 1994.
- GEERTZ, Clifford. "Suq: the bazaar economy in Sefrou". In: _____. *Meaning and order in Moroccan society: three essays in cultural analysis*. Cambridge; Londres; Nova York; Melbourne: Cambridge University Press, 1979.
- GOMES, Fábio José. *O pulo do gato preto – estudos sobre três dimensões educacionais das arte-caminhos marciais em uma linhagem da capoeira angola*. Tese de Doutorado em Educação, Universidade de São Paulo, 2012.
- HARAWAY, Donna. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936". *Social Text*, n. 11, 1984.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HORA, Ana Paula Cruz Carvalho. *Negócios entre Senhores: O Comércio de Escravos em Feira de Sant'Anna (1850-1888)*. UNEB: Santo Antônio de Jesus, 2014. Dissertação de Mestrado. PPGHist, Universidade do Estado da Bahia, 2014.

LIMA, Zélia Jesus de. *Lucas Evangelista: o Lucas da Feira – Estudo sobre a Rebelião Escrava em Feira de Santana 1807-1849*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal da Bahia, 1990.

MACHADO, Franklin. *Álbum da Feira de Santana. Bahia*. Petrópolis: Livraria Cacimbinha, 1965.

MAGALHÃES, Antônio Ferreira de. *História nas lentes: Feira de Santana pelo olhar do fotógrafo Antônio Magalhães*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2009.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEYER, Birgit; Mattijs van de Port. "Heritage Dynamics Politics of Authentication, Aesthetics of Persuasion and the Cultural Production of the Real". In: *Sense and Essence: Heritage and the Cultural Production of the Real*. Meyer e van de Port (eds.). Nova York; Oxford: Bergham, 2018.

MOREIRA, V. Deocleciano. "A feira agonizante". *Sitientibus. Revista da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 1, n. 4, 1984.

_____. "A feira está morta". *Sitientibus. Revista da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 3, n. 5, 1986.

_____. "A escravidão em Feira de Santana". *Sitientibus. Revista da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 6, n. 9, 1992.

_____. "Caminhos históricos da Feira de Santana: origens e secularidades". *Sitientibus. Revista da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 6, n. 10, 1992.

NEVES, Erivaldo Fagundes & MIGUEL, Antonieta (Orgs.) *Caminhos do Sertão: ocupação territorial, sistema viário e intercâmbios coloniais dos sertões da Bahia*. Salvador: Acácia, 2007.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Morais. *De empório a Princesa do Sertão: utopias civilizadoras em Feira de Santana (1819-1937)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal da Bahia, 2000.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. "Batuque não é pecado': capoeira e outros brinquedos nas festas de largo em Feira de Santana-BA (1970-1985)". In: *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: UFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

- _____. *“Adeptos da mandinga”: candomblés, curandeiros e repressão policial na Princesa do Sertão (Feira de Santana-BA, 1938-1970)*. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal da Bahia, 2010.
- OLIVEIRA, Rennan Pinto de. *Santana dos Olhos D’água – fé e celebração entre a igreja e o largo*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014.
- OLIVEIRA, S. “A vertigem do tempo nas memórias fotográficas da Avenida Senhor dos Passos”. In: III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2011. Londrina, 2011.
- OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos. *Feira de Santana em Tempo de Modernidade: olhares, imagens e práticas do cotidiano (1950-1960)*. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Pernambuco, 2008.
- POPPINO, Rollie. *Feira de Santana*. Bahia: Itapuã, 1968.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- REGO, Valdeleir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.
- SANTOS, Jucélia Bispo dos. “Comunidades quilombolas do portal do sertão da Bahia: a luta entre o reconhecimento e a redistribuição”. *Iluminuras*, v. 17, n. 41, 2016.
- SANTOS, Marcelino. *Capoeira e Mandingas*. Cobrinha Verde, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SCOTT, Joan W. “A Invisibilidade da Experiência”. *Projeto História*, n. 16, 1998.
- Simões, Kleber; José Fonseca. *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social, 2002.
- SOUZA, Elane Bastos. *Terra, território, quilombo: à luz do povoado de Matinha dos Pretos*. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

SIMÕES, Kleber José Fonseca. *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1928)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal da Bahia, 2007.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Maud X, 2019.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o Passado: poder e a produção da história*. Curitiba: huya, 2016.

WISNIK, José Miguel. "Cultura pela culatra". *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 1, 2000.

Fontes Consultadas

IÊ Viva Meu Mestre. Direção: Denise Oliveira e Victória Nasck. Produção de Maturi Filmes, Feira de Santana, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCXMLvgNVUFw4s0PXDrubnGw>>.

Mestre Claudio – Angoleiros do Sertão. (Entrevista concedida por ocasião do 1º Encontro de Capoeira Angoleiros do Sertão Mestre Cláudio e Onire). Direção: Francisco José Lacaz Ruiz, São José dos Campos, 2015, 41 min.

POMPONET, André. *Cultura e História no Mercado de Arte Popular*. 2014

Disponível em: <<http://andrepomponet.blogspot.com/2014/03/cultura-e-historia-no-mercado-de-arte.html>> Acesso em 10/05/2021

SIMAS, Adilson. "Capoeira 'Esqueceram de Mim'", 24 de nov. de 2017. Disponível em: <<https://porsimas.blogspot.com/search?q=capoeira>>. Acesso em: 29/09/2021.

A implantação da capoeira angola baiana no Rio de Janeiro, 1970–1981¹

The Introduction of Capoeira Angola from Bahia in Rio de Janeiro, 1970–1981

Cinézio Feliciano Peçanha

Doutor em Difusão do Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

Entre os muitos migrantes baianos que se estabeleceram no Rio de Janeiro, havia uma série de praticantes de capoeira, a maioria de linhagem de Angola. No Rio, no entanto, eles geralmente aderiram ao novo estilo emergente, que não impunha nenhuma definição. Apenas alguns praticantes optam pela autodenominação de angoleiros, entre eles o Mestre Moraes e seus alunos. O artigo explora a história da fundação do GCAP, na década de 1970, e o papel que lhe coube na afirmação do estilo Angola naquela época. A pesquisa é baseada em depoimentos dos participantes, panfletos e fotos, assim como em notícias nos jornais da época.

Palavras-chave: Capoeira Angola, Mestre Moraes, GCAP, Capoeira no Rio

Abstract

Among the many migrants from Bahia who settled in Rio de Janeiro, there were a number of capoeira practitioners, most of Angolan ancestry. In Rio, however, they generally adhered to the new emerging style, capoeira. Only a few practitioners opted for a more traditionalist stance, among them mestre Moraes and his students. The article explores the history of the founding of GCAP in the 1970s, and its role in affirming the Angola style at that time. The survey is based on testimonies from participants, pamphlets and

¹ Agradeço a Mestre Moraes e todos os mestres do GCAP/RJ especialmente aos Mestres Braga, Neco, Marco Aurélio, Armandinho e José Carlos, por providenciar matérias e depoimentos para a elaboração desse artigo, a Asuka Sawa pela revisão e apoio e ao professor Matthias Assunção, pela ajuda fundamental para a realização e finalização do texto.

photos, as well as articles in the newspapers from the period. mobilizando pesquisas etnográficas, os bairros Serrinha e Gentilândia (Fortaleza, Ceará, Brasil) são tomados como espaços privilegiados de reflexão.

Keywords: Capoeira Angola, Mestre Moraes, GCAP, Capoeira no Rio

A migração de capoeiras baianos para o Rio de Janeiro

No início do século XX se agravaram as condições de vida em Salvador, capital da Bahia, o que propiciou uma emigração sistemática (MOURA, 1983, p. 28). Para os negros baianos, a capital da República era uma miragem, que de repente virou uma realidade no pós-abolição, com o número dos baianos crescendo e constituindo uma pequena comunidade na cidade. Os baianos se instalaram nos morros, favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. Podemos encontrar indícios dessa migração nas cantigas de capoeira. Em uma dessas gravações feita por Lorenzo Turner entre 1940 e 1941², o mestre baiano Cabecinha faz uma insinuação de ir embora para o Rio de Janeiro para ensinar a capoeira lá no morro do Salgueiro:

Ê amanhã eu vou me embora

Ê lá pro Rio de Janeiro

Vô forma a capoeira

Ê lá no morro de Salgueiro

Ê Paraná Paraná

Ê besourinho de Santo Amaro

Ê besourinho já vai simbora

Ê vai pro Rio de Janeiro

Ê vai formar a capoeira

Ê lá no morro de Salgueiro

(Lorenzo Turner, Mestre Cabecinha, citado em ACUÑA, 2010, p. 273)

² O pesquisador afro-americano Lorenzo Turner esteve na Bahia entre setembro de 1940 e março de 1941. Nesse período, ele conseguiu gravar músicas da capoeira regional e angola. Desse acervo de gravações, 6 faixas são cantadas por Mestre Cabecinha. Em 2003, Matthias Assunção teve acesso a essas gravações, que hoje estão disponíveis para toda a comunidade capoeirista.

Anos mais tarde, encontraremos Artur Emídio (1930-2011), natural de Itabuna, que se instalou no Rio de Janeiro em 1953 (LACÉ, 2002, p. 226) como mais um exemplo dessa migração de capoeiras baianos para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Muito embora a grande maioria desses migrantes não tivesse a capoeira como sua principal atividade de trabalho, alguns se destacaram como capoeiristas. Uma matéria sobre a capoeira de Angola no Rio de Janeiro, intitulada *A Arte dos Moleques de Sinhá* (FLAN, 1953), dá grande destaque a Joel Lourenço, genro de Antenor dos Santos, membro da Diretoria de Samba da Portela. Segundo o autor, “Talvez seja esse negro, entre todos os seus companheiros, aquele em quem é mais patente a herança espiritual de Angola”.³

Durante a década de 1950 o nome capoeira de Angola não estava associada à capoeira do Rio de Janeiro, onde era destaque a capoeira utilitária de Sinhozinho (Agenor Moreira Sampaio). Seus alunos subiram aos ringues e colheram vitórias significativas (LACÉ, 2002). Mestre Joel Lourenço foi um dos pioneiros a utilizar o termo capoeira de Angola ao registrar o nome de sua escola. Seus alunos, no entanto, não deram continuidade ao nome capoeira de Angola, nem mesmo tiveram o mesmo destaque que o referido mestre. Houve assim uma descontinuidade da denominação e do estilo capoeira angola na cidade do Rio de Janeiro.

A chegada de Mestre Moraes no Rio de Janeiro

Pedro Moraes Trindade chega ao Rio de Janeiro em 1971, com apenas 21 anos de idade, como integrante do Corpo de Fuzileiros Navais. Pouco depois, cria o primeiro grupo de capoeira angola, reivindicando a linhagem pastiniana no Rio de Janeiro. O trabalho de Mestre Moraes e alunos e a criação do GCAP no Rio de Janeiro foi escassamente estudado e é pouco conhecido até os dias de hoje.⁴ Segundo Mestre Neco:

Pedro Moraes Trindade, que aqui na cidade do Rio de Janeiro ficou conhecido como mestre Moraes, chega na cidade do Rio de Janeiro no início dos anos 70. Fuzileiro naval, vem para o Rio de Janeiro em uma missão militar. Finda a missão e após receber sua baixa da Marinha, Moraes permanece na cidade a fim de desenvolver a capoeira angola da escola Pastiniana. (apud MARTIELO, 1998, p. 9).

³ *Flan*, Rio de Janeiro, 31/05/1953. Matéria reproduzida no site <https://velhosmestres.com/br/destaques-35>.

⁴ Os dois primeiros estudos foram feitos por MARTIELO (1997) e TAMPLENIZA (2017).

Segundo seu próprio depoimento, iniciou-se na capoeira na academia do Mestre Pastinha e foi um dos poucos capoeiristas, nesse período, a assumir uma identidade angoleira no Rio de Janeiro. Aprendeu com os mestres João Grande e João Pequeno, muito embora os jornais destaquem que ele foi aluno do Mestre Pastinha. Durante uma entrevista afirmou: “Jogar capoeira para mim é um ato de fé. Comecei aos oito anos de idade e tudo o que eu sei devo ao grande Mestre Pastinha, um dos mais velhos capoeiristas de Salvador” (O DIA, 1973).

Mestre Braga nos traz uma elucidação dos fatos quando afirma que:

Mestre Moraes no início era também subestimado por se assumir angoleiro, o que foi mudando na medida que na pancada para valer deixava claro do porquê de estar fiel desta, o qual ao final de passar a perna melhor, sempre mencionava “aprendi com o velho” (referia-se a mestre Pastinha), mas depois esclareceu a quem disto quisesse saber dele mais ... que seus mestres mesmo tinham sido João Grande e João Pequeno. (MESTRE BRAGA, 2017).

Ainda segundo Mestre Braga, ele trouxe consigo apenas um certificado recebido das mãos de Mestre Pastinha (BRAGA, 1997). Mestre Marco Aurélio (2021), porém, afirma que “Moraes quando chegou no Rio ele não tinha esse documento”. Ele só obteve um certificado de capoeirista da academia de Pastinha depois de voltar para a Bahia. João Grande e João pequeno fizeram a entrega. Ao chegar no Rio de Janeiro como integrante da Marinha, Mestre Moraes começou a ministrar aulas em diversos lugares, entre os quais a Casa do Marinheiro, na Avenida Brasil (TEMPLINIZA, 2017, p. 97); neste mesmo local também ensinavam o capoeirista Baiano e sargento da Marinha Wilson Sereno.⁵

De acordo com Mestre Moraes, nessa época, logo após a o assassinato de Carlos Lamarca (1937-1971), as Forças Armadas começam a observar os militares que tinham tendências revolucionárias. E suas atitudes de rebeldia foram motivo de suspeitas sobre ele.

[...] entrei para a marinha na década de 70. [falhou o áudio] A vida não é isso, e eu, fui embora mesmo, desertei. Eu saí atrás dos rebeldes, me aliar aos rebeldes, contra o poder e fui preso. Fiquei um ano e poucos meses num presídio militar. Fiquei preso. Então, é isso aí. (TAMPLINIZA, 2017, p. 391).

⁵ Wilson Araújo dos Santos (1942-1995) nasceu em Salvador, onde foi aluno de Mestre Caiçara. Foi aprendiz de Marinheiro, sendo transferido para o Rio de Janeiro em 1962. Deu aulas em diversos locais no Rio de Janeiro e as rodas organizadas por ele na Casa do Marinheiro ficaram famosas. (fonte: IPCB, <http://ipcb-rj.com.br/site/?p=757>, acesso em 21/06/2021).

É preciso destacar que este período no Brasil não era dos melhores para qualquer tipo de insubordinação dentro dos quartéis, uma vez que o início da década de 1970 representou o período mais duro da ditadura militar. Entretanto, apesar desses indícios, o modo como ocorreu, de fato, a saída de Mestre Moraes da Marinha ainda é um mistério.

Independente de suas motivações, a saída da Marinha deixou Mestre Moraes numa situação delicada. Segundo o Mestre José Carlos (1997), um dos seus primeiros alunos, Mestre Moraes ficou sem condições de manter-se financeiramente na cidade após sua saída da Marinha. Mestre Valdir Sales, um dos precursores da capoeira na Baixada Fluminense, nos revelou, durante uma entrevista em sua residência, que foi um aluno seu, também marinho, que procurou ajudar Mestre Moraes ao descobrir suas necessidades. Também foi ele quem pediu ao Mestre Valdir Sales autorização para o Mestre Moraes morar por um período na academia (SALES, 2018).⁶

Segundo depoimento do Mestre José Carlos (1997) e do Mestre Portes, em 14 de outubro de 1997, Moraes chega à academia do Mestre Valdir Sales, onde, em troca de local para dormir, auxilia o mestre e dá aulas de capoeira. Foi por quase dois anos que Mestre Moraes permaneceu nesta academia, num processo dialético de ensino e aprendizado (MARTIELO, 1997, p. 9).

Durante esse período Moraes começou a criar o grupo folclórico *Modá-Ruê*. Ainda segundo o mestre Valdir Sales (2018), os primeiros integrantes do grupo eram principalmente por seus alunos. O *Modá-Ruê* tinha como proposta apresentar a cultura afro-baiana, maculelê, samba de roda, samba duro, puxada de rede, candomblé, lamento africano e capoeira.

Figura 5. Cartão de visita do Grupo Folclórico "Modá-Ruê", s/d.



Fonte: acervo pessoal do Mestre André Lacé.

⁶ A Associação de Capoeira Valdir Sales atuou intensamente no município de São João de Meriti.

Posteriormente, Mestre Moraes transferiu-se para uma casa no município de Belford Roxo – região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro – para dar continuidade aos ensaios e com a finalidade de fazer avançar a proposta do grupo folclórico. Apesar de os integrantes do grupo, então alunos de Valdir Sales, não terem acompanhado esse deslocamento, Mestre Moraes levou consigo o nome do grupo *Modá-Ruê*. Nesse momento se colocava o desafio de reunir novas pessoas para construir as apresentações do grupo folclórico. Aqui o ensino da capoeira permanecia ligado a essas outras práticas culturais, tidas como representativas da cultura afro-baiana.

Mestre André Lacé, segundo a *Tribuna da Imprensa* (20-21.4.1974), relata que o grupo *Modá-Ruê* realizou algumas apresentações, como a que ocorreu no Aterro do Flamengo em 21 de abril de 1974 a convite dele próprio – que na época também tinha um grupo de capoeira que fazia apresentações públicas na praia do Flamengo. O evento ocorreu na área externa do Museu de Arte e Tradições Populares, para apresentar à comunidade a nova diretoria da Federação Carioca de Pugilismo – que abarcava e regulamentava também a prática da capoeira.⁷ O *Modá-Ruê* ainda chegou a se apresentar duas vezes no programa do Chacrinha, transmitido pela então rede de televisão Tupi (MARTIELO, 1997, p. 9).⁸

Durante minha viagem de campo ao Rio de Janeiro, em 2017, em busca de informações sobre a atuação de Mestre Moraes na cidade, encontrei poucos relatos e dados sobre o grupo *Modá-Ruê*. Os antigos alunos de Mestre Moraes que ainda estão em atividade (Braga, Neco, Mano, Zé Carlos, Marco Aurélio e Lumumba), nunca fizeram parte do grupo *Modá-Ruê*.

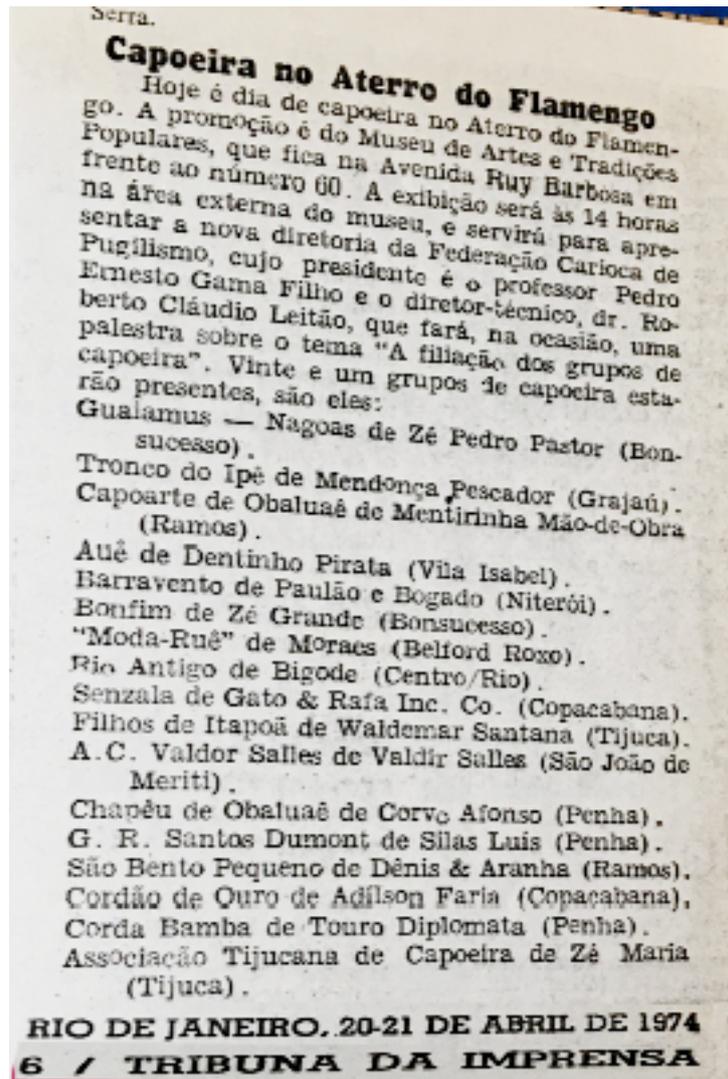
A criação de um grupo de capoeira no Rio de Janeiro com uma identidade específica de “capoeira angola” causou um desconforto entre os outros capoeiristas da época. Mestre Moraes afirma que havia preconceito com relação à utilização do nome capoeira angola, que estaria ligado ao candomblé de Angola.⁹ Ainda segundo Mestre Moraes, havia um terreno hostil durante toda a sua permanência no Rio de Janeiro. Mestre Mano, um dos primeiros alunos do Grupo de Capoeira Angola Mestre Moraes, que se formou após a dissolução do Grupo *Modá-Ruê*, explica no seu website que

⁷ O Museu de Artes e Tradições Populares foi criado no antigo Estado da Guanabara, em 1964, e instalado em prédio no Aterro do Flamengo.

⁸ Depoimento do professor Milton Coelho, 14 de outubro de 1997, para Martielo.

⁹ Sobre a utilização simultânea do termo “angoleiro” por adeptos do candomblé e da capoeira na década de 1940, ver Assunção, 2020.

Figura 6. Capoeira no Aterro do Flamengo, *Tribuna da Imprensa*, 20-21.4.1974.



Fonte: acervo pessoal do Mestre André Luiz Lacé.

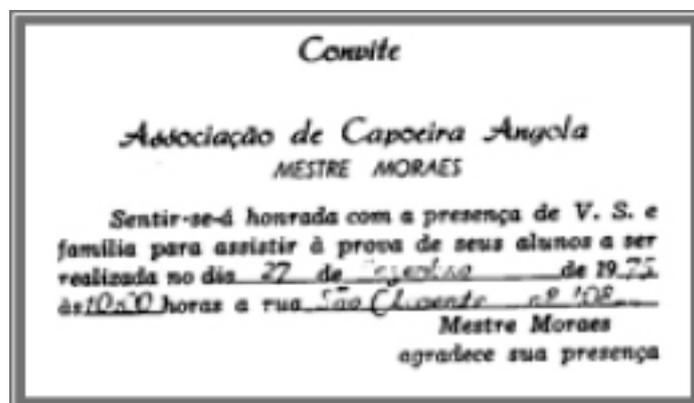
Existe uma diferença profunda. Na década de 70, quando começamos com a capoeira angola no Rio de Janeiro, o cenário era dominado pelo grupo Senzala, de Capoeira Regional. Quando mestre Moraes chegou aqui, em 1970, tinha que, além de trabalhar a Capoeira do jeito dele, adequar tudo à situação vigente. Os praticantes da Capoeira Regional eram verdadeiros armários, fortes. Queriam bater, não tinham um critério de jogo. Naquela época, a gente não podia apenas fazer a movimentação. Além da beleza que é peculiar da capoeira angola, precisávamos de eficiência. Era um terreno muito hostil.¹⁰

O grupo *Modá-Ruê* provavelmente se dissolveu por volta do ano de 1974, pois, em 27 de agosto de 1975, encontramos um convite de Mestre Moraes para a "prova" de seus alunos, com o nome da *Associação de Capoeira Angola Mestre Moraes*. Parale-

¹⁰ <https://mestremano.wixsite.com/mestremano/texto-1> (Acesso em 23/06/2021)

lamente à formação desse último grupo, as referências ao *Modá-Ruê* vão se tornando mais escassas.¹¹

Figura 7. Convite para a “prova” dos alunos de mestre Moraes, 1975.



Fonte: acervo pessoal do Mestre André Luiz Lacé.

Após a saída da Academia do Mestre Valdir Sales e a dissolução do grupo folclórico *Modá-Ruê*, Mestre Moraes procura outros lugares para ensinar no Rio de Janeiro. O tempo que permanecia em cada local de ensino variava conforme o valor do aluguel cobrado. Segundo Mestre José Carlos (1997), Moraes teve momentos em que se manteve somente com o que recebia da capoeira e houve outros em que foi obrigado a trabalhar e ensinar capoeira no horário livre.

Grande parte dos alunos que Mestre Moraes conseguiu conquistar foi através do encantamento. Sua maneira de jogar nas rodas ficou marcada nas mentes de cada um dos seus discípulos e a magia que ele emanava no jogo encantava os espectadores na roda. Segundo alguns alunos antigos, logo após a sua chegada nas rodas de capoeira no Rio de Janeiro, os capoeiristas da época não conseguiam definir o seu estilo de jogar capoeira. A ponto de dizerem que o Mestre Moraes era africano. Como afirma Mestre Jurandir em seu pequeno livreto:

Eram uns movimentos assim, muito cabulosos, porque não entendia onde o cara fazia, porque a ginga era fantástica. Era uma coisa muito improvisada, uma coisa que não dava para distinguir na época o que era aquilo. Usando o corpo com uma forma de ludibriar seu camarada, tinha uma magia nos movimentos, não era aquilo que a gente estava acostumado a ver, ele fez uns dois jogos, a gente ficou admirado. Ele deu a mão para a galera, pegou a bolsa e foi embora. E ele foi embora e até hoje eu me lembro que todo mundo ficou falando: – Capoeira Africana, Capoeira Africana. E ninguém falou “Capoeira Angola”, todo mundo ficou falando sobre “Capoeira Africana”. O pessoal ficou falando: – Cê viu o cara? E aí nós ouvimos: – Pô, o cara é mandingueiro.

¹¹ O que é chamado de “prova” no panfleto do convite acredita-se ser um evento de troca de cordas e batizados dos seus alunos.

Aí a gente começou a ouvir isso, e na roda os caras comentando, e a gente ficou doidinho com aquela forma de jogar (NASCIMENTO, 2017, p.15).

Mestre Braga, concordando com essa afirmação, lembra como conheceu o mestre:

Foi no carnaval na roda de capoeira da Central do Brasil que, depois de ver Moraes andando na Bananeira, parecendo um caranguejo ao jogar com Dentinho, que, ao perguntar quem era, Dentinho respondeu que era um aluno de Pastinha que estava no Rio de Janeiro e dava aula em São João de Meriti. Alguns outros se referiam a ele chamando-o de o africano pelo modo de como fazia certos encaixes de corpo, principalmente por ter um jogo sempre voltado para o corpo no inverso (bananeira) e num controle bem medido face aos opositores (MESTRE BRAGA, 2017).

Aos poucos as peculiaridades do estilo de jogo de Mestre Moraes começaram a despertar a curiosidade e ele passou a receber adeptos, que se tornaram seus alunos. Ele também teve que adaptar a capoeira angola baiana para a nova realidade de confrontos com os outros mestres do Rio de Janeiro. Todos os antigos alunos afirmam que:

O sistema de ensino de Moraes e do contramestre Peçanha na época era para o confronto, isto é, pra porrada, devido à filosofia dos capoeiras cariocas de subestimação aos angoleiros (MESTRE BRAGA, 2017).

Conforme depoimento de Mestre Neco (1997), o primeiro trabalho de capoeira angola que Moraes realizou de forma independente foram as aulas na Escola de Belas Artes, no Parque Laje e foi nesse contexto que Mestre Mano se iniciou no aprendizado da capoeira angola. Ele salienta a diferença da capoeira angola dessa época com os dias de hoje:

Existe uma diferença profunda. Na década de 70, quando começamos com a Capoeira Angola no Rio de Janeiro, o cenário era dominado pelo grupo Senzala, de Capoeira Regional. Quando Mestre Moraes chegou aqui, em 1970, tinha que, além de trabalhar a Capoeira do jeito dele, adequar tudo à situação vigente. Os praticantes da Capoeira Regional eram verdadeiros armários, fortes. Queriam bater, não tinham um critério de jogo. Naquela época, a gente não podia apenas fazer a movimentação. Além da beleza que é peculiar da Capoeira Angola, precisávamos de eficiência. Era um terreno muito hostil¹²

Essa mudança foi fundamental para a sobrevivência da escola pastiniana no Rio de Janeiro. Posteriormente, Moraes vai dar aulas no Clube Gurilândia, na Rua

¹² Entrevista, Folha de Angola, <https://mestremano.wixsite.com/mestremano/entrevista-mestre-mano> acesso em 21/06/2021.

Real Grandeza, no bairro de Botafogo. Segundo Braga (2017), o grupo na época se intitulava *Capoeira Angola Mestre Moraes*. Alguns dos alunos dessa época, além de Mestre Mano, eram Agostinho, Roberto, Amália, o autor desse artigo e as crianças Corujinha e Bispo. Chegaram depois, Mestre Neco, Lumumba, Tete, Luiza e, aos sábados, vinham também para a roda Marco Aurélio, Luiz, José Carlos, Zé Carlos da Posse, assim como alguns mestres, como é o caso de Luiz Malhado (BRAGA, 2017). Peçanha foi um dos primeiros alunos e mais tarde viria a se tornar o primeiro contramestre formado por Mestre Moraes na cidade do Rio de Janeiro (MESTRE NECO, 1997).

Em dezembro de 1975, Mestre Moraes decide levar seus alunos para conhecer sua cidade natal. Segundo Mestre Braga, que o acompanhou na viagem junto a Neco, Marco Aurélio e José Carlos, “lá visitamos todos o mestre Pastinha que se lembrou de Moraes pelo nome de Pedrinho. Permanecendo por todo o mês de janeiro em Salvador, na Bahia, por mais algumas vezes fui até mestre Pastinha” (Mestre BRAGA, 2017).

A federação de capoeira e o Grupo de Capoeira Angola Mestre Moraes

Com o aumento do número de alunos e a necessidade de se inserir no contexto da capoeira no Rio de Janeiro, Mestre Moraes decide se filiar ao Departamento de Capoeira da Confederação Brasileira de Pugilismo – órgão que passa a incorporar e regulamentar a capoeira como prática esportiva na década de 1970.¹³ Na ocasião,

¹³ Criada Fundada em 1941, a Confederação Brasileira de Pugilismo (CBP), foi inicialmente criada no ano de 1933 como Federação Carioca de Boxe, e em 1935 mudou seu nome para Federação Carioca de Pugilismo (FCP). Com o crescente interesse pelo ressurgimento da capoeiragem no então estado da Guanabara, foiforam realizados, no Campo dos Afonsos, o primeiro e o segundo Simpósios de Capoeira, estes em 1968 e 1969 respectivamente, no Campo dos Afonsos., porPor iniciativa da Federação Carioca de Pugilismo e com apoio do Ministério da Aeronáutica, como eventos tinham o propósito de catalogar os golpes, as esquivas, e as negaças, assim comoe normatizar a nomenclatura peloa qual eram conhecidos os diversos movimentos da capoeiragem. Destes Simpósios (dos quais participaram representantes dos Estados da Guanabara, Rio De Janeiro, Minas Gerais, Bahia e São Paulo) saiu uma relação com uma nomenclatura em comum tanto para as esquivas quanto para os golpes e demais movimentos da capoeiragem. Foram então nomeadas pessoas nomeados representantes de cada Estado para, em um prazo determinado, enviar, um anteprojeto de regulamento ao Departamento de Capoeira da Confederação Brasileira de Pugilismo, um anteprojeto de regulamento. O tempo foi se esgotando até aparecer um O anteprojeto enviado pelo então Estado da Guanabara, cujo teve mentor foi Damionor Ribeiro de Mendonça (mestre Mendonça) como mentor, que a. Após vários Torneios Laboratórios, Mestre Mendonça redigiu o que passou a ser o Regulamento Técnico da Capoeira (RTC), que foi homologado pelo CND-MEC, em 26 de dezembro de 1972, e passando a vigorar a partir de 01 de janeiro de 1973. Desta forma a capoeiragem oficialmente passa a ser esporte deixando de ser uma contravenção penal (MESTRE BOGADO, 2015).

foi convidado a ser diretor de bateria da Confederação Moraes aparece no registro dos filiados junto a outros mestres da Confederação.¹⁴

Figura 8. Registro do Mestre Moraes na CBP (Confederação Brasileira de Pugilismo), s/d.

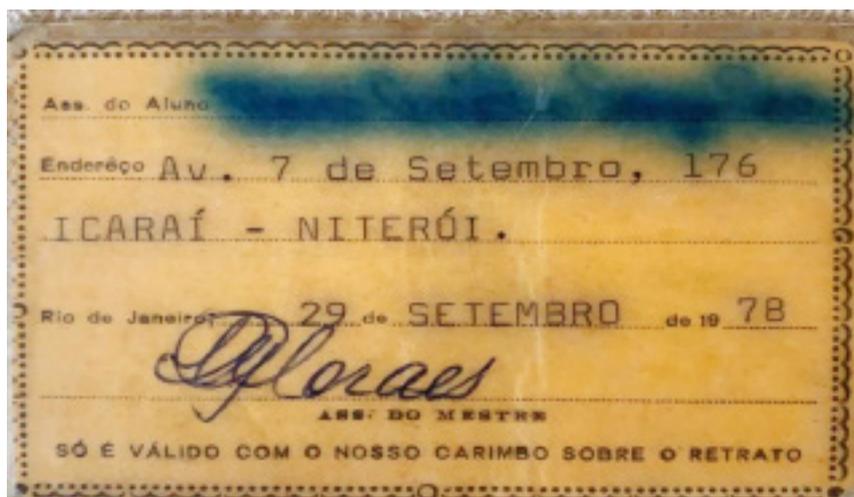
Nome	Registro	Status
ALCINO OLIVEIRA BENVENUTO	Mestre Dentinho	SIM
JOSÉ PEDRO DA SILVA	Mestre Zé Pedro	SIM
LUÍZ JOSÉ DE SOUZA	Mestre Malhado ?	SIM
VALDIR SALES	Mestre Valdir Sales	SIM
ANTÔNIO DE OLIVEIRA BENVENUTO	Mestre Touro (irmão do Mestre Dentinho)	SIM
VILMAR DA CRUZ BRITO	Mestre Vilmar (tinha o estilo do Artur)	SIM
CARLOS ALBERTO ARANHA PONTES DA SILVA	Mestre Aranha (atualmente em Curitiba)	SIM
CELSO PEPE	Mestre Pepe	SIM
PEDRO MORAES TRINDADE	Mestre Moraes!!!!!!	SIM
ADILSON ALVES FÁRIA	Mestre Adilson	SIM
JOSÉ CARLOS MARTINS DA SILVA	Mestre Martins	SIM
DENIS LEANDY DE SANTANA	Mestre Denis	SIM
EDFONSO FRANCISCO DOS SANTOS FILHO		SIM
FRANKLIN CALHEIROS	Mestre Canela, há mais de 20 anos radicado em Viterbo, Itália.	SIM

Fonte: acervo pessoal do Mestre André Luiz Lacé.

Figura 9. Carteira de aluno da Academia de Capoeira Angola Mestre Moraes, 1978.

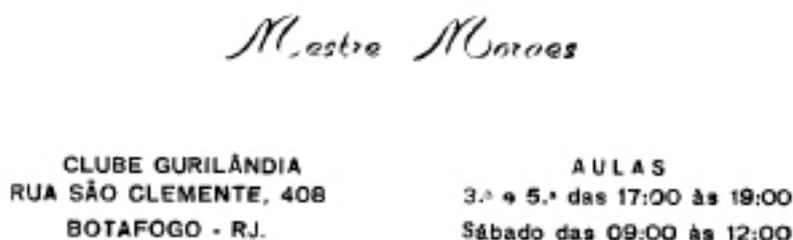


¹⁴ Segundo depoimento de Mestre Mendonça (15 de outubro de 1997), quando a capoeira passa a ser reconhecida oficialmente como esporte nacional, todos aqueles indivíduos que davam aulas de capoeira podiam requisitar seu título e a carteirinha de mestre da Confederação. Assim, parece que numa jogada política, Mestre Waldir Salles, após receber seu título de mestre da Confederação, teria indicado o nome de Moraes como aluno seu, capacitando-o a receber o título de mestre também.



Fonte: acervo pessoal do Marco Aurélio.

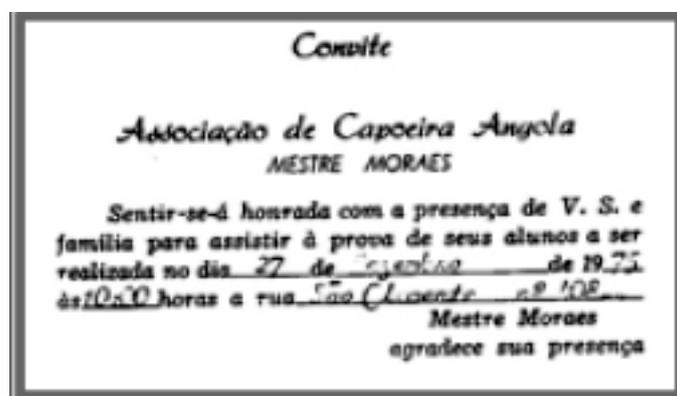
Figura 10. Cartão de visita, Mestre Moraes, s/d.



Fonte: acervo pessoal do Mestre André Luiz Lacé.

Em 14 de dezembro de 1978, no Parque Lage, Jardim Botânico, reuniram-se todos os então alunos de Mestre Moraes, afora alguns convidados, para a cerimônia de reconhecimento como mestres dos alunos Braga, Neco e José Carlos, e de Marco Aurélio como contramestre.¹⁵ Com o reconhecimento da mestria desses alunos, multiplicaram-se as forças e a visibilidade da capoeira angola do Rio de Janeiro.

Figura 11. Convite dirigido ao Mestre André Lacé para a realização de prova de cordéis, 1975.



Fonte: acervo pessoal do Mestre André Luiz Lacé.

¹⁵ No evento estavam presentes os antigos mestres da Senzala, Preguiça e Camisa, com seus alunos.

Mestre Braga (2017) ainda aponta que entre os primeiros alunos de Mestre Moraes estava um aluno chamado Zangão, que também ganhou o cordel de contra-mestre. Apesar de Mestre Moraes ter adotado o sistema de cordéis criados no contexto da CBP, sua incorporação nesse sistema nunca foi integral e tinha um aspecto estratégico. Sobre a relação de Mestre Moraes com esse sistema de graduações, Mestre Neco (1997) lembra:

Mestre Moraes, por questões políticas, decide filiar-se à CBP, mas de tudo que a Confederação oferecia como direitos aos seus filiados, Moraes só utilizou-se da graduação por cordéis e do uniforme, pois manteve-se fiel à filosofia da escola pastiniana. (MESTRE NECO, 1997)

Figura 13. Lista dos últimos alunos a receberem cordéis do Mestre Moraes no Rio de Janeiro, 1981.

Aluno	Cordel	Nota
ACIE ✓ MARCOS ✓ ALEXANDRE ✓ CARLOS ✓ RUBENS ✓ MARCOS ✓	Verde	47
ORAC ✓ ZUL ✓ FELICIANO ✓ HILTON ✓ GUSTAVO ✓ MARCOS ✓	Verde / Verde	41
GUSTAVO ✓ ZUL ✓ CARLOS ✓ FELICIANO ✓ MARCOS ✓ MARCOS ✓	AMARELA	41 40 41
FELICIANO ✓	Verde / AZUL	41
MANO ✓ MARCOS ✓ DABRO ✓	AZUL	
	V. A. NDA	
MARCOS ✓	Verde/Branco	41

Fonte: acervo pessoal do Mestre Neco.

O rompimento de Moraes com o sistema de cordéis

Mestre Moraes até então seguia o sistema de graduação criado pelo departamento de capoeira da CBP (MESTRE NECO, 1997). Este sistema era baseado em cordéis que mudavam de cor conforme os alunos fossem subindo na graduação¹⁶. Como vimos acima, de acordo com o depoimento do Mestre Mano (1997), a entrega do cordel de mestre de capoeira angola para Neco, José Carlos e Braga se deu na época em que Moraes dava aulas no Parque Lage. Marco Aurélio recebeu o seu cordel de mestre no Clube Copaleme, local onde o Mestre Neco dava aulas. Mano, Lumumba e Pedrinho receberam o cordel de professor das mãos de Mestre Moraes prestes do momento em que Moraes decide retornar à Bahia.

Mestre Moraes, mesmo quando filiado à CBP, sempre esteve próximo da proposta de capoeira de Mestre Pastinha. A CBP funcionava, então, como um modo de legitimar-se no circuito da capoeira carioca.

Entretanto, posteriormente, Mestre Moraes decide romper com esse sistema. Acerca desse rompimento é o próprio mestre quem explica:

Surge a Federação, e eu via a necessidade de uma organização da capoeira, só não conhecia o conceito de organização, e aceitei a coisa do cordel, e tal, durante um tempo. Mas aí, lá mesmo no Rio de Janeiro eu aboli essa coisa do cordel no meu trabalho e dei continuidade a uma política de abolição do cordel, mesmo quando eu cheguei aqui em Salvador, que encontrei Paulo dos Anjos, Virgílio, João Pequeno, todo mundo usando cordel, e eu os orientei que não tinha nada a ver. [...] A partir do momento em que eu fui entendendo a capoeira como uma manifestação holística [e] que toda organização, ela leva a um controle, eu abri mão. Fui entendendo toda essa experiência que eu já tinha trazido da minha vida militar, enquanto subversivo. Eu tinha toda essa experiência, e aí trouxe cá para fora, para a capoeira. O discurso dos conceitos de organização, de liderança, de chefia, e tal. Procurei aceitar tudo isso, mas de forma que não contasse uma agressividade às instituições, que elas eram orgânicas, nessa relação dos conceitos de organização, que não cabia. (MESTRE MORAES, 2009).

Rosângela Araújo (Mestra Janja), ex-integrante do GCAP na Bahia, argumenta na mesma direção sobre a insurreição de Moraes contra o uso dos cordéis:

Ao contrário, ao rejeitarem o uso dos cordéis, baseados na simbologia positivista da bandeira brasileira, ao rejeitarem o uso da saudação "Salve!", que normalmente vem acompanhada

¹⁶ A graduação original de Cordel fundamentada pelo mestre Mendonça tinha 10 estágios, sendo eles: 1º estágio – Cordel Verde; 2º estágio – Cordel Verde-Amarelo; 3º estágio – Cordel Amarelo; 4º estágio – Cordel Amarelo-Azul; 5º estágio – Cordel Azul (Formado); 6º estágio – Cordel Verde-Amarelo-Azul (Contramestre); 7º estágio – Cordel Branco-Verde (mestre de 1º Grau); 8º estágio – Cordel Branco-Amarelo (mestre de 2º Grau); 9º estágio – Cordel Branco-Azul (mestre de 3º Grau); 10º estágio – Cordel Branco (mestre de 4º Grau).

do gesto militar de bater com o punho direito, cerrado, no peito, ou ainda o uso do símbolo da Bandeira Nacional entre os emblemas que caracterizam cada grupo/comunidade, estes angoleiros passam a indicar não apenas sua rejeição ao lugar institucionalizado proposto à capoeira, mas também falam da sua opção por outra matriz identitária expressa na adoção de cores e símbolos que os aproximem do universo negro-religioso ou do universo da resistência negra. (ARAÚJO. 2004, p. 152).

O rompimento com a Confederação, assim como os confrontos físicos e ideológicos com os outros grupos de capoeira do Rio de Janeiro, abriram caminho para a criação de uma narrativa afrocentrada e uma simbologia própria da capoeira angola.

A crescente politização dos alunos e de Mestre Moraes dentro de seu grupo (*Grupo de Capoeira Angola Mestre Moraes*) contribuiu para o surgimento do GCAP. Assim, como o rompimento com o sistema de cordel da Confederação aconteceu gradualmente, também ocorreu com diversas outras formalizações dentro do grupo, a exemplo de não jogar descalço.

Figura 14. *Mestres Moraes, descalço, e Neco, descalço e de cordel. Roda no Clube Copaleme, no final de 1980 – início de 1981.*



Fonte: acervo pessoal do Mestre Braga.

O início do GCAP no Rio de Janeiro

O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) foi uma ideia do Mestre Neco. A princípio seriam somente os mestres Braga, Neco, Lumumba e Mano, Mestre Moraes estaria convidado a integrar o grupo com os contramestres Marco Aurélio e Peçanha, além de outros alunos. De acordo com Mestre Neco, isso evitou uma concorrência entre os mestres recém-formados, inclusive com o próprio Mestre Moraes. Mestre Neco acreditava que estariam mais fortalecidos uma referência única, do que em concorrência, tendo em vista seu objetivo comum: a concentração da força

de quatro mestres e dois contramestres na continuação do resgate dos valores da capoeira angola. Isso permitiria gerar coesão e manter uma política, à exemplo do CECA (Centro Esportiva de Capoeira Angola) do Mestre Pastinha, centro ao qual continuava fiel o Mestre Moraes para seu trabalho no Rio de Janeiro.

Mestre Moraes aceitou o convite, com os demais contramestres e alunos. Sua única exigência foi manter as cores preto e amarelo do CECA. Coube a Mestre Braga a criação do emblema do grupo, do nome e dos motivos (Mestre BRAGA, 2017/2021).

Em 05 de outubro de 1980, numa feira de artesanato do Cosme Velho, zona sul do Rio de Janeiro, foi oficializada, com uma demonstração de capoeira e maculelê, a fundação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP). Estiveram presentes os mestres fundadores Neco, Moraes, Braga, Zé Carlos; o Contramestre Marco Aurélio e os alunos Elcio e seu irmão, Luiz; Luiz, irmão de Zé Carlos; Zé Carlos da Posse; Pedro Edinho; Amália; e as crianças Choa, Chua e Choua.

Durante o período de pesquisa de campo, procurei o Mestre Neco para entender melhor o momento de criação e constituição do GCAP. A resposta veio por meio de uma carta da qual reproduzo um trecho abaixo:

A história do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho remonta a década de 70 do século XX, quando Pedro Moraes Trindade, a serviço da marinha na condição de Fuzileiro Naval, chega ao Rio de Janeiro, onde fixou residência por 12 anos.

Compromissado com os princípios e objetivos da escola pastiniana e o árduo trabalho de seu mestre, Vicente Ferreira Pastinha, dá início a trajetória de preservação e resistência da capoeira angola, ministrando cursos, palestras, participando de rodas, abrindo academias e impondo o seu valor, e tendo como resultado a formação da primeira turma de mestres angoleiros, em 14 de dezembro de 1979, no Centro de Artes Visuais – Parque Lage, no bairro Jardim Botânico; com a presença, principalmente de mestres Regionais, tendo em vista a falta de angoleiros militantes da causa, que sem sombras de dúvidas compareceram para prestigiar e referenciar a luta de mestre Moraes no resgate da capoeira angola. Os mestres agraciados foram: Neco, José Carlos e Braga. Podemos considerar o ano de 1980 como marco histórico da escola pastiniana de mestre Moraes no Rio de Janeiro. Pois em outubro de 1980, por consenso dos mestres e alunos graduados, foi criado, informalmente, em reunião coordenada por mestre Moraes, em sua academia, no Centro de Manutenção do Metrô, o primeiro grupo genuíno e autêntico, ou seja, o GCAP/RIO com propostas para identificação e uniformização. Mestre Moraes, em homenagem ao seu mestre Pastinha e aos integrantes do CECA – Centro Esportivo de Capoeira Angola –, sugeriu as cores amarela e preta, e o mestre Braga, a logomarca e o nome Pelourinho; realizando a primeira apresentação do grupo em outubro do mesmo ano no evento promovido pela Associação de Moradores do bairro Cosme Velho (MESTRE NECO, 2017).

Segundo depoimento de Mestre Mano, “o GCAP foi fundado aqui no Rio de Janeiro mas não foi oficializado em cartório” (MESTRE MANO, 1997). Mestre Braga falando sobre o mesmo assunto diz que:

[...] só foi registrado o seu estatuto, após a partida de Moraes, no Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), por esse motivo é que Moraes pode oficializar a fundação do GCAP na Bahia¹⁷ (MESTRE BRAGA, 1997).

O GCAP foi fundado em 1980 no Rio de Janeiro e, em 1982, Mestre Moraes voltou para a Bahia com a intenção de transferir a sede do GCAP para Salvador (BRITO, 2017, p. 62). Mestres Braga, Neco, Zé Carlos e Marco Aurélio são os antigos alunos que se destacaram dando continuidade à filosofia e aos princípios do GCAP, após a saída do mestre do Rio de Janeiro.¹⁸

O amarelo e preto e a simbologia da zebra como símbolos da capoeira angola

A prática de utilizar uniformes amarelo e preto no universo da capoeira angola não se inicia com o GCAP e sim com Mestre Pastinha em homenagem ao Ypiranga, um grande time de futebol da Bahia, muito popular entre os operários. Contudo, foi sem dúvida o GCAP o grupo responsável por instituir o símbolo da zebra e as cores amarela e preta como referências identitárias do estilo da capoeira angola. Como sabemos, a década de 1960 é marcada pela tentativa de uma organização sistemática da capoeira desportiva. Essa organização da capoeira tinha em vista uma maior e melhor aceitação dessa prática cultural no contexto da sociedade brasileira.¹⁹ Uma das estratégias que os atores sociais da capoeira utilizaram nesse período, dentro do campo de disputa e aceitação, foi a sua esportivização. Foi dentro dessa proposta de esportivização da capoeira que o uso do uniforme passou a se difundir. Segundo Araújo (2004):

Com o estabelecimento de regras para campeonatos e competições, vemos o surgimento de novas ritualizações, muitas vezes usando os próprios batizados como espaço de proliferação dos esquemas de graduação que garantem o gigantismo destas organizações. Nestes, a definição de uma vestimenta oficial para a capoeira tornou-se um outro símbolo

¹⁷ Fundado em 08 de junho de 1975, na Av. Mem de Sá nº 208, o GCAP tinha como objetivo estudar, pesquisar, denunciar e combater o racismo e todo e qualquer tipo de discriminação racial.

¹⁸ Marco Aurélio inicia o grupo de capoeira angola em Niterói, onde o Mestre Armandinho foi um dos destaques.

¹⁹ A sociedade a qual estou me referindo é a classe média brasileira dentro dos parâmetros de vulnerabilidade econômica utilizados por diversos economistas. Ver, por exemplo, López-Calva e Ortiz-Juarez (2011).

adotado para este projeto de oficialidade que, à semelhança dos esquemas de graduação das lutas marciais orientais conhecidas no Brasil (sobretudo o judô e o caratê), instituiu-se o uniforme branco e a sua equivalência de faixa (o cordel) presa à cintura, e que são trocadas a cada batizado, obedecendo à distribuição de cores simples e seus cruzamentos, como referência de cada graduação. (ARAÚJO, 2004, p 116).

Sobre a adoção de uniforme no contexto da capoeira de modo geral, ela tem como referência principalmente o futebol. Sobre a influência do futebol, Mestre Geni, um dos antigos alunos de Mestre Canjiquinha, afirma:

Aqui em Salvador quando se começou a padronizar as academias de capoeira se usava camisas de time de futebol em padrões e cores diversas, a exemplo das academias dos mestres Canjiquinha, verde e vermelho. Bimba, azul e branco. Pastinha, amarelo e preto. Caiçara, verde e amarelo e por aí vai... (GENI, 2016).

O que eu pude observar durante as conversas que tive pessoalmente com os Mestres João Grande e João Pequeno é que a utilização do uniforme de capoeira durante as aulas na academia do Mestre Pastinha não era obrigatória, sendo utilizado principalmente nas apresentações fora da academia. Ao invés, Mestre Moraes instituiu a camiseta amarela e calça preta como uniforme obrigatório durante os treinos. Mestre Moraes e seus alunos não veem mais sentido em usar como uniforme as cores padronizadas e prescritas pela CBPe passam a seguir as cores da academia de Mestre Pastinha na Bahia, adotaram o preto e amarelo. Segundo Mestre Neco, adotar as cores preta e amarela foi uma maneira de continuar a luta de Mestre Pastinha, seria como uma referência a essa “escola pastiniana” (NECO, 1997). Neco ainda diz que “o uso de um único uniforme seria uma marca que mostraria que aqui no Rio de Janeiro tinha uma escola de pensamento pastiniana implantada” (Mestre NECO, 1997).²⁰ Mestre Jurandir acompanhou o processo de adoção do uniforme amarelo e preto, relatando que, no período em que esteve no Grupo de Capoeira Angola Mestre Moraes, no Clube Copaleme, o uniforme ainda era branco:

[...] era calça branca. Nesse período, houve uma roda, onde o grupo estava começando a fazer um resgate da academia do mestre Pastinha. Então, na época, só foram os alunos dele que tinham condições, que foi em Salvador, para tentar reunir uma pesquisa sobre Pastinha. Só sei que nessa viagem, voltaram com ideia de usar uma roupa amarela. Em homenagem à academia do mestre Pastinha que era preta e amarela. E daí surgiu a ideia da continuidade do preto e amarelo, que foi uma confirmação da capoeira angola, uma confirmação da existência da capoeira angola no Rio de Janeiro. E aí foi uma cobrança de outros grupos diferentes, de regionais, que até aí não tinha outro grupo de angola,

²⁰ A escola aqui referida é a escola Pastiniana. Mestre Neco é o criador da expressão “Escola de pensamento Pastiniana” ou simplesmente “Escola Pastiniana”.

e começaram a testar a gente e os mestres nesse movimento da capoeira angola, que começou no Rio de Janeiro. (NASCIMENTO, 2017, p. 15).

Mestre Braga compartilha a mesma opinião:

Mestre Moraes procurava deixar claro que era aluno do mestre Pastinha. Mestre Moraes usava amarelo e preto como seu uniforme pessoal, mas não como uniforme da escola, Quando mestre Moraes estava no Gurilândia o uniforme ainda era branco. No Parque Laje ainda era branco (MESTRE BRAGA, 2017).

A obrigatoriedade do uso do uniforme instituído por Mestre Moraes teve um resultado importante: as cores amarela e preta se tornaram indissociáveis dos praticantes de capoeira angola nas décadas de 1980 e 1990. Dessa forma, quando Mestre Moraes institui o uniforme preto e amarelo ele deixa de ser o uniforme de um time de futebol baiano e passa a ser um símbolo da capoeira angola no Rio de Janeiro e, depois, no mundo.

Nesse sentido, o uso do preto e amarelo foi central na criação de uma identidade angoleira e a difusão de seu uso nesse universo ocorreu através do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), que se tornou um divisor de águas para o “renascimento” da capoeira angola, numa época em que o número de praticantes de capoeira angola estava em declínio. Esse protagonismo na construção da simbologia da capoeira angola, ao se colocar como uma linhagem da “verdadeira capoeira angola”, expressa nas cores do uniforme, contribuiu para a hegemonia do GCAP nesse campo. Esse é o ponto forte e fraco da sua simbologia. Se por um lado o GCAP quebra a hegemonia do uniforme branco da CBP, por outro lado, os integrantes do GCAP se colocam como verdadeiros representantes da capoeira angola no universo da capoeira. Posteriormente isso vai gerar uma discussão dentro do universo da capoeira angola, pois diversos outros grupos começaram a questionar quem seriam os legítimos e verdadeiros representantes da capoeira angola e se perguntavam também se somente descenderiam de Mestre Pastinha os que utilizam as cores amarelo e preto.²¹

Dessa maneira, a institucionalização do uniforme amarelo e preto se dá dentro de um campo de disputa pela unificação e uniformização da capoeira angola. É importante ressaltar que a disseminação do uso do uniforme amarelo e preto, apesar de remontar à experiência de Mestre Pastinha, teve o GCAP e Mestre Moraes como atores sociais centrais. A década de 80 é marcada por uma simbologia angoleira

²¹ Embora sendo os mestres mais reconhecidos formados diretamente pelo Mestre Pastinha, nem mestre João Pequeno, nem mestre João Grande utilizaram o uniforme amarelo e preto e sim a roupa branca tradicional dos capoeiras como uniforme dos seus grupos.

diretamente ligada ao uniforme amarelo e preto. O simples fato de estar com uma camisa amarela e calça preta em uma roda ou evento de capoeira, além de ser um destaque entre os outros capoeiristas, dava uma identificação de angoleiro.

Outro fator que serviu para dar uma identidade ao universo heterogêneo da capoeira angola foi a incorporação do mito de origem da capoeira baseado no *n'golo*²² (dança da zebra), o que gerou uma perspectiva afrocentrada sobre a gênese da capoeira e uma forma de afirmar a ancestralidade africana da capoeira angola.

De fato, tudo indica que foi o GCAP o primeiro grupo de capoeira angola a adotar a simbologia da dança da zebra (*n'golo* ou engolo) nos uniformes. O símbolo da zebra mais tarde inspirou diversos outros grupos da nova geração angoleira, criando assim uma verdadeira proliferação no universo da capoeira angola dos símbolos da zebra, assim como dos desenhos de *n'golo* do pintor angolano Neves de Souza.²³

Figura 15. Símbolo da zebra nos dois logotipos originais do GCAP, desenhados por Mestre Braga, 1980.



Fonte: acervo pessoal do Mestre Braga.

Dessa maneira, o GCAP (RJ) também foi responsável por criar e disseminar a iconografia da zebra simbolizando o *n'golo* no contexto da capoeira angola.²⁴

²² *Ngolo*, como foi descrito por Neves de Sousa e Câmara Cascudo, na língua Kikongo, significa poder ou zebra, o nome correto do jogo angolano seria *Engolo*, TJ Obi (2008) em seu livro *Lutando pela Honra (Fighting for Honor)* foi um dos primeiros a fazer essa observação etimológica. Em 2005 e 2010, durante as pesquisas em Angola, com o Dr. Matthias Assunção, durante as entrevistas com os praticantes do *Engolo*, conseguimos aprofundar essa discussão.

²³ Segundo Matthias Assunção, os desenhos do pintor angolano eram reproduzidos através de cópias de cópias e se tornaram fonte de inspiração para a nova geração de angoleiros. (ASSUNÇÃO, 2005, p. 25)

²⁴ *Ngolo* (ou engolo) é o jogo de combate praticado no sul de Angola pelos Humbes. Para mais informações veja o filme *Jogo de corpo: capoeira e ancestralidade*, 2014 (COBRA MANSA e ASSUNÇÃO, 2008, p. 14-21).

Os migrantes baianos instalados na sua pequena diáspora no Rio de Janeiro, como diz Moura (1983), foram uma das sementes para a formação do Mestre Moraes na cena capoeirística no Rio de Janeiro nos anos 1970 – 1981. Embora o Mestre Moraes tenha deixado o CGAP (RJ) nas mãos dos mestres Neco, Braga, José Carlos, Marco Aurélio e demais integrantes do grupo em 1982 e tenha voltado para a Bahia, o GCAP (RJ) deixou um legado significativo para a história da capoeira angola no Rio de Janeiro. Destaca-se como o primeiro grupo nascido com o intuito de implementar a linhagem de Mestre Pastinha como práxis, quando os padrões da escola pastiniana estavam desaparecendo em Salvador (ARAÚJO, 2004).

O grupo começou a estudar a cultura bantu, resgatando a história do povo negro em seu conjunto. Com a origem da capoeira baseada na dança da zebra (*n'golo*), descrita por Neves de Souza e Câmara Cascudo, confrontavam assim a hegemonia que se formava de uma capoeira unicamente brasileira, ou “luta nacional”. Mestres Braga e Lumumba começaram a dar aula no Instituto de Pesquisas de Cultura Negra – IPCN. Esse período foi fundamental na formação de uma consciência negra dentro do GCAP. Segundo Mestre Braga, o presidente do IPCN, Januário Garcia (1943-2021), foi um grande incentivador para o grupo realizar suas pesquisas.²⁵

Conclusão

A implantação da capoeira angola baiana e a constituição do GCAP no Rio de Janeiro resultaram das lutas na metrópole carioca de um jovem negro baiano, munido de seu talento e poder de encantamento através da capoeira angola, naquele momento.

Como salientou Oliveira (2007, p. 33), “O processo de construção de identidade sempre se dá em contraste com o outro.” O GCAP/RJ não somente questionou a origem e a natureza da capoeira como luta nacional brasileira, mas também rejeitou várias outras características, como o cordel e o uniforme da CBP ou o jogo descalço. Ao mesmo tempo, se distanciava claramente do estilo Senzala, outro grupo de grande destaque no Rio de Janeiro e que não fazia parte da CBP. Tudo isso, combinado

²⁵ Ao que tudo indica ter um grupo de capoeira atuando nas dependências do IPCN fazia parte do plano estratégico da instituição. Um relatório do Departamento de Polícia Política e Social (DPPS) durante a época da ditadura revela as estratégias e atividades do IPCN e reporta que a entidade estaria se articulando para desenvolver um “trabalho de massa” nas favelas dos morros da Mangueira e São Carlos, através da formação de grupos de capoeira e seus dirigentes estariam se preparando para enviar uma delegação para a Reunião Internacional de Negros (a ser realizada em 1977, em Caracas/Venezuela). No documento de 25 de abril de 1977 (Pedido de Busca 438/77-F, do DPPS/RJ-Arq24), consta que o IPCN receberia ajuda externa, de entidade desconhecida, no valor de 85 mil dólares (PIRES, 2018 p 1071).

com a construção de novo sistema de conhecimento baseado na ancestralidade e na africanidade, desempenhou um papel importante na educação e na elaboração da identidade angoleira na década de 1980.

Podemos dizer que a necessidade da sobrevivência de uma cultura baiana na diáspora carioca contribuiu para a uniformização e homogeneização da capoeira angola em contraste com os outros grupos e a CBP, no Rio, na época. O “reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias”, de que fala Stuart Hall, foram a força vital para constituição do GCAP no Rio e as criações das simbologias angoleiras, como Hall (1996, p. 75) aponta:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por *hibridização*. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença.

Mestre Moraes não simplesmente reproduziu os ensinamentos e as formas de jogar e pensar da escola do Mestre Pastinha, mas procurou fazer as adaptações necessárias ao contexto carioca, conservando fundamentos e criando novos elementos que achava necessários para a sobrevivência da escola pastiniana no Rio de Janeiro.

Hoje, o “diálogo com a África” se torna ainda mais complexo ao se confrontar a globalização, comercialização e outras formas de difusão e diluição de capoeira angola fora da Bahia, com um processo de constante transformação e hibridização requer outras formas de “diálogo de poder e resistência, de recusa e reconhecimento, pró e contra”.²⁶

Como escreveu Lilia Schwarcz a respeito da obra de Lima Barreto, “definir-se de origem africana – num país que buscava tornar invisível seu passado, bem como a cor social predominante em seu território – não era uma postura fácil de sustentar” (2017, p. 403). Da mesma maneira, na capoeira, a procura por uma gênese fundamentada na continuidade da cultura africana na diáspora acabou atraindo intelectuais e praticantes das mais diversas manifestações afro-brasileiras. O *n’golo* (dança da zebra) tornou-se símbolo da ancestralidade africana e da resistência negra na capoeira para o GCAP, e essa simbologia acabou sendo adotada por muitos grupos que se identificavam com a revitalização do estilo Angola. Dessa maneira, um pequeno grupo, o GCAP, conseguiu desafiar o pensamento e a prática hegemônicos na capoeira durante a década de 1970, no Rio de Janeiro.

²⁶ Inspirado na afirmação que “O diálogo de poder e resistência, de recusa e reconhecimento, pró e contra a *Présence Européenne* é quase tão complexo quanto o ‘diálogo’ com a África.” (HALL, 1996, p. 74)

Referências

Entrevistas e depoimentos pessoais

BRAGA, Antônio Neves. (Mestre Braga) Entrevista concedida a Cinézio Feliciano Peçanha via Skype. 07/02/2017.

_____. *Mestre Braga: depoimento* 20 de outubro de 1997. Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

FREITAS, Antônio Lima de Freitas (Mestre Mano). Entrevista, 24 de outubro de 1997, Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

_____. Entrevista de Mestre Mano. <https://mestremano.wixsite.com/mestremano/texto-1> (acesso em 23/06/2021).

_____. 237ª Live na *Identidade do Capoeira* – Mestre Braga, 22/07/2021.

GONÇALVES, José Carlos, (Mestre José Carlos). Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

NASCIMENTO, Jurandir Francisco (Mestre Jurandir). Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, agosto de 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

NECO, Mestre. *Mestre Neco: depoimento [out. 1997]*. Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

SOARES, Marco Aurélio Souza (Mestre Marco Aurélio). Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, agosto de 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

TRINDADE, Morais Pedro (Mestre Moraes, 2009). <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/2009/05/roupa-de-homem-nao-da-em-menino.html> (acesso em 12/05/2020)

MESTRE PORTE (Jorge Porte) Entrevistadora: Renata Giovana de Almeida Martiello. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1997. 1 Mini-cassete sonoro.

SALES, Mestre Valdir. *Entrevista do mestre Valdir Sales*. Entrevistadores: Matthias Röhrig Assunção e mestre Cobra Mansa, 14/09/2018, Ubá (Minas Gerais).

Filme documentário

Jogo de Corpo: Capoeira e ancestralidade. 87 mins. Português e nhaneca. Direção: Richard Pakleppa, Matthias Röhrig Assunção e Cinézio Feliciano Peçanha (Mestre Cobra Mansa). África do Sul, Reino Unido e Brasil: On Land Productions; Manganga Produções, 2014. <https://vimeo.com/ondemand/jogodecorpo>.

Jornais

Flan. "A Arte dos Moleques de Sinhá". Rio de Janeiro, 31/05/1953.

Matéria reproduzida no site <https://velhosmestres.com/br/destaques-35>.

O Dia. "As verdades de um capoeirista", Rio de Janeiro, 02/12/1973.

Bibliografia

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. *Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)*. Dissertação de Mestrado. PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

ARAÚJO, Rosângela Costa. *Ê, viva meu mestre – a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2004.

FREITAS, Joseania Miranda (org). *Uma coleção biográfica: os mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA*. Salvador: EDUFBA, 2015.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*. London: Routledge, 2005.

_____. Angola no Brasil. A formação da identidade angoleira na Bahia. In: Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade. Daniel Granada and Celso de Brito, orgs. Teresina, PI: Editora da UFPI, 2020, pp. 77-109. https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/livro_digital1_120200609161144.pdf.

BARTHOLO, Tiago L.; ALMEIDA, Marcelo N; SOARES, Antônio J. *Uma roda de rua: notas etnográficas da roda de capoeira de Caxias*. Revista Portuguesa de Ciências do Desporto 7(1) 124–133, 2013.

BOGADO, Mestre. 2015. Breve história da regulamentação da capoeiragem. <http://www.rodadecapoeira.com.br/artigo/Breve-Historia-da-Regulamentacao-da-Capoeiragem/0>.

BRITO, Celso de. *A roda do mundo: A Capoeira Angola em tempos de globalização*. Curitiba: Apris, 2017.

COSTA, M. C. *A Capoeira na Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. MuseuAfroDigital. 2012. Disponível em: http://www.museuafrorio.uerj.br/wp-content/uploads/2016/12/Artigo_Marcelo_Cardoso_A-capoeira-na-Baixada-Fluminense.pdf>. Acesso em: 02/05/2018.

Desch-Obi, T. J. *Fighting for Honor: The History of African Martial Arts in the Atlantic World*. University of South Carolina Press, Columbia, SC, 2008.

GENI, José M. "Porque não chamo o uniforme que atualmente utilizamos na capoeira de abadá". Publicado no perfil pessoal do mestre Geni no facebook, 26/08/2016. https://web.facebook.com/permalink.php?story_fbid=670578776428716&id=100004297996124 (acesso em 19/09/2018)

HALL, Stuart. "Identidade Cultural e Diáspora". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, IPHAN, 1996.

LOPES, André Luiz Lacé. *A capoeiragem no Rio de Janeiro. Primeiro Ensaio. Sinhozinho e Rudolf Hermann*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2002.

LOPEZ_CALVA, Luis F. e ORTIZ-JUAREZ, Eduardo. *A Vulnerability Approach to the Definition of the Middle Class*. The World Bank Latin America and the Caribbean Region Poverty, Equity and Gender Unit, Policy Research Working Paper 5902, December 2011. <https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/3669?show=full>. (Acesso 22.8.2021)

MARTIELO, Renata Giovana de Almeida. *O processo de instalação da capoeira angola na cidade do Rio de Janeiro*. TCC (Graduação) – Curso de Educação Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 1998.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2ªed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

_____. *A ancestralidade na encruzilhada*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

NASCIMENTO, Jurandir Francisco. *As voltas que o mundo da*. Michelle Ouroteia (org). Belo Horizonte: sem ed., 2017.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. *Revista Direito & Práxis*, Rio de Janeiro,

Vol. 9, N. 2, 2018, p. 1054-1079. <https://www.scielo.br/j/rdp/a/DWf3hXwfgJdxQY3CJ8gCgvj/?lang=pt&format=pdf> (Acesso 23.8.2021).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUSA, Neves de. ... *Da minha África e do Brasil que eu vi...* Luanda: Lello, s/d.

TAMPLENIZZA, Cecilia. *Do canto ao gesto, do corpo ao texto: diálogos com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho*. Tese de doutorado. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, 2017.

A Roda da Central – A capoeira de rua carioca, décadas de 1950 a 1970

The Central Station Roda: Street Capoeira in Rio de Janeiro, 1950s–1970s

Matthias Röhrig Assunção*

Doutor em História – Universidade de Essex

Resumo

A Roda da Central acontecia durante o carnaval no Rio de Janeiro desde os anos 1950 até a construção do sambódromo, em 1983. A roda não parava – eram 24 horas por dia, durante os três dias e noites do carnaval, em um local improvisado, entre o glamoroso desfile oficial das escolas de samba na Avenida Presidente Vargas e a estação de trens Central do Brasil, que liga a cidade a seus subúrbios, e por onde circulava grande parte dos foliões. Apesar da farta documentação sobre os desfiles, nenhum registro ou foto documenta a Roda da Central. Este artigo se baseia no testemunho precioso de quinze mestres que protagonizaram essa roda. Suas memórias documentam os tipos de ritmos tocados e os jogos duros e frequentemente violentos que aconteciam num contexto volátil de repressão e clientelismo. Trabalhadores portuários, na sua maioria negros, foram inicialmente os principais personagens, gradualmente substituídos por uma geração mais jovem e diversificada, para quem jogar seu primeiro jogo na Roda da Central era um rito de passagem. O exemplo da Roda da Central mostra como a história oral pode reequilibrar a narrativa da história da capoeira, muitas vezes centrada em sua modalidade oficial mais próxima da ginástica desportiva.

* Esta pesquisa é parte do projeto “Capoeira Contemporânea no Rio de Janeiro, 1948-82” (CCnoRJ) realizada graças ao apoio do Arts and Humanities Research Council britânico (AHRC) – ao qual agradeço o patrocínio. Sou muito grato a todos os mestres entrevistados, ao mestre Cobra Mansa, parceiro de vários projetos, pela participação em seis entrevistas, assim como aos outros colaboradores e consultores do projeto (veja a lista em <https://capoeirahistory.com/pt-br/equipe-do-projeto/>).

Abstract

The “Roda da Central” was held during carnival in Rio de Janeiro from the 1950s until the sambodrome was built in 1981. The capoeira roda didn’t stop – it lasted 24 hours during the three days and nights of carnival at an improvised venue between the glamorous official parade of samba schools on Avenida Presidente Vargas and the Central do Brasil train station, which links the city to its suburbs, and through which a large number of revellers arrived. Despite the abundant documentation of the parades, no records or photographs document the Roda da Central. This article is based on the precious testimony of fifteen mestres who played a leading role in this roda. Their memories document the types of rhythms played and the rough and often violent games that took place in a volatile context of repression and patronage. Port workers, mostly black, were initially the main characters, gradually replaced by a younger and more diverse generation, for whom playing their first game at the Roda da Central was a rite of passage. The example of the Roda da Central shows how oral history can rebalance the narrative of capoeira history, often centred on its official, sports modality.

“Para um mestre se dizer antigo, ele tem que ter frequentado as rodas da Central, de Bonsucesso.”¹

Introdução: Conversas, narrativas e performances

Durante as décadas de 1950 a 1970 havia uma roda de capoeira ao lado da estação de trens Central do Brasil. É consenso entre os mestres mais antigos do Rio de Janeiro que a chamada Roda da Central “era a mais tradicional e a mais falada no país” (Mestre Paulinho Salmon, 2019). Ao mesmo tempo, é notável a total ausência de registros que documentem essa roda. Não conseguimos até agora identificar qualquer matéria em jornais, nem localizar uma só foto ou vídeo dessa roda. A total invisibilidade da Roda da Central na sociedade carioca e na história pública contrasta com a importância que ela teve para as duas primeiras gerações de capoeiristas modernos no Rio de Janeiro. Essa discrepância entre perspectivas hegemônica e subalterna levanta várias questões, desde a representatividade dos jornais e da televisão como fontes para a história da capoeira até o impacto da Roda da Central para o desenvolvimento do estilo chamado “capoeira contemporânea”.²

¹Post “RUI CHARUTO DE PILARES”, no Facebook, usuário SAGAT, 17 de fevereiro de 2016.

² Uso esse termo como guarda-chuva para denominar os vários estilos de capoeira que se desenvolveram a partir da década de 1960 no Sudeste, e que escapam da simples dicotomia Angola/Regional da Bahia.

Figura 2. Mestre Paulinho Salmon, 2019



Imagem: Raquel Terto, Projeto CCnoRJ

A memória oral de quinze mestres que participaram dessa roda constitui a base empírica desse artigo. Meu texto intenta estabelecer um diálogo com as suas narrativas. Diálogo que começou com nossas conversas, continuou com as entrevistas mais formais e prosseguiu com a produção do filme documentário *Roda da Central* (2020). Para esse vídeo usamos um dispositivo ficcional para recriar o ambiente da Roda da Central, que serviu de pano de fundo para as narrativas dos mestres. Organizamos uma roda no mesmo local, na frente do prédio da Central, com a presença de alguns personagens da antiga roda.

Nas entrevistas nossas perguntas aos mestres tentavam abranger várias temáticas relativas à Roda da Central. Indagamos a respeito de sua organização, a formação da bateria, os toques, os tipos de jogos, quem jogava na roda e sua complicada relação com as autoridades. Tentamos resgatar os protagonistas, personagens fascinantes, quase míticos, alguns dos quais apenas conhecemos por seus apelidos, como Inglês, Dois de Ouro, Baleado ou Imagem do Cão.

Os métodos da história oral foram reavaliados nas últimas décadas e atualmente tendem a focar mais sobre “narrativas” e menos sobre “versões”, enfatizando o papel ativo de “narradores” em contraste com respostas dos “entrevistados” (ALBERTI, 2012). Entrevistas de história oral consistem de fato em três tipos de conversa distintas, conforme analisou Lynn Abrams (2010, p. 76): a conversa do entrevistado com ele mesmo e a sua memória, outra com o entrevistador e, finalmente, deles com a cultura mais ampla, sendo que cada conversa influencia as outras duas. Mestres de capoeira representam,

quase que por definição, o que Abrams (2010, p. 130) chamou de “oralidade habilidosa” (*skilled orality*), pois são mestres da *performance*. Não somente estão acostumados a contar episódios em público, mas gesticulam, gingham e cantam com facilidade. E brincam com a memória, improvisando, por exemplo, um corrido sobre a Roda da Central, como fez Mestre Bené Benguela na hora da gravação do documentário no local.

Figura 3. Entrevistando Meste Silas, 2018



Imagem: Raquel Terto, Projeto CCnoRJ

O primeiro objetivo desse texto é tentar reconstruir a memória da Roda da Central a partir de entrevistas com mestres que ali jogaram ou que a presenciaram como alunos. Se consideramos como a primeira geração da capoeira contemporânea no Rio de Janeiro, os baianos que trouxeram seus estilos para o Rio, a partir da década de 1940, e por aqui fundaram linhagens de capoeira, dois dos nossos entrevistados – Mário Buscapé e Roque – pertencem a essa coorte. Os demais fazem parte da segunda geração, alunos desses baianos ou são discípulos dos mestres da segunda geração. Alguns desses alunos cariocas também integraram aprendizados anteriores ao seu estilo, seja da batucada e pernada cariocas, seja das lutas globalizadas que tanto impactaram as práticas marciais no Rio de Janeiro no século XX (SILVA e CORRÊA, 2020, I, V). Assim, os narradores da Roda da Central, mesmo os da mesma faixa etária, se distinguem entre si por seus percursos variados tanto na capoeira, como na sua vida profissional ou familiar. Desta maneira, não é de se estranhar que as narrativas difiram em alguns pontos, como por exemplo, a respeito da coordenação ou espontaneidade da Roda da Central. Como historiador, não poderia deixar de refletir sobre essas diferenças, da mesma forma que registro muita concordância sobre a maior parte das características da roda. Também acredito que o critério de “valor” da fonte não decorre automaticamente de

maior ou menor performance na roda no passado. Nem sempre as “estrelas da roda” são os que melhor contam os episódios onde brilharam. O aluno ainda medroso de entrar na roda pode lembrar de uma série de detalhes que interessam o historiador.

A capoeira era um espaço predominantemente masculino até recentemente, não obstante haja mais mulheres na capoeira carioca durante as décadas de 1960 e 70 do que comumente se acredita.³ Fontes iconográficas mostram a presença de mulheres em aulas de academia, batizados e até em rodas abertas, como a Roda de Zé Pedro. Mas tudo leva a crer que esse não era o caso das rodas de rua de antigamente. Não encontramos, até agora, qualquer testemunho de capoeirista mulher sobre a Roda da Central. É preciso deixar claro que essa tentativa de reconstrução sempre será parcial e incompleta. Em todo caso, a combinação de subjetividades, ainda que não constitua uma realidade objetiva, pode providenciar uma base para novas perguntas e novas hipóteses. Além do mais, acredito com Portelli (2010, 216), que “o caráter oral, dialógico, imaginativo destas narrativas não é uma impureza da qual devemos nos livrar”. Por isso incluí na transcrição algumas perguntas das entrevistas para deixar aparente esse “encontro dialógico”. Conte também com a ajuda de Mestre Cobra Mansa na metade das entrevistas. Protagonista da capoeira fluminense da década de 1970, sua participação no diálogo permitiu a ativação do que Graham (2016, p. 195-200) chamou de “memória trans-ativa” (*“Transactive memory”*), situada na interseção entre a memória individual e a do grupo definido pelo compartilhamento de “memórias nostálgicas”. Esse procedimento ajudou a entender melhor a ressonância emocional associada à Roda da Central.

Figura 4. Entrevistando Mestre Azulão, 2018



Imagem: o autor

³ A capoeirista mulher mais reputada por suas habilidades na década de 1970 no Rio foi Mestra Sandrinha. Ver verbete no site www.capoeirahistory.com.

1. Participantes, organização, bateria e jogos

Não sabemos exatamente quando teve início essa roda. Deve ter sido na década de 1950, época em que já havia capoeiristas atuantes no Rio de Janeiro, tanto migrantes baianos que praticavam capoeira ao som de berimbau e pandeiro, quanto os sobreviventes da capoeiragem carioca antiga. Conforme já apontado por estudiosos (DIAS, 2000), depois da repressão sistemática às maltas no início da República, os capoeiras remanescentes se metamorfosearam em praticantes de tiririca ou da pernada carioca. Frequentavam as chamadas “batucadas”, onde ensaiavam seus passos ao ritmo do samba.

Mestre Paulinho Salmon, que começou a frequentar a Roda da Central a partir de 1962, afirma que nesse momento a roda já estava bem estabelecida: “Comecei frequentar a roda em 1962, com 18 anos de vida. Neste período a roda já era famosa e as pessoas que conheci falavam que frequentavam a roda há mais de 10 anos” (mensagem whatsapp, 11.4.2020). Esse dado é confirmado por outros mestres mais antigos. Certo, no entanto, é que nas décadas de 60 e 70 a Roda da Central do Brasil continuava a atrair muita gente durante o carnaval.

Mestre Silas (2018) associa sua origem a um dos personagens centrais dessa roda, apenas conhecido como Mucungê:

Difícil saber quem começou essa roda. Eu só sei te dizer, tinha um cara, vou falar o nome dele, que chegava na sexta-feira e só ia embora na quarta-feira, que era o Mestre Mucungê. Então pra mim, não sei, o Mestre Mucungê foi o cara que fundou aquela roda e segurou ela.

É difícil saber ao certo, mas podemos dizer que Mucungê representa bem o grupo social que sustentou a roda desde o início. Trata-se dos estivadores, na sua maioria nordestinos. Muitos viviam nos bairros populares da área portuária (Saúde, Gamboa, Morro da Favela/Providência) e assim podiam se fazer presentes a qualquer hora na Central.

Local e protagonistas

A Roda da Central era também frequentada por outros grupos. Ao redor da estação ferroviária, na Avenida Presidente Vargas e na Praça Onze, próxima, havia zonas comerciais ligadas ao porto e outras de baixo meretrício. Nas palavras de Mestre Roque (2016):

Ali não era metrô nenhum, aquilo ali era um bocado de cachaceiro... É, ali só tinha é leilão, botequim de cachaça, piranha, tudo ali. Tudo junto.

Muitos capoeiras frequentavam essa área que Paulinho Salmon (2019) assim descreve:

Ali tinha uma loja bem na esquina que era onde fazia bifurcação: você passava por aqui, ia pra Presidente Vargas, e do lado direito ficava essa ruazinha, onde tinha um bar, onde ficava a concentração dos capoeiristas ali. E essa coisa de esquina, esse prédio de esquina era um tipo de armazém, que chamava-se Casas do Charque. Casas do Charque que mais tarde virou Casas da Banha e com as obras de remodelação da cidade aquilo foi tudo derrubado pra fazer ali a coisa do metrô, a estação do metrô e saiu muitos prédios que tinham ali naquele trecho. E naquele trecho ali moravam muitos capoeiristas, naquilo que chamavam de cortiço. Ali era o foco da malandragem da capoeira.

Paulinho Salmon (2019) também destaca um outro grupo profissional, os balanceiros (trabalhadores que pesavam mercadorias nos armazéns e na alfândega do Porto):

Ali que tinha os próprios balanceiros: pessoal que vinha do Morro da Providência, descia do Morro do São Carlos, aí vinha da Mangueira, iam pra lá pra praticar a pernada ali. E depois acabou aquilo ali, porque foi remodelando a cidade, se reestruturando, urbanizando, tirou o balanço dali. Ali naquela balanço [onde hoje é localizado o edifício conhecido como “Balanço, mas não cai”], ali se instalavam os pernadeiros e os cabeceiros da época que usavam navalha, que eram os navalheiros, faquistas que ficavam ali pra fazer o jogo de pernada e esse jogo de pernada se perdeu no tempo, pouca gente comenta. E eles faziam a mesma coisa na Central. Isso daí tem uma influência grande na capoeira [...].

Um terceiro grupo de frequentadores da roda vinha do subúrbio e desembarcava na Central. Como conta Mestre Manoel Martins (2020), a roda acontecia “na Central do Brasil ali na saída, na saída das pessoas que vêm do subúrbio, bem na saída do prédio tem aquela calçada...” De fato, esse era outro grande atrativo de Central: um lugar de passagem para muita gente, de maneira que sempre dava para encostar. Dessa forma, a Roda da Central era frequentada também por muita gente do subúrbio (que no contexto carioca significa a Zona Norte). Muitos vinham de subúrbios próximos, como Bonsucesso, Olaria e Penha: outros, de lugares mais distantes e até da Baixada Fluminense. Era notável, no entanto, a ausência de capoeiristas de áreas mais privilegiadas da cidade: “O pessoal da Zona Sul não frequentava muito a Roda da Central.” (Azulão, 2018). Assim, a Central era um local perfeito, pois de alcance fácil para esses três grupos: os estivadores da área portuária, os moradores do Mangue e da Cidade Nova e os capoeiristas da Zona Norte e da Baixada. Além do mais, permitia a dissolução rápida em caso de problemas:

Essa roda, na verdade, ela começou a 20 metros da entrada da Central, quando subia, nego ficava até debaixo da marquise mesmo. Nos dias em que a roda tava mais quente,

ia caminhando um pouco pra rua e saía em busca de mais espaço, porque era fácil do pessoal do subúrbio pegar o trem e soltar lá. Como de vez em quando a polícia aparecia pra acabar, também era fácil de se misturar com o pessoal, que tava sempre lotado, aí começaram a roda lá. (Mestre Azulão, 2018)

Organização da roda

A Roda da Central do Brasil se distingue por sua duração: funcionava de maneira ininterrupta durante os quatro dias de carnaval, ou seja, durante 24 horas por dia, de domingo de carnaval até a quarta-feira de cinzas.⁴ Essa intensidade e periodicidade anual lhe imprimiam um caráter singelo, ressaltado por todos os entrevistados.⁵ Mestre Roque (2016) afirma: “Eu comia ali mesmo, comia ali mesmo, tudo, tomava banho ali mesmo”, sugerindo que não saía dali. Admite, no entanto, que a roda tinha altos e baixos, dependendo do horário. Assim, explica que:

De manhã tinha aqueles caras com você. Você é o mestre de capoeira, chega lá de manhã, brincava e ia embora, não é? Esse chegava de manhã, mas o cara do deixa, do “deixa”, só chegava na hora, seis horas, sete horas da noite. [Aí] o bicho pegava...

Ou seja, a roda de dia era mais leve e a partir das seis, sete horas da noite ficava mais pesada e o “couro comia”. Ou como diz Roque, “De noite, era o bicho, era o bicho, era o cão!”.

Em relação à organização da roda temos ouvido afirmações um pouco destoantes. Segundo muitos relatos, a Roda da Central não era organizada como as rodas de academia. Segundo Mestre Roque (2016), “a roda não era formada, a roda era chegada. Tem roda chegada e roda armada.” A diferença é que roda armada pressupõe algum mestre ou grupo encarregado de trazer os instrumentos e tomar conta da roda. Algo obviamente difícil dado o caráter ininterrupto da roda. Com a expressão “roda chegada”, Roque enfatiza a espontaneidade da roda, que muda segundo as pessoas presentes. O mestre explica:

Agora, se eu armar a roda aqui, aí você é convidado. Cê tá chegando, tem que me respeitar a mim e meus alunos aqui. Agora, se é chegado, não tem que chegar, entrou, entrou, acabou. E você deu uma pisada em um, deu na cabeça do outro, tem nada a ver. É chegado. E de madrugada ainda tem os achego ainda, aqueles doidão, cheio de fumo, de madrugada.

⁴ Segundo o relato de M. Azulão, já começava no sábado de carnaval, ou seja, a meia-noite de sexta-feira. M. Roque sustenta que “Eu pegava capoeira na Central sexta-feira de carnaval, 4h da tarde...”

⁵ Alguns mestres mencionam rodas que teriam acontecido fora da época carnavalesca. Acreditamos, no entanto, que essas rodas fora de época nunca chegaram a ter a importância da roda durante o carnaval.

Essa espontaneidade resultava também em certa liberdade quanto ao número de instrumentos:

Era uma roda que às vezes tinha um berimbau, às vezes tinha dez. Só ia mudando as pessoas, ela não parava nunca essa roda! De madrugada, a roda estava rolando. Parece que eram três dias diretos de roda sem parar. (M. Burguês, 2018)

No entanto, muitos testemunhos enfatizam que um baiano, apenas conhecido como Mucungê, exercia uma liderança. Nas palavras de Mestre Silas (2018):

M. Silas: “Roda de rua era cada um por si. Com exceção da Roda da Central que Mestre Mucungê ainda botava os regulamentos dele, né.

MRA: Ah, na Roda da Central, Mucungê tentava...

M. Silas: É, Mucungê tentava controlar a roda. Ah, pode isso, não pode aquilo.

MRA: Mas o que que não podia?

M. Silas: Brigar, navalha, revólver. A roda mais perigosa que já existiu no Rio de Janeiro!

Como os participantes da roda iam se renovando à medida que as horas passavam, podemos entender essa aparente contradição entre os relatos. Pelo visto, havia horas em que havia uma liderança por mestres reconhecidos por todos, como o Mestre Mucungê, mas em outros momentos, quando a roda era menos frequentada, ela era mais anárquica mesmo. Mestre Azulão (2018) descreveu bem essas mudanças do ritmo da roda:

MRA: Então chegava lá, entrava na roda?

Azulão: Entrava.

MRA: Mas como é que era? Era o gunga que chamava ou comprava o jogo?

Azulão: Comprava o jogo, entrava. Às vezes ela parava, você olhava, escalava alguns, vamos jogar? Depois, no ritmo, pegava o jogo, não tinha assim... Agora, tinha o pessoal que chegava junto, pessoal do Zé Pedro, Camisinha começou a andar com eles que chegava junto, aí eles tomavam conta da roda.

Cobra Mansa: Só eles que jogavam?

Azulão: Só eles que jogavam porque...

Cobra Mansa: O nível da capoeira subia?

Azulão: Subia tanto o nível da capoeira como a velocidade.

Cobra Mansa: E o senhor acha que isso inibia as outras pessoas?

Azulão: Não, não inibia não. É porque [era] a capoeira que nego queria ver.

Em outras palavras, as características da Roda da Central podiam mudar bastante segundo os horários.

Bateria

A bateria e o canto da roda também se modificavam segundo a quantidade e as habilidades dos capoeiristas presentes. Aqui é preciso lembrar que o berimbau era um instrumento pouco usado no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 60, sendo preferencialmente tocado pelos capoeiras baianos mais antigos, em particular os mestres Mucungê e Paraná.

Quando é que o berimbau entrou na capoeira? Não temos [conhecimento]. No Rio de Janeiro é na palma e no atabaque. Na Central do Brasil já apareceu o atabaque, quem levava era o Mucungê. Até então a gente não tinha uma noção do que era o berimbau. Artur [Emídio] botou o berimbau também [na capoeira, mas não frequentava a Central]. O Paulo, o Paraná. O Paraná... era um dos melhores berimbaus que se fazia aqui no Rio, era do Paraná. (Mestre Silas, 2018)

Assim, o número de berimbaus variava muito, porque naquela época poucas pessoas possuíam esse instrumento no Rio de Janeiro. E dada a permanente renovação dos participantes, a orquestra consistia dos instrumentos daqueles que estavam presentes, e que, portanto, levavam seu instrumento quando iam embora. Por isso “às vezes tinha dez berimbaus, outras três, outras nenhum.” (M. Burguês, 2018). Nesse caso, a roda seguia só com pandeiro ou na palma da mão. A única exceção eram os berimbaus cedidos por um personagem conhecido como Meia-Noite:

Cada um levava seus instrumentos. Apareciam, os instrumentos iam aparecendo. Ninguém levava seu grupo. A mesma coisa na Roda da Central, só que na Roda da Central, Mucungê levava dois berimbaus, mas na da Quinta [da Boa Vista] não, chegava lá e fazia a roda. Mas de um tempo pra cá começou a aparecer as academias já tava meio regularizada a capoeira. Aí sim, tinha um domingo que um levava seu instrumento, no outro domingo outro levava, começou a ser mais organizada pra gente não tá precisando... Porque tinha o Meia-Noite. Lembra dele? Meia-Noite vendia instrumento. Então Meia-Noite cedia, me lembrei disso, Meia-Noite cedia os instrumentos dele pra gente tocar capoeira. “Ah, não tem berimbau?”; “Pega lá no Meia-Noite”. Ia lá no Meia-Noite: “Meia -Noite, berimbau pra gente fazer a roda”. Ele gostava de capoeira, jogava também, aí ele emprestava os instrumentos pra gente. (M. Silas, 2018)

Além do berimbau e ocasionalmente um tambor (que segundo muitos não era um atabaque), usavam também o pandeiro e outros instrumentos:

A orquestra geralmente era um ou dois berimbaus, em algumas tinham até três berimbaus e pandeiro. Às vezes aparecia agogô, que era do samba. O pessoal chegava lá e fazia acompanhamento. Em alguns tinha o reco-reco, não era da orquestra fixa da coisa ... (M. Paulinho Salmon, 2019)

Os ritmos tocados eram “São Bento Grande, Angola. Era sempre isso.” (M. Burguês, 2018). As cantigas, segundo conseguimos apurar, provinham do repertório de músicas tradicionais da capoeira baiana, o que não impedia a adaptação criativa ao novo contexto carioca. Infelizmente não foi possível saber mais sobre esse processo de recriação. A memória oral tende a não identificar diferenças significativas com as cantigas de tempos mais recentes:

Azulão (2018): Cantava na Roda da Central... A mesma coisa de hoje.

Cobra Mansa: A mesma coisa assim... O ritmo era o mesmo? Era mais lento, mais rápido?

Azulão: Mais rápido. Tinha mais lento, mais rápido. Era a mesma coisa de hoje. Os ritmos não mudou muita coisa não. As chulas talvez tenha mudado.

O certo é que a grande afluência de pessoas, entre elas muitos nordestinos, significava que havia cantadores excelentes – não necessariamente capoeiras – que contribuíam para animar a roda:

Azulão: Agora, a Roda da Central tinha uma vantagem: de vez em quando chegava um cantador lá que... né?

Cobra Mansa: Colocava a roda pra cima?

Azulão: Colocava a roda pra cima.

Cobra Mansa: O senhor sabe de algum cantador assim especial?

Azulão: Não, não porque era anônimo também. Chegava, tocava, a gente não sabia nem quem era, de repente o cara entrava na estação, pegava o trem ou saía em direção ao desfilé... A gente não sabia nem quem era.

Os jogos

Em teoria, qualquer pessoa podia entrar na Roda da Central. Não tinha que pedir autorização para ninguém. Era só chegar lá e entrar na roda. Nas palavras de Azulão: “Comprava o jogo, entrava. Às vezes ela [a roda] parava, você olhava, escalava alguns, vamos jogar.” Como em toda roda, os jogos variavam muito, segundo as habilidades e a disposição dos jogadores. Dado o caráter espontâneo da roda e da composição da bateria, os jogos nem sempre estavam enquadrados pelo ritmo da orquestra ou mesmo comandados pelo gunga. Como explica Azulão (2018), “Quem comandava o ritmo era o jogo.”

Porém, tudo indica que predominavam jogos e ritmos mais rápidos, sobretudo nas horas de maior afluência, com muita gente querendo jogar e todo mundo querendo brilhar. Então a roda pegava fogo, “nego segurava no couro”, como explica Azulão (2018):

Palma, agogô, né. Por isso que ficava um troço corrido. E os caras era agitado também. Zé Pedro, Paulo Caolho, Paulo Gomes – só cara que gostava de jogo rápido!

A falta de um mestre encarregado ou responsável e a ausência de uma orquestra nos moldes tradicionais implicava também na ausência de controle quando o jogo “esquentava” e passava para um patamar mais violento:

Às vezes o cara era malandro. Era uma roda que às vezes se tornava um pouco violenta. Não tinha regra. Era uma manifestação. As pessoas iam chegando, entrando. Jogava gente vestido com fantasia de escola de samba, de terno. Era espontâneo o negócio lá. A capoeira do Rio de Janeiro mesmo não segue um padrão de uma tradição como tem a Bahia. (M. Burguês, 2018)

O fato de entrarem pessoas na roda que não tinham muito conhecimento ou fundamentos de capoeira, mas que podiam ser de briga, aumentava o potencial para jogos mais violentos. Além do que, no carnaval, o consumo de álcool era generalizado, o que não facilitava as coisas. Vários mestres mencionam o uso de armas dentro da roda:

E esses pernadeiros e batuqueiros, quando eu falei que têm relação direta com a capoeira, eles eram capoeiristas também, e faquista e navalhista. Porque todos eles usavam faca ou navalha. E a faca não era uma faca, chamava faca de ponta, que nada mais é do que um punhal que tem a lâmina bicuda. E na Roda da Central, a capoeira da Roda da Central era totalmente diferente dessa que a gente vê hoje em dia. (Paulinho Salmon, 2019)

Em outras palavras, a Roda da Central aglutinava pessoas não somente de origem social distinta, como também de cultura e linhagens e estilos de capoeira diferentes, podendo haver mal-entendidos sobre o que era lícito e permitido dentro da roda. Um exemplo disso são as técnicas de agarramento, não permitidas ou no mínimo consideradas de péssimo estilo na capoeira tradicional baiana. No entanto, dado o sucesso de artes marciais orientais, sobretudo o judô e o jiu-jitsu, alguns capoeiristas começaram a fazer uso de agarramentos, que passaram a ser aceitos em estilos novos da chamada capoeira contemporânea.

Aquela capoeira [de agarrar], na Central, não acontecia. Sabe por que não acontecia? Não é porque os brabão, fortão... porque tinha muito forte no Cais do Porto. A maioria dos estivadores eram fortes porque carregavam sacas de 60 quilos, não era 50! Tinha estivador lá que levava duas, três sacas na cabeça e eram fortes suficientes pra pegar um cara como eu, né? Mas aí não pegava por quê? Quando tentava agarrar, o cara passava a navalha na barriga deles, que na época chamava sardinha. “Se agarrar vagabundo vai levar com a sardinha, que vai mostrar a banha!”. Passar a banha porque quando passava assim – era todo mundo fortão, barrigudão, né? – aí abria né, saía as tripas pra fora e aquela camada de gordura da barriga, do bucho, saía tudo pra fora e é difícil de fechar. Ou então tomava a punhalada. (Paulinho Salmon, 2019)

Segundo o mesmo Mestre Paulinho Salmon, esses “faquistas e os navalhistas” existiram e frequentavam a Roda da Central até a década de 60. Eles fizeram com que a roda fosse percebida por capoeiristas de academia como “roda de vagabundo” (Mestre Soldado, 2018).

Se a Roda da Central era bastante democrática e em teoria aberta a todos, na prática, nem todo mundo entrava, dados os riscos de apanhar feio, ou de se envolver numa briga.

Aquela Roda da Central, meu chapa, só entrava ali quem podia... só entrava ali quem tinha condições de chegar e fazer, dizer: – Eu sou capoeira! Negócio de meia dúzia, capoeira de meia dúzia, não...” (Roque, 2016)

Por essa razão, a Roda da Central passou a funcionar como um rito de passagem na capoeira carioca.

A Roda da Central como local de iniciação

A fama fez da Roda da Central um lugar de iniciação de uma nova geração de capoeiristas, aqueles que começaram a treinar nas décadas de 1960 e 70. Quando um mestre considerava um aluno pronto para jogar com qualquer pessoa, o levava à Roda da Central. Então ele (ou um outro mestre amigo) puxava o aluno para jogar ou mandava que jogasse com alguém. Mestre Silas, nesse contexto, fala do aluno apadrinhado por um outro mestre conhecido dele:

Se não, não entrava na roda. Tinha que ter padrinho também. Se você fosse sozinho pra essa roda que eu tô falando, Roda da Penha, Roda da Central, vinha um grupinho dali, um grupinho daqui, mas apadrinhado!

Às vezes, o mestre levava o aluno só para assistir. Como lembra Mestre Soldado (2018):

Eu fui na Central uma vez só, que Deraldo me levou pra ver. [...] A Roda da Central era onde se encontravam os grandes capoeiristas do Rio de Janeiro e pra entrar naquela roda ali... Eu mesmo não entrei porque Deraldo e Zé Grande não deixou, aquilo ali era roda de bandido, ali tinha de tudo... era punhal, era faca, era tudo.

Mário Buscapé é um capoeira baiano do Recôncavo que veio para o Rio muito jovem na década de 1950 e fundou uma das principais linhagens da capoeira contemporânea na cidade. Seu aluno Paulinho Salmon (2019) também lembrou do dia de sua “prova de fogo”:

Mestre Mário chegou lá e me apresentou e disse: “Ó, esse menino tá pronto, podem trabalhar com ele aí”. Virou as costas e me deixou lá na roda e foi ali minha prova de fogo e dali em diante todas as rodas que tinham de rua eu participava [...]

Figura 5. Entrevistando Mestres Mário Buscapé e Soldado, 2018



Imagem: Raquel Terto, Projeto CCnoRJ

Vamos reproduzir aqui o testemunho de Mestre Manoel Martins (2020), sobre o dia em que jogou pela primeira vez na Roda da Central. Seu relato evoca bem o clima da roda naquela época:

E então no carnaval, Mário dos Santos telefonou pra nós, pro banco, né, pro Banco do Brasil porque era do banco, é... aí combinamos no dia de carnaval, na época, foi. Porque na Central do Brasil ali na saída, na saída das pessoas que vêm do subúrbio, bem na saída do prédio, tem aquela calçada, etc e tal. Então combinei com Mário dos Santos. “Mário dos Santos, nós vamos nos encontrar lá na Central do Brasil”. Tá. Peguei um bonde, eu e outro amigo meu do Banco do Brasil também baiano. Aí fomos pra lá [...] Tava assim de gente, rapaz! Gente cercado na saída do prédio do lado de fora, aí chegando, olhei assim de longe, porque eu ainda estava aprendendo, meu amigo, eu estava no início, então eu não ia com Mário dos Santos nem com outro, eu tava aprendendo [...] Mário dos Santos tava lá, tinha dois capoeira lá jogando capoeira, Mário dos Santos chegou assim, deu um voo de morcego, plantou-se lá no pé do berimbau, os cara tocando berimbau, plantou bananeira e quando voltou, quando voltou, tirou os dois elementos que tavam jogando capoeira e jogou fora. Foi, rapaz... Aí que ele queria pegar o elemento por nome de Gato. “Quem é o Gato aqui? Eu quero saber quem é o Gato”. Que ele estava armado, queria cortar o Gato. Olhou assim, não apareceu ninguém pra jogar com ele. Aí ele me viu e me puxou. Ah, rapaz, eu fui. Aí botamos pra f****, entendeu? Tal, tal, tal... Rapaz, aí depois o que caiu de dinheiro nos pés dos tocadores de berimbau foi uma coisa impressionante, os caras jogando dinheiro no pé dos tocadores de berimbau. São passagens que eu não me esqueço...

O relato de Manoel Martins menciona o fato de os capoeiristas passarem o chapéu para recolher algum dinheiro do público, o que geralmente servia para comprar bebida, esquentando ainda mais o ambiente. Podemos sentir o clima intenso da roda, especialmente quando havia muita gente querendo jogar, ou quando alguns capoeiristas “valentões” se impunham aos demais, graças à destreza e força na capoeira ou na briga de rua. Em outras palavras, era uma roda de bambas no sentido pleno da palavra. Por essa razão, também vale a pena tentar resgatar alguns dos personagens desse evento tão marcado pela competitividade masculina.

Figura 6. Mestre Manoel Martins, 2020



Imagem: Max Paixão, Projeto CCnoRJ

2. Os bambas da roda

Muitos personagens da Roda da Central provavelmente ficarão anônimos para sempre, como já o eram na época – migrantes recentes ou habitantes do subúrbio que não tinham ainda estabelecido redes sociais na cidade. Mas alguns desses bambas se destacaram. Todos os entrevistados lembram de alguns participantes famosos e alguns desses nomes aparecem em todos os relatos: Onça Preta, Mucungê, Inglês, Dois de Ouro, Paraná, Imagem do Cão. Outros aparecem com alguma frequência. Mestre Roque lembra: “Na Central? Era Inglês, Mucungê, Onça Preta, Baleado, Vavá Moleque, Reginaldo, quem mais? É... Seu Menezes, Lamartine, Paraná...” Os nomes desses bambas, aliás, constavam do banner de sua academia em São João de Meriti. Pelo que foi possível averiguar, todos são dessa geração de migrantes baianos que vieram para o Rio nas décadas de 1940 e 50. Vejamos o que conseguimos apurar sobre os mais notáveis:

Onça Preta

Onça Preta (Cícero Navarro, 1909-2006) era um capoeirista baiano que alcançou fama ainda na Bahia. Segundo depoimento de seu filho e de sua neta, Jurandir Navarro e Zélia, Onça Preta nasceu em Santo Amaro e foi morar em Salvador aos 15 anos. Foi amigo (e não aluno) de Aberrê, mas teria aprendido também com Samuel Querido de Deus.⁶ Fez parte, junto a Querido de Deus, Aberrê, Barbosa e Juvenal, da famosa apresentação de capoeira no clube Itapagipe, por ocasião do segundo Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, em 1937. Ruth Landes (2010, 150-53) descreve o jogo entre Onça Preta e Querido de Deus na roda de uma festa de largo em Salvador, lá pelos anos 1939-40. Segundo M. Noronha, Onça Preta participou, na década de 30 ainda, da fundação do lendário primeiro centro de capoeira angola na Bahia, junto a outros mestres de renome. Depois que M. Pastinha assumiu a direção do CECA, em 1941, frequentou a roda dessa academia, conforme lembra M. João Grande (Entrevista, 2002). Teria se desentendido ulteriormente com Pastinha. Era filho de Oxossi, membro dos Filhos de Gandhi e gostava de “jogo apertado” e “forte”.⁷ Onça Preta chegou ao Rio no final da década de 50 (em 1959, segundo o site *velhosmestres.com*), e trabalhou na fábrica de postes CAVAN, com Mário Santos. Em 1960 fundou, com Roque, Mucungê e outros, o grupo Filhos de Angola. Participou, com Mestre Paraná, da peça de teatro *O Pagador de Promessas*, em 1962, e chegou a dar aulas no Fundão, a partir de 1969. Em outras palavras, Onça Preta era um capoeirista baiano de renome, possivelmente um dos fundadores da Roda da Central.

Mucungê

O nome mais lembrado por todos que frequentaram a Roda da Central, no entanto, é de outro baiano, o Mestre Mucungê. Seu nome de batismo é Osvaldo Alves da Silva. Nascido em 1926 ou 1927, veio para o Rio em data desconhecida. Parece que Mucungê foi aluno de Onça Preta aqui no Rio.⁸ Desde seu início na cidade destacou-se como tocador de berimbau e cantador. Onça Preta tocou, segundo M. Gegê, no primeiro disco de capoeira lançado no Rio, em 1963, um compacto com o nome de Mestre Paraná, que também contou com a participação de Mucungê. Como havia poucas pessoas com essa habilidade, sua presença era muito importante nas rodas.

⁶ Depoimento feito no Centro de Preservação Cultural da Arte Capoeira, de Mestre Navalha (aluno de M. Inauá, que foi aluno de Onça Preta), em 11.5.2019.

⁷ Depoimento de Jurandir Navarro e Zélia, idem.

⁸ Informado por M. Paulão Kikongo (que conheceu Mucungê pessoalmente) em *Live na Rádio Capoeira*, 11.7.2020.

André Lacé (1994) escreveu sobre ele: “Mestre Mucungê ensinava a tocar berimbau, a cantar e a compor. Era vaidoso com seu canto, com suas dobradas no berimbau, fazia da capoeira sua filosofia de vida.” De fato, a presença de Mucungê na roda garantia um berimbau mais afinado e um mínimo de respeito aos fundamentos e rituais da capoeira baiana tradicional.

Mucungê era não somente habilidoso no berimbau e no canto, também foi assíduo na sua participação na Roda da Central, se tornando uma referência incontornável. Mestre Silas (2018) resume bem a posição proeminente de Mucungê na Roda da Central:

A única informação que eu posso dar pra você dessa Roda da Central do Brasil é o Mestre Mucungê, que era o mais famoso e era o cara. Ele não estava mais jogando capoeira, mas ele jogou capoeira na Bahia porque o nome dele tá nos livros, tá na literatura, Mestre Mucungê. Braço forte, amigo de todos [...] Muitos mestres passaram por ali, mas o cara que tava mesmo ali de sexta a quarta-feira de cinzas era Mestre Mucungê, embaixo de pancada, de chuva.

Mucungê fez parte da bateria do Grupo Bonfim, fato do qual se orgulhava.⁹ Nas décadas de 1980 e 90 ainda participou de muitos eventos de capoeira, como o do Circo Voador, em 1984. Segundo o atestado de óbito, Mucungê residia em Queimados, quando morreu de insuficiência respiratória no dia 8 de março de 1998.¹⁰ Artur Emídio (2011) lembra que “Mucungê só tocava berimbau. Tinha um dinheiro do governo todo mês que davam pra ele. O mesmo deputado que alugou essa casa aqui pra mim. Ele morreu também. Camisa ajudou muito no enterro dele também.”

Assim foi embora essa grande figura, mas ficou na memória de muitos o seu comando da Roda da Central:

[...] e a Roda da Central ela era comandada todo ano, todas as coisas que eu vi, comandando ali um cara: Mucungê. Ele comandava o ritmo e a roda, porque o [ritmo] dele é que dizia o que tinha que fazer. Quando tava lá jogo rápido, pessoal tava lá se enrolando no chão e ele... Conheceu o Mucungê não, né? (Paulinho Salmon, 2019)

Inglês

Outro personagem um pouco mítico da Roda da Central é o “Inglês”. Até agora não conseguimos apurar seu nome de batismo. Mestre Touro (2019) nos deu o seguinte depoimento a seu respeito:

⁹ Mestre Gegê, mensagem pelo Whatsapp, 11.6.2019.

¹⁰ Ver também Pires (2010, p. 166) para a data de falecimento.

M. Touro – O Inglês, conheci. Ele ia muito na Roda da Central. Eu jogava mais ele na Roda da Central. Aliás, ele já não jogava, ele ia para tocar berimbau. Ele, Mucungê, essa turma toda.

MRA – Mas ele não era inglês?

MT – Não. Era brasileiro, negão. O apelido dele era Inglês.

MRA – Mas era baiano?

MT – Aí eu não sei... Sei que ele era ali do morro da Favela.

Segundo o testemunho de Azulão (2018), Inglês tocava ritmos mais tradicionais ou do estilo angola:

O Inglês levava o berimbau dele, era um troço bem lento que era pra nego não se cansar, que tinha pouca gente com ele, que era só pra manter a roda. E aí, quando chegava os cara, começava a aumentar o ritmo, tinha que aumentar o ritmo, acompanhava. Os caras não sabiam jogar lento. Chegava primeiro quem já chegava “embrasado”, né, carnaval, bebendo por aí, saía de um lugar pra outro, muitas vezes saía aqui de Bonsucesso, lá do Centro mesmo.

Aqui já se pode perceber que havia um grupo de capoeiristas mais novos, provavelmente cariocas, não muito interessados em ladainhas e ritmos lentos para o jogo. Vamos retomar esse diferencial entre gerações mais à frente. Os mais antigos, como Mestre Roque, lembram que Inglês “morreu como sargento da Marinha”, e que também jogava muito: “Mas era malvado... Inglês era malvado!”. Apesar de sua “malvadeza”, Inglês também procurava estimular o aprendizado dos capoeiristas mais novos:

E tinha um que era uma figura ímpar, o nome dele era Inglês. Nunca soube o nome dele de batismo. O Inglês gostou de mim e me adotou então, ele me levava pra Roda da Praça Mauá, que era só de estivadores. E nessa Roda da Central vinha os bambas de tudo que era lugar do Brasil. (Paulinho Salmon, 2019)

Sobre muitos outros desses antigos da Central – Imagem do Cão, Dois de Ouro, Baleado – não conseguimos apurar nada. Paraná, Mário dos Santos “Buscapé” e Roque são três mestres que fundaram as principais linhagens de capoeiristas no Rio de Janeiro nessa época, junto a Artur Emídio (que não frequentava a Roda da Central). Como suas biografias são mais conhecidas, dispensamos de reproduzi-las aqui.¹¹ Seus alunos constituíram a nova geração de capoeiristas que jogavam na roda da Central a partir de meados da década de 1960.

¹¹ **Sobre Mário Santos**, ver Santos (2016), ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Mestre Mário Buscapé. CapoeiraHistory, Rio de Janeiro, 20 de abril de 2020. Disponível em: <<https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-mario-buscape/>>. Acesso em: 13 de julho de 2021. **Sobre Paraná**, ver PEREIRA, Juliana. Mestre Paraná. CapoeiraHistory, Rio de Janeiro, 07 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-mario-buscape/>>. Acesso em: 07 de outubro de 2019. **Sobre Roque**, ver ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Mestre Roque. CapoeiraHistory, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-roque/>>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

A nova geração

Um bom exemplo é Paulo Gomes, baiano de origem, mas que somente aprendeu capoeira com Artur Emídio depois que migrou para o Rio, na década de 1960¹². Foi dos seus alunos mais brilhantes. Mais tarde, decidiu tentar a vida em São Paulo. M. Silas (2018) lembra que ele:

Era bamba, era bamba, bamba da Central. Da Penha não, que já tinha ido pra São Paulo, nem na Quinta, mas a Roda da Central ele frequentava, não perdia o carnaval. Tinha tempo que ele vinha de São Paulo pra cá pra jogar na Central, levava lá os alunos dele.

Informação confirmada por M. Burguês, que complementa: “Paulo Gomes trazia um ônibus lotado de gente”. Os outros mestres da nova geração que se destacavam na Roda da Central foram os mestres Mintirinha, Touro, Dentinho, Zé Grande, Deraldo, Camisa, Poeira, Zé Pedro e Paulão da Muzenza (conforme as entrevistas de Silas e Azulão, 2018). Essa nova geração treinava de maneira mais sistemática que os velhos estivadores do porto. Chegavam à Roda da Central com muita fome de jogo e vontade de mostrar o seu valor.

M. Azulão: Agora, tinha o pessoal que chegava junto, pessoal do Zé Pedro, Camisinha começou a andar com eles que chegava junto, né, aí eles tomava conta da roda.

[...]

Cobra Mansa: Mas eu tô dizendo pra entrar na roda. Aí o pessoal já ficava meio cabreiro pra entrar?

M. Azulão: Não, porque às vezes você entrava e nego te tirava. Não adiantava... Eles chegavam sempre juntos. Mintirinha, Zé Pedro, Luís Pelado, Paulo Gomes, Paulão vem bem depois, mas começou a andar com eles também, Paulão... Chegava oito, dez, eles iam jogar capoeira ali entre eles no mínimo uma hora, uma hora e meia, depois saíam ou então saía um, outro. Quando chegava separado ainda... Mas se chegasse junto!

MRA: Mas eles também pegavam os instrumentos?

M. Azulão: Mintirinha sempre andou com berimbau.

Parte dessa nova geração começou a desfilar nas escolas de samba e a sair nos blocos de embalo. Mestre Leopoldina esteve durante vários anos à frente da ala de capoeira da Mangueira, a primeira escola a desfilar com capoeira na avenida. Paulinho Salmon e Euclides saíam no Bafo da Onça e Mintirinha, Paulão, Gegê, Touro, Luis Malhado e outros, no Cacique de Ramos, dois blocos “de embalo” (Assunção e Dias, 2019, p. 95, 100-101). Após o desfile esses capoeiristas baixavam na Roda da

¹² Sobre Paulo Gomes, ver COSTA, Marcelo Cardoso da. Mestre Paulo Gomes. CapoeiraHistory, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-paulo-gomes/>>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

Central, como aliás muitos outros assistas ou integrantes da bateria que não eram capoeiristas. Nestor Capoeira, que desfilou com Leopoldina na Mangueira, lembra que a Roda da Central podia ser movida ao som das baterias das escolas, na hora que o desfile passava perto da Central, na Presidente Vargas, contribuindo para trazer o clima de festa para dentro da roda. Ao mesmo tempo, divulgou a capoeira entre os amantes do samba carioca. A prática ganhou certa aceitação social entre integrantes de escolas e blocos e começou a se dissociar da marginalidade (o que dificilmente conseguiria por completo, naquele momento). O clima de festa, porém, também fazia surgir conflitos perigosos no meio da roda.

A violência na Roda da Central

Dado o seu caráter improvisado, a constante mudança dos capoeiristas presentes e o consumo generalizado de álcool (sobretudo cachaça) durante o carnaval, não é de se estranhar que a Roda da Central também tenha sido palco de conflitos. Desentendimentos pessoais tomavam escala e acabavam por romper a boa ordem e o ritual da roda. Conforme já referido, apesar de lideranças como Mucungê tentarem controlar a roda, isso nem sempre foi possível. Havia momentos em que nenhum desses mestres moderadores estava presente ou ainda situações em que eles mesmos se envolviam em briga. Por isso M. Silas qualificou a Roda da Central como “a mais perigosa que já existiu no Rio de Janeiro”. Alguns participantes traziam armas escondidas para esses casos: “Aparecia um revólver na hora, ninguém sabia de onde, dava um pontapé no outro, metia a mão na máquina, outro metia mão na navalha...” (M. Silas, 2018). Segundo Mestre Azulão (2018), muitos procuravam “confusão” na Roda da Central.

Azulão: Dava, dava, era só briga. Era só confusão. É por isso que...

Cobra Mansa: Quem é que mais arrumava mais confusão na roda, mestre?

Azulão: Todo mundo. Todo mundo, todo mundo. Nego levava um ano treinando pra...

No carnaval, ficava de fora esperando o cara que ele tava afim chegar. O cara, por sua vez, antes de entrar na roda já dava uma circulada e já via que o cara tava lá aguardando ele.

Aí o primeiro que entrasse o outro ia atrás. Ficava aguardando o outro.

Essa violência podia até acontecer entre camaradas, como fica claro desse episódio entre dois mestres:

Paraná e Mucungê eram muito amigos. Uma vez, eu não sei explicar porquê, eles se estranharam na roda e saíram na porrada à vera. Paraná machucou o Mucungê e ali perto, quase

coladinho com o túnel, tinha a 2ª DP, tinha uma escadinha assim que você subia e aí foi todo mundo parar na polícia, né, ali perto. E aí, quando chegou lá dentro o delegado, o responsável lá falou pro Mucungê assim: “Ô, foi esse moço que lhe machucou?” A resposta do Mucungê: “Quem? Osvaldo? Que nada, moço, Osvaldo é meu amigo, a gente brincando com ele, escorreguei, caí, me machuquei e pronto. É isso!” (Mestre Polaco, 2018)

Em resumo, se os jogos na Roda da Central eram duros, mas não eram necessariamente violentos no entendimento dos participantes, o uso de socos, navalhas e outras armas, sim, marcava a fronteira entre jogo duro e violência propriamente dita. Os participantes a condenavam em princípio, mas no calor da hora muitos eram coniventes, porque ali podiam encontrar uma maneira de afirmação, a eles negada fora da roda – no seu trabalho e na sociedade carioca mais abrangente, com suas hierarquias sociais e raciais claramente demarcadas.

3. A relação com as autoridades

Nos relatos sobre a violência, percebe-se o impacto do contexto social e político para a evolução e ulterior desaparecimento da Roda da Central, particularmente a importância das relações dos protagonistas com as autoridades.

Roda de rua era carnaval na Central. As polícias ali da Central não queria capoeira na calçada, ninguém queria: “Vamo pegar logo, rapaz!” (Reginaldo Pimentel, 2019)

A relação dos capoeiristas com as autoridades era complexa, multifacetada e dinâmica. A capoeira não constava mais do Código Penal, mas sua prática só era permitida em academias ou escolas. Segundo vários testemunhos, somente carregar um instrumento de capoeira já podia ser problemático. M. Azulão, por exemplo, afirma que “era proibido andar com berimbau na rua”. Não houve uma lei formal a esse respeito, mas a experiência de Azulão sugere que era como se houvesse uma lei consuetudinária (costumeira).

Essa “lei” era aplicada de maneira diferenciada segundo o contexto. Havia certa tolerância, por exemplo, para capoeiras fazerem apresentações para turistas na Praça Mauá. Mas a Roda da Central sempre esteve na mira das autoridades por sua reputação de reunir malandros, valentões e vadios e terminar em briga. Era, nas palavras de Paulinho Salmon (2019), “um foco de malandragem”. Ele também lembrou um episódio que ilustra bem a disposição das autoridades em relação à Roda da Central:

Aí, quando a gente chega lá, tou procurando o pessoal da capoeira, que a gente sabia quem era quem, aí chegou um PM, um moleção grandão, com um porretão grandão,

chegou pra gente e falou assim: “Meu senhor, minha senhora, por favor, é melhor vocês saírem daqui, daqui a pouco vão chegar os vagabundos da capoeira, aí vai começar a confusão, quebra-quebra, todo mundo batendo em todo mundo, corre-corre, então é melhor vocês saírem daí”.

Além do mais, as autoridades podiam implementar “medidas preventivas” adicionais durante o período carnavalesco. Em 1966, por exemplo, o secretário de segurança do Rio, o general Dário Coelho, advertiu que, durante o carnaval, a polícia não toleraria “Nem roda de samba, nem capoeira. São brincadeiras que acabam mal” (citado em ASSUNÇÃO e DIAS, 2019, p. 88). Paulinho Salmon (2019) afirma assim que foi preso várias vezes por causa de capoeira, na roda de carnaval na Central do Brasil.

Então a gente era levado pra ali, na a estação Dom Pedro II, mas popularmente conhecida como Central do Brasil. E ficava preso ali, preso o tempo que eles quisessem. Nós ficávamos como vadios e arruaceiros, ou vagabundos e, quando não era ali, éramos levados para delegacia que tinha na entrada do túnel João Ricardo, ao lado da entrada, sentido bairro da Saúde. E mais tarde também na delegacia que tem em frente ao Campo de Santana.

Segundo outros testemunhos, a área da Roda da Central era da responsabilidade da guarda rodoviária e da Polícia Militar.

MRA: Era polícia militar ou polícia civil?

M. Azulão: Polícia Militar.

MRA: Polícia Militar que dava em cima?

M. Azulão: Os Catarina.

MRA: Dizia que não podia fazer na Central...

M. Azulão: Não. Porque era proibido mesmo. Eles se valiam que tinha uma lei que proibia e achava que não podia ter. (Azulão, 2018)

Resistência

Frente ao clima geral hostil a uma roda de rua e à ameaça de repressão constante, os capoeiras que frequentavam a Roda da Central faziam de tudo para evitar as consequências de uma intervenção violenta que acabasse com a roda ou prendesse seus integrantes. Escapar da prisão era facilitado pelas condições do próprio local, pois:

[...] na hora de ir embora era fácil e também tinha o lance de ali, se a polícia partisse pra dentro pra prender, pra agarrar os instrumentos, os cara entrava na Central e acabou. Esquentou mesmo – o cara entrava num trem daquele e voltava pra casa! (Azulão, 2018)

Uma estratégia consistia em mudar o local da roda depois de uma ameaça de ação ou intervenção policial de fato:

A polícia também parava a roda na central: “Não pode ter roda”. A gente mudava de local, depois a gente voltava, fazia a roda. A roda vai continuar! (Silas, 2018)

Dada a concentração de pessoas na própria estação, em frente e ao redor dela, ficava difícil para a polícia circular e monitorar toda essa área. Dessa maneira, refazer a roda em outro local foi considerada uma opção viável para manter a roda funcionando, apesar da ação policial. Em alguns períodos em que houve desavenças entre os veteranos da roda, podia haver rodas separadas em locais diferentes também. Mestre Polaco descreve quatro lugares distintos onde a Roda da Central teria acontecido.

A mudança frequente do local nem sempre deu resultado, pois há relatos da Roda da Central sendo desfeita. Em caso de intervenção policial, fugir com os instrumentos para o banheiro era uma maneira de evitar o seu confisco.

Na Central também tinha [banheiro para se esconder como no Tabuleiro], mas a gente tinha que sair da Central, entrar no prédio, que era no pátio externo, descer a rampa pra entrar no banheiro público que tinha lá embaixo, e era muito distante. É... quando a gente precisava correr pra fugir a gente ia pra ali, ou então ia pra uma rua que tinha hoje onde está o metrô. A estação do metrô ali da Central do Brasil, ali tinha uma rua aonde hoje tem o estacionamento dos ônibus ali, terminal dos ônibus e no largo. (Paulinho Salmon, 2019)

Ter conhecidos e amigos na área também podia ser uma tremenda vantagem. O Inglês, segundo o mesmo Mestre Paulinho, tinha como esconder os instrumentos em lanchonetes da própria estação.

Carteirada

O fato de cada vez mais capoeiristas no Rio de Janeiro virarem “autoridade” contribuiu para amenizar um pouco a repressão contra a roda e seus protagonistas. Desde os tempos do Império, houve capoeiras que entraram nos diversos corpos militares – guarda nacional, exército, marinha. Com a nova geração de migrantes baianos e seus alunos cariocas durante os anos 1948-84 não foi diferente, muitos entraram para o exército, a marinha ou a polícia militar. Assim, um grupo de capoeiristas cariocas começou a dar “carteiradas”, ou seja, valiam-se da carteira de identidade corporativa para prevenir uma intervenção iminente numa roda, ou pelo menos aliviar sua barra individual. Mas tudo dependia da situação, do local e da relação entre as várias corporações militares.

E éramos levados pra ali. Eu particularmente não ficava muito tempo porque esse Inglês que me adotou, ele tinha um amigo, muito amigo dele, que era um capitão do Exército. E ele simplesmente falava... esse capitão adorava capoeira também e ele até ia assistir a roda lá na Central porque ele sabia que a PE [Polícia do Exército] ia chegar lá pra baixar o pau na gente e levar a gente preso. (P. Salmon, 2019)

Mas a carteirada não funcionava sempre. Segundo Azulão (2018),

Facilitou bastante [a carteirada] fora da Central. Mas ali na Central, não. Mas fora da Central... É lógico se a polícia chega pra acabar a roda e encontra dois, três militares pra dar a carteirada o cara vai aliviar, mas aquela roda ali.

M. Cobra Mansa: Na Central não tinha essa?

M. Azulão: Não. Não tinha apadrinhamento.

Acredito que o alistamento militar significativo de capoeiristas a partir da década de 1960 resultou numa mudança gradual na atitude das autoridades em relação à capoeira, principalmente na polícia militar, no exército e na marinha. Além disso, muitos oficiais, mesmo que não fossem praticantes de capoeira, começaram a abraçar a causa da capoeira por considerá-la o único esporte ou luta de origem brasileira e, portanto, “genuinamente nacional”, uma preocupação que vem desde o início da República (PIRES, 2010, p. 169-82; ASSUNÇÃO, 2008). É nesse sentido que Mestre Azulão (2018) afirma:

Sabe quando isso melhorou? Por incrível que pareça, a partir da Revolução de 64 começou a ficar tranquilo. Porque se ele chegasse pra... sempre tinha uma patrulha do Exército, do Ministério. E o cara: “Ô... Não! Isso é nacional”. Por incrível que pareça!

O interesse das forças armadas pela capoeira nessa época resultou na organização de dois simpósios sobre capoeira, em 1968 e 1969. Em seguida, a elaboração de regras para competições de capoeira e a organização da primeira federação no Rio de Janeiro também tiveram muito do protagonismo militar. É provável que a maior aceitação da capoeira nas forças armadas tenha beneficiado a Roda da Central. Entretanto, é importante salientar que a dicotomia entre a capoeira aceitável (desportiva ou de espetáculo) e a capoeira de rua, descontrolada segundo as autoridades, permanecia vigente. Senão, como explicar que os mesmos passistas fossem aplaudidos quando executavam passos de capoeira para as arquibancadas na Avenida Presidente Vargas, mas fossem reprimidos logo em seguida, quando, terminado o desfile, entravam na Roda da Central? E por que temos registros jornalísticos de capoeira nos desfiles carnavalescos, mas nenhum da Roda da Central?

No final da década de 1970, toda a configuração do carnaval mudou. Os desfiles já aconteciam na Avenida Marquês de Sapucaí desde 1978, mas foi a construção do Sambódromo, em 1983, e a sua inauguração, em 1984, que transformaram definitivamente a paisagem urbana do lado sul da Avenida Presidente Vargas, entre a Praça Onze e a Rua Frei Caneca. Segundo todos os mestres que ouvimos, a Roda da Central acabou nesse momento.¹³

Conclusão

Entre os protagonistas da Roda da Central nas décadas de 1950 a 1970 contava-se a fina flor da malandragem antiga, os migrantes baianos vadiando em terras cariocas, uma geração nova de alunos de academia de subúrbio e muitos participantes efêmeros que ficarão anônimos para sempre.

A Roda da Central representa uma capoeira subalternizada, não somente porque a capoeira de rua era reprimida na época, mas também porque foi completamente invisibilizada pela mídia. A memória oral da Roda da Central nos fornece, portanto, uma outra versão da história da capoeira carioca – diferente daquela contada pelos jornais, reportagens televisivas e até mesmo por grupos de capoeira ou pela historiografia¹⁴. Assim, a memória oral da Roda da Central cumpre uma função social, instituindo um importante corretivo para a história focada exclusivamente em espaços autorizados e práticas socialmente aceitas. Acredito que a Roda da Central mereça um lugar de memória de maior proeminência, não somente na crônica da capoeira carioca, mas na história pública da cidade do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense, justamente porque põe em evidência a contribuição do subúrbio e da espontaneidade da cultura de rua para o desenvolvimento da arte nesse período.

As narrativas épicas sobre a Roda da Central enfatizam os perigos dentro e fora da roda em contraste com a capoeira da atualidade. Tendem a reforçar a influente e poderosa meta-narrativa da capoeira como “resistência”. Mas também há episódios cômicos, relacionados ou não com o carnaval ao seu redor, como a entrada de amadores, fantasiados e bêbados na roda.

Alguns mestres, como Paulão Muzenza, enfatizam que a roda de rua “não tem dono”, e veem isso como algo positivo. Já Mestre Camisa afirma que roda boa,

¹³ Mais recentemente, o Mestre Ephraim recomeçou uma roda no sábado de carnaval, mas em local distinto.

¹⁴ A Roda da Central não é mencionada, por exemplo, nos relatos de Ferreira (2007) ou Pires (2010).

mesmo de rua, tem que ter liderança e que as rodas como as da Central justamente acabaram por falta de liderança. Acredito que algumas discordâncias a respeito da coordenação ou espontaneidade da Roda da Central podem ser explicadas, em parte, pela grande diferença da *performance* em distintos horários. O início da noite, que contava com a presença dos bambas, contrastava com os horários menos concorridos, onde praticamente qualquer um entrava, quando podia nem ter berimbau, ou haver uma situação próxima dos batuques com pernadas de outrora. Essa questão da direção – ou a sua ausência – tem muito a ver com questões políticas atuais no universo da capoeira, quando o papel dos mestres está em constante renegociação com novas gerações de alunos, além de ser influenciado pela competição no mercado, e carecer de reafirmação frente os representantes de diversos órgãos de Estado.

Podemos dizer que o desenvolvimento da capoeira “contemporânea” no Rio nas décadas de 1950 a 70 foi marcado pela disputa sobre a direção que a capoeira deveria tomar. Os projetos iam desde a capoeira de ringue à capoeira tradicionalista, passando pela desportiva e a capoeira de show. Cada mestre teve ou tem seu posicionamento a respeito dos estilos da capoeira contemporânea e nessas narrativas a Roda da Central tem uma função de referência importante. Ela simbolizava a capoeira de rua, um território muito mais perigoso que o espaço mais ordenado das academias. Por essa razão, é emblemática de uma capoeira que seria mais popular e mais “autêntica”, mesmo havendo menos fundamento na *performance* (no sentido da tradição baiana), dado o caráter amador de uma parte de seus protagonistas.

Cada mestre incorpora mensagens no seu relato que referenciam essas metanarrativas, ao mesmo tempo cada mestre constrói sua própria narrativa de maneira diferenciada e original. Aqui não temos espaço para discutir cada uma delas, apenas podemos assinalar quais mensagens foram mais comuns nas narrativas dos protagonistas, de maneira explícita ou subliminar. Dadas as características da Roda da Central, um *leitmotiv* óbvio é a asserção “capoeira é resistência”, legitimada através dos relatos de repressão da roda pelas autoridades. Frente ao abuso de autoridade – visto que a capoeira não era mais proibida pelo Código Penal, a solução para muitos protagonistas parece ter sido a “carteirada”. Essa solução era pontual e implicava em aceitar uma cultura do favor e do patrimonialismo. Acredito que a entrada maciça de capoeiristas nas forças armadas ou na polícia resultou numa maior aceitação da capoeira por essas corporações. Isso pode explicar a afirmação de M. Azulão de que

“a partir de 1964 ficou melhor!” Além do mais, a essa altura, a capoeira “organizada”, e socialmente aceitável, já tinha conquistado um espaço na mídia, ainda que isso não se aplicasse à Roda da Central. As reportagens enfatizavam o caráter folclórico ou desportivo da arte nos eventos em academias, quadras ou casas de espetáculo.

Outra mensagem subliminar em algumas narrativas é que “a boa capoeira é aquela efetiva no combate”, pois permitia impor-se na roda de rua. Também percebi nos relatos certa admiração ou nostalgia por uma capoeira menos engessada, escapando da organização em grupos e federação, nostalgia compartilhada por grande número de praticantes. A participação na Roda da Central se transformou em capital cultural importante para os mestres do Rio de Janeiro, o que pode ser percebido nas narrativas de algumas disputas sobre quem esteve ou não na Roda da Central.

As narrativas da Central também contribuíram para reforçar interpretações sobre os rumos que a capoeira tomou em seguida. As décadas de 1980 e 1990 são marcadas por disputas de mercado entre grupos, que se manifestavam na provocação, invasão e violência nas rodas “abertas” (não somente aos alunos de uma organização, mas também a integrantes de outros grupos). Desta forma, a experiência da Central parecia confirmar que a capoeira de verdade é a capoeira antagônica ou, na expressão mais popular, a capoeira “de porrada”. Usando uma distinção comumente feita por mestres que praticaram antes de 1980, a Roda da Central parece marcar a passagem da capoeira “perigosa” (pelo uso de armas) para uma capoeira “violenta” (por causa da intenção sistemática de atingir e derrubar o adversário), representada aqui pelas duas gerações que vivenciaram a Roda da Central.

Constatamos também entre as duas gerações protagonistas da roda mudanças de significado apresentadas aqui e no documentário. A primeira geração é de migrantes baianos que trazem seu brinquedo de Angola, inicialmente apenas para continuar vadiando em terras cariocas, e, em seguida, para ganhar um complemento salarial.¹⁵ Na segunda geração, tem tanto cariocas quanto baianos, ou outros nordestinos. O que eles têm em comum é o aprendizado em academias da primeira geração, o que implica um preparo físico mais focado. Essa preparação lhes permitia impor-se nas rodas de rua. Predominância de curta duração, porque os atores que sustentavam a Roda da Central eram os capoeiras da antiga. No meu entendimento,

¹⁵ No caso de Artur Emídio, ele desde o início reconfigura sua capoeira para adaptá-la ao ringue e, logo, ao show.

quando essa geração da área portuária se aposentou na capoeiragem, faltou uma base para a roda continuar a existir. Na ausência de uma liderança mais jovem que assumisse a roda, ela deixou de existir e isso mudou a configuração das rodas na cidade. O certo é que a Roda da Central na cidade do Rio de Janeiro pertence a um passado heroico da arte que não volta mais.

Referências

Entrevistas

Entrevistadores: M. Cobra Mansa (MCM), Matthias Röhrig Assunção (MRA), M. Cosme, M. Luizão, M. Penninha, Geisimara Mattos (GM).

M Artur Emídio. Entrevistado por MCM, MRA. Rio de Janeiro, 02.04.2011

M Azulão (Silvio Luís Francisco). Entrevistado por MCM, MRA. Duque de Caxias, 11.09.2018

M Burguês (Antônio Carlos de Menezes). Entrevistado por MCM, MRA. Niterói, 13.09.2018

M Camisa (José Tadeu Carneiro Cardoso) Entrevistado por MCM, MRA. Cachoeira de Macacu, 10.09.2018

M Mário Buscapé (Mário Santos). Entrevistado por MRA e GM. Rio de Janeiro, 21.08.2018

M Manoel Martins. Entrevistado por MRA, M. Luizão. Rio de Janeiro, 06.02.2020

M Nestor Capoeira (Nestor S. dos Passos Neto). Entrevistado por MRA. Rio de Janeiro, via zoom, 05.07.2021

M Paulão Muzenza (Paulo Sérgio da Silva). Entrevistado por MRA. Rio de Janeiro, 28.08.2014 e 27.4.2021

M Paulo Salmon. Entrevistado por MRA. Rio de Janeiro, 17.12.2019

M Polaco (José Roberto Gusmão Rocha). Entrevistado por MRA. Rio de Janeiro, 21.06.2018

M Roque (Roque Mendes dos Santos). Entrevistado por MCM, MRA e M. Penninha. São João de Meriti, 19.09.2016

M Roque (Roque Mendes dos Santos). Entrevistado por MRA e M Cosme. Vilar do Teles, 26.02.2019.

M Reginaldo Pimentel Santos. Entrevistado por MRA. Nilópolis, 09.05.2019

M Soldado (Carlos Roberto dos Anjos Nogueira). Entrevistado por MRA e GM. Rio de Janeiro, 21.08.2018

M Silas (Silas Luís). Entrevistado por MCM, MRA. Rio de Janeiro, 7.9.2018

M Touro (Antônio Oliveira Bemvindo). Entrevistado por MRA. Rio de Janeiro, 07.05.2019

Filme documentário



Roda da Central. 23:50 mins., 2020. Direção e roteiro Matthias Röhrig Assunção, Edição Tomás Muricy, disponível em <https://vimeo.com/capoeirahistory/rodadacentral> e https://youtu.be/iYjF_GwRxI0.

Bibliografia

ADAMS, Lynn. *Oral History Theory*. London: Routledge, 2010.

ALBERTI, Verena. "De 'versão' a 'narrativa' no Manual de história oral. *História Oral*, 15 (2), 2012, p. 159-166.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e Souza, Carlos Eduardo Dias. Ginga na Avenida. A capoeira no carnaval carioca, 1954-1976. *Revista Nordestina de História do Brasil* (RNHB), v. 2, n.3 (Dec 2019), p. 83-103.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. 'Da "destreza do mestiço" à "ginástica nacional"'. Narrativas nacionalistas sobre a capoeira. *Antropolítica. Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*. Universidade Federal Fluminense, Niterói. 24, 2008, pp. 19-40.

DIAS, Luiz Sergio. "Da Turma do Lira ao cafajeste. A sobrevivência da capoeira no Rio de Janeiro" (tese de doutorado em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000).

FERREIRA, Izabel. *A Capoeira no Rio de Janeiro, 1890-1950*. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

SMITH, Graham. Remembering in Groups. Negotiating between 'individual' and 'collective memories'. In: Robert PERKS & Alistair THOMPSON (orgs), *The Oral History Reader*. 3. ed., Londres: Routledge, 2016, p. 193-211.

LACÉ, André Luis Lopes. Texto da capa do disco *Bonfim*, gravado em 1968, no Rio de Janeiro, por M. André Lace e remasterizado por Nilson Rossi, do RJ Studio, em 1994.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. rev., Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2002.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Culturas circulares. A formação histórica da capoeira contemporânea no Rio de Janeiro*. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.

PORTELLE, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

SANTOS, Mário dos. *A saga de uma lenda viva. Mário dos Santos*. Editado por Paulinho Salmon. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

SILVA, Elton e CORRÊA, Eduardo. *Muito antes do MMA. O legado dos precursores do Vale Tudo no Brasil e no mundo, 1845-1934*. 2 volumes publicados. Kindle Editions, 2020.

Websites

www.capoeirahistory.com

Mestre Paulo Gomes. COSTA, Marcelo Cardoso da. Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2019. Disponível em: <https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-paulo-gomes/>. Acesso em: 13 de julho de 2021

Mestra Sandrinha. <https://capoeirahistory.com/pt-br/mestre/mestre-sandrinha/>

As identidades da capoeira paulistana

The identities of capoeira in São Paulo

Letícia Vidor de Sousa Reis

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)¹

Filipe Amado

Mestre em Estudos Brasileiros pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)²

Resumo

O nosso principal objetivo neste artigo é buscar compreender a singularidade e a identidade da capoeira da metrópole paulistana. Partimos da história da capoeira na cidade de São Paulo e da tiririca, uma capoeira jogada ao som do samba, cultura tipicamente paulista, para entender o discurso identitário criado sobre a capoeira pelos capoeiristas baianos que aqui chegaram. Além disso, pretendemos averiguar de que modo é factível aplicar o conceito de circularidade cultural à capoeira de São Paulo das primeiras décadas do século XX e à tiririca, bem como às propostas da Regional e da Angola paulistanas. É nossa intenção também indagar se e de que forma a Roda de Capoeira da Praça da República contribui para a ressignificação da identidade dos capoeiristas migrantes nordestinos, que, ao vir para a cidade de São Paulo, passariam a ser fortemente discriminados.

Palavras-chave: circularidade cultural; capoeira; tiririca; Praça da República.

¹ Atualmente é professora efetiva de História e leciona para o Ensino Fundamental e o Ensino Médio na Escola Estadual Edson Rontani, situada em Piracicaba (SP).

² Professor de História para o Ensino Fundamental na rede municipal de São Paulo. Professor de capoeira no grupo Projeto Liberdade Capoeira, mestre de bateria no Cordão Carnavalesco Kolombolo Diá Piratininga.

Abstract

In this article our main objective is to try to understand the identity and singularity of the capoeira from São Paulo. Our starting point is the history of tiririca, a capoeira played to samba, a typical paulista form and to understand the identity discourse of the Bahian capoeiristas who arrived in the city. We also ask if the concept of cultural circularity can be applied to the capoeira of the first decades of the twentieth century and to the tiririca, the Regional and Angola styles from the 1960s to the 1980s. Finally, we inquire if and how the roda of the República Square contributed or not to resignify the identity of Northeastern immigrants in São Paulo, where they were strongly discriminated against.

Keywords: *cultural circulation; capoeira; tiririca; República Square.*

Introdução³

O nosso principal objetivo neste artigo é buscar compreender a singularidade e a identidade da capoeira na metrópole paulistana. Para isso, vamos comparar as transformações que a capoeira sofreu em São Paulo até meados do século XX, com a chegada dos mestres baianos de capoeira, e os discursos que se desenvolveram a partir de então sobre a capoeira paulista.

Além disso, procuramos entender qual é esse modo de jogar capoeira que surge entre as décadas de 1960 e 1980, período no qual ocorre uma aproximação e uma mescla entre as propostas⁴ de Regional e Angola. Uma das originalidades dessa proposta é a predominância do toque de São Bento Grande de Angola como padrão nas rodas de capoeira desse período. Outra característica importante é a criação do jogo Miudinho, de Mestre Suassuna, por volta de 2006, ao qual depois ele acrescentará um toque de berimbau, como constataremos mais à frente no depoimento do Mestre Cobra Mansa.

São Paulo, como a maior metrópole do país, é também, embora não oficialmente, a cidade com o maior número de capoeiristas do Brasil.⁵ Portanto, se torna

³ Letícia V. Reis agradece imensamente aos Mestres Sombra, Kenura, Anande das Areias, Cobra Mansa, Biné e Borboleta (também conhecido como Índio), à Mestra Luana, ao contramestre Cenourinha e à capoeirista Goretti, que gentil e prontamente prestaram seus depoimentos *online*.

⁴ Chamamos a Regional e a Angola de propostas, pois consideramos que são mais do que estilos porque englobam metodologia, ritualidade, concepções e discursos, entre outras coisas. Agora, estilos de jogar capoeira pensamos que não são, pois entre angoleiros e regionalistas há estilos diferentes e há estilos que não se enquadram nem na Angola nem na Regional. O estilo de jogo, no nosso entender, é muito mais individual do que coletivo.

⁵ Esse fato já vem sendo apontado por coletivos como o Fórum da Capoeira do Município de São Paulo, que tem uma proposta de mapear os grupos e os praticantes de capoeira na cidade de São Paulo.

importante e pertinente pensarmos sobre questões como a identidade, o desenvolvimento e a história da capoeira nessa cidade. Este artigo pretende ser mais um incentivo, entre as crescentes mas ainda poucas iniciativas que existem, para considerarmos esses conceitos em relação à capoeira paulista.

Para refletirmos sobre as transformações da capoeira em São Paulo e a formação de uma identidade própria, vamos utilizar o conceito de Ginzburg (1987) de circularidade cultural, buscando entender o trânsito cultural entre populares e elite ocorrido na cidade. Para esse autor, a cultura pressupõe um incessante intercâmbio entre as classes hegemônicas e as classes subalternas. Ele estudou o caso atípico do friulano Menocchio, um moleiro letrado, e suas confissões à Inquisição no século XVI.

Nesse sentido, pretendemos averiguar de que forma se aplica o conceito de circularidade cultural supracitado à capoeira praticada em São Paulo, seja ao processo histórico da capoeira nessa cidade, seja ao momento da chegada dos capoeiristas baianos e à formação da Roda de Capoeira da Praça da República.

Partimos então da história da capoeira em São Paulo, que remonta ao século XIX, mas que desponta como cultura negra amplamente praticada nas primeiras décadas do século XX e adquire outro nome em meados desse século, se mesclando ao samba e sendo conhecida em terras paulistanas como tiririca. A tiririca, uma capoeira jogada ao som de batucada e versos de samba, sobrevive nas comunidades negras paulistanas até o final da década de 1960, um período em que já haviam chegado levadas de capoeiristas baianos em São Paulo e que, portanto, convivem no mesmo espaço urbano que a tiririca.

Neste artigo, nos propomos a debater a identidade da capoeira paulista confrontando a historicidade dessa capoeira conhecida como tiririca com o modelo de capoeira baiano que chega a partir da década de 1950 e cria seus próprios discursos identitários em torno da capoeira paulistana.

Ao pensarmos a identidade da capoeira em São Paulo, analisaremos a Roda de Capoeira da Praça da República, provavelmente a roda de capoeira mais antiga do Brasil ainda em atividade. Iniciada de forma espontânea na década de 1950 pelos capoeiristas baianos que chegaram na onda das migrações nordestinas para o Sudeste, essa roda de capoeira se tornou simbólica na cidade e se mantém ativa aos domingos até hoje.

A Praça da República, com sua roda de capoeira lá estabelecida, se tornou um ponto de encontro para os capoeiristas baianos, uma espécie de consulado baiano

para esses migrantes. Com o tempo, dois mestres importantes da primeira geração de capoeiristas baianos em São Paulo se tornaram patronos da roda: Mestre Ananias (1924-2016), natural de São Félix, discípulo de Mestre Canjiquinha e de Mestre Waldemar da Paixão; e Mestre Joel de Menezes, natural de Santo Amaro e criado em Feira de Santana (1944-2020), discípulo de Mestre Bimba.

A capoeira como cultura popular e ancestral tem muitas das suas fontes na oralidade. Assim, a história oral foi uma metodologia amplamente empregada neste artigo. Boa parte das fontes trabalhadas aqui se trata de depoimentos concedidos direta ou indiretamente aos autores. Entendemos que as fontes de história oral são, assim como qualquer outra fonte escrita, questionáveis, passíveis de interpretação, e retratam uma visão específica do agente que a produz. Portanto, devem ser analisadas e, se possível, confrontadas com outras fontes por quem trabalha com elas.

Ainda são usados como referência neste texto os poucos trabalhos acadêmicos de história da capoeira em São Paulo, incluindo os produzidos pelos próprios autores, que realizam análise aprofundada de temas aqui presentes. São utilizados ainda jornais de época, pesquisados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, fonte amplamente empregada na pesquisa de mestrado do coautor.

A história da capoeira em São Paulo

A história da capoeira na cidade de São Paulo remonta ao século XIX, quando a mancha urbana da cidade se restringia à colina histórica entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, conhecida também como triângulo histórico, formado pelas igrejas e pelos conventos de São Carmo, São Francisco e São Bento, as três ordens religiosas presentes naquele momento.

Apesar de pequena, a provinciana cidade do século XIX já tinha uma escravidão africana que deixava marcas no cotidiano de seus moradores, nas dinâmicas urbanas e na própria arquitetura do lugar. Escravizados e escravizadas passavam pelas ruas fazendo todo tipo de tarefa, mas principalmente carregando água de fontes e chafarizes e levando para as casas de seus senhores – eram os agueiros (FERREIRA, 2018).

O primeiro e mais importante chafariz da cidade foi construído no século XVIII pelo escravizado conhecido por Tebas (FERREIRA, 2018). O Chafariz da Misericórdia foi ponto importante na pacata São Paulo do século XIX, local de encontro de namorados, cidadãos e capoeiras! Os chafarizes eram espaços de encontro e de disputas

de escravizados no início do século XIX, momento em que não havia água encanada, como demonstra a tela de Rugendas sobre o chafariz no Rio de Janeiro. Todas as manhãs era cena comum, em todos os chafarizes do país, aglomerações de escravos buscando água e consequentes encontros, socializações e disputas entre eles. Em torno do Chafariz da Misericórdia há relatos de capoeiras disputando a água no início do século XIX, inclusive com a formação de grupos rivais. O lugar se transformou num ponto de encontro de capoeiras, principalmente à noite, momento de maior liberdade de escravizados e de menor vigilância (CUNHA, 2011, p. 104).

A capoeira, presente nas ruas entre escravizados e libertos, logo se expandiu para círculos da elite, chegando ao ambiente intelectual e acadêmico da prestigiada Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. São inúmeras as evidências da capoeira nessa faculdade, como se deu com um professor de francês, que em 1829 foi acusado por um aluno, através de um artigo de jornal, de ser praticante de capoeira e de jogar com negros e com alunos da dita faculdade, fato que tomou ares de escândalo à época (CUNHA, 2011, p. 102).

Não só o professor, mas muitos alunos praticaram a capoeira ao longo do século XIX na Faculdade de Direito, e isso inclui o ilustre Luiz Joaquim Duque Estrada Teixeira, que, assim como muitos membros de famílias abastadas do Rio de Janeiro, veio para São Paulo cursar Direito. Duque Estrada voltou para a capital imperial, foi deputado e líder influente. Formou uma das mais conhecidas e temidas maltas de capoeira da cidade, a Flor da Gente, na freguesia da Glória, que atuava violentamente nas eleições, assim como as outras que se associavam aos partidos políticos da corte.

Em uma coluna sobre antigos estudantes da Faculdade de Direito, o jornal *Correio Paulistano*, na sua edição de 3 de setembro de 1906, escreve um longo memorial sobre Duque Estrada, ressaltando sua afinidade com a capoeira desde os tempos de estudante:

Desde a Academia era o duque Estrada Teixeira apologista dos exercícios de capoeira. E não o supponham somente um capoeira theorico. Conhecia todas as regras da arte e as applicava com extrema agilidade e o necessário atrevimento. **Nesse tempo estava a capoeira muito em honra entre os estudantes.** (CORREIO PAULISTANO, 1906, n. p., grifos nossos)

Portanto, podemos constatar a presença da capoeira na cidade de São Paulo desde o século XIX, tanto entre populares, compostos por escravizados e libertos, quanto em ambientes aristocráticos como a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Mais do que isso, constatamos o trânsito da capoeira entre esses

ambientes e percebemos que a formação da capoeira na cidade ocorria através de uma circularidade cultural (GINZBURG, 1987).

Entendemos que a capoeira em São Paulo foi forjada nesse intercâmbio entre as diferentes classes sociais e entre regiões, como o vizinho Rio de Janeiro, consolidando uma tradição de capoeiragem que vai persistir e se expandir no século XX. E assim, no momento de intenso crescimento da cidade que virava metrópole, suas ruas estavam repletas de capoeiras (AMADO, 2019).

Mesmo com a Proclamação da República, em 1889, a consequente criminalização da capoeira – com a publicação do Código Penal Republicano em 1890 – e a perseguição aos capoeiras, essa prática permanece presente na cidade de São Paulo no século XX. A partir de ampla pesquisa feita na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em jornais da época, encontramos inúmeros casos de capoeira nas primeiras décadas do século XX, em São Paulo, ligados à violência urbana, e praticada principalmente pela população negra (AMADO, 2019). São carroceiros, pintores, pedreiros, soldados e trabalhadores informais, homens, mulheres e crianças, brincando, jogando, resolvendo rixas e conflitos, resistindo à opressão de policiais e ocupando as ruas da cidade.

De acordo com uma notícia publicada pelo jornal *Correio Paulistano*, a qual reproduz uma Ata da Câmara Municipal da cidade, datada de 1907, desde o início daquele ano, foram proferidas sentenças em 673 processos relacionados à capoeiragem, entre outros crimes, todos envolvendo pessoas das classes subalternas (AMADO, 2019). Isso significa que há uma continuidade da prática de capoeira entre os populares em São Paulo, a qual remonta a uma tradição de capoeira nessa cidade, vinda do século XIX, mas que, ao que parece, tem seu auge nas primeiras décadas do século XX.

Podemos dizer, a partir do material encontrado, que a cidade de São Paulo era uma cidade de capoeiras, repleta desses indivíduos circulando pelas ruas, em cortiços, botequins, prostíbulos, praças, largos e festas. Havia sim grupos de capoeira, nos moldes do que, no Rio de Janeiro do século XIX, foi chamado de maltas de capoeira – grupos que brincavam, se exercitavam e se utilizavam da capoeira em conflitos com outros grupos e com a polícia, disputando territórios na cidade. Havia mulheres e crianças envolvidas com capoeira, a qual era praticada do centro da cidade até regiões mais distantes, revelando comunidades negras envoltas nessa cultura. Assim como na capital do Império, esse foi um problema de ordem pública que assolou e

minou o projeto burguês civilizacional, resistindo a todo instante a um modelo de urbanização segregacionista que alvoroçava a cidade de São Paulo.

Ao analisarmos a ocorrência da capoeira nos jornais paulistanos, percebemos que ela estava presente no cotidiano popular de forma contundente nas duas primeiras décadas do século XX. Ela seguia o caminho já tradicional, herdado dos capoeiras do passado, desde os tempos imperiais, com a formação de grupos organizados por territorialidades, com tipos sociais, algazarras e confrontos com a polícia.

A partir da década de 1920, começa a se delinear uma proposta embranquecedora, elitista e nacionalista para a capoeira, que a incorporava à sociedade da época, atendendo a ensejos construtores de uma identidade nacional. Isso é observado através de diversos discursos de intelectuais, presentes nos jornais, que colocam a capoeira como um verdadeiro esporte nacional, uma luta brasileira que faria frente a qualquer outra luta estrangeira, como o judô, que se popularizava muito pelo mundo naquele período. Isso pode ser visto em diversos locais do Brasil e foi contado por vozes diferentes, mas é na imprensa paulistana que encontramos fartos documentos com esse caráter.

Não apenas nos discursos, mas de fato ocorrem lutas em ringues onde capoeiras desafiam outros lutadores. Exemplar nesse sentido foi a luta entre Argemiro Feitosa, um capoeira negro, ex-soldado, e Geo Omori, japonês praticante de judô que desafiava lutadores no circo Irmãos Queirolo. A luta ocorreu em 13 de janeiro de 1929, e a imprensa paulista fez grande alarde e propaganda (AMADO, 2019). Percebemos aqui que, apesar de ser uma proposta encampada pela elite, com seus valores e atendendo a seus desejos, há também uma circularidade cultural nos termos de Ginzburg, pois os capoeiras envolvidos, como no caso de Feitosa, eram populares e negros. Eles traziam seus valores e suas concepções de capoeira, que de certa forma se mesclavam à expectativa intelectual nacionalista, impulsionada pela ascensão das artes marciais orientais e europeias.

É interessante notar que o intercâmbio cultural entre a arte marcial brasileira e as artes marciais em São Paulo remonta à década de 1920. Isso será retomado principalmente a partir dos anos 1970, quando o campo de artes marciais orientais amplia-se em larga escala.

Se olharmos exclusivamente pelos jornais, podemos ter a impressão de que a capoeira praticada nas ruas, pelos populares, teria diminuído drasticamente em

São Paulo a partir do momento em que surge a proposta nacional esportiva, e que por fim teria sido extinta, desaparecendo completamente do cotidiano da cidade até a chegada do modelo baiano. Contudo, não foi isso que acreditamos ter acontecido, já que a capoeira continuou presente no universo popular e negro da cidade de São Paulo. Na verdade, ocorreram certas mudanças na forma com que os próprios praticantes e as comunidades encaravam a capoeira. Ela se tornou mais lúdica e musical, se juntando ao samba que explodia pelas esquinas da metrópole em construção, e ganhou outros nomes, passando a ser conhecida nessa cidade como tiririca.

A tiririca é uma capoeira sambada, jogada em roda, ao som do samba feito em São Paulo, com muita batucada e versos simples, repetidos por todos em coro. Algumas pessoas falam que o nome “tiririca” seria exatamente pela característica do jogo, de ir para o chão e se ralar. O nome vem de uma planta rasteira, sendo que um dos significados seria “um mato” ou “uma pequena vegetação”. É também o nome popular da espécie *Cyperus Rotundus* e tem origem etimológica tupi-guarani. Ademais, é um termo usado popularmente para um estado de humor – “ficar tiririca” –, bem como um tipo de faca, à qual é feita alusão em diversas músicas de tiririca e de capoeira.

A memória da tiririca é escassa e está ligada à memória do samba paulista, em que existe um movimento de resgate e de preservação que se reflete em projetos, rodas de samba e pesquisas acadêmicas sobre o samba de São Paulo. Dentro dessa perspectiva, a tiririca foi tratada como uma dança de rasteiras, desprezando-se seu possível vínculo com a capoeira e a conectando exclusivamente ao samba. Porém, a partir de entrevistas com sambistas da velha guarda de São Paulo⁶ que tiveram contato com a tiririca, e levando em conta a presença da capoeira em terras paulistanas, brevemente resumida acima, entendemos que há uma ligação direta entre a capoeira praticada nas ruas na década de 1920 e a formação da tiririca.

Assim como na Bahia se formaram as propostas de capoeira Angola e Regional, a partir de transformações na capoeira ali presente, em São Paulo se formou a tiririca a partir da capoeira já existente na cidade, praticada não em academias, mas espontaneamente em praças, largos e comunidades negras. Podemos encontrar muitos elos que reforçam a ideia da tiririca como uma forma de capoeira, golpes clássicos que permeiam historicamente a capoeira, como a cabeçada, a rasteira e o rabo de arraia, relatados na tiririca. Musicalidade, com instrumentos de percussão e versos

⁶ Entrevistas realizadas pelo autor com membros da velha guarda do samba paulista – Carlão do Peruche, Osvaldinho da Cuíca, Tio Mário e Seu Manezinho – entre 2017 e 2018 (AMADO, 2019).

(sem berimbau), está presente na tiririca, como veremos melhor adiante, e até a ginga, se compreendida como movimentação diaspórica a partir de musicalidade, está presente também.

A tiririca possui uma ligação forte com o mundo do trabalho em São Paulo. Trabalhar, para a população negra nas primeiras décadas da Primeira República, significava resistir a uma lógica burguesa marginalizante, que os excluía do trabalho formal, taxando-os de inaptos ou de vagabundos, sujeitando-os a trabalhos extenuantes, mas que garantiam certa autonomia sobre seus horários, propiciando momentos de lazer e de ócio intercalados com a rotina diária, forma de trabalho que se opunha ao modelo fabril imposto pela elite do período (SALVADORI, 1990). Esses trabalhadores eram carroceiros, carregadores, engraxates e ensacadores nas estações de trem, e jogavam tiririca em diversos pontos da cidade, em largos e praças, no centro e em bairros de comunidade negra, como o Largo da Banana.

O Largo da Banana é um desses territórios negros alvo de uma política de esquecimento (POLLACK, 1989) e que apenas recentemente começa a ser resgatado. Situado em frente à estação de trem Barra Funda, foi um local de trabalho e lazer de populares, especialmente de moradores da Barra Funda, bairro subjacente onde se formou uma importante comunidade negra no século XX. Sem trabalho formal, homens buscavam serviços esporádicos como carregadores e ensacadores na estação de trem, recebiam parte de sua remuneração em frutas, especialmente bananas, e ficavam após o serviço vendendo esses produtos no largo em frente à estação, que ficou conhecido como Largo da Banana. Entre uma venda e outra, esses trabalhadores faziam samba, batucando em caixas e materiais disponíveis, e jogavam tiririca.

Em 1958, o Largo da Banana foi destruído para a construção do viaduto Pacaembu, e nenhuma referência a ele foi feita desde então, até 2020, quando foi colocada uma singela placa embaixo do viaduto, homenageando o local. É Geraldo Filme, importante sambista paulistano, quem conta a história de um lugar tão importante para a comunidade negra de São Paulo, assim como de sua destruição, em seu samba “Vou sambar n’outro lugar” (1974).

Podemos traçar um paralelo entre o Largo da Banana e a Roda de Capoeira da Praça da República como local importante e emblemático de encontro de capoeiras. Inclusive, esses dois redutos são contemporâneos, já que a Roda da República acontece desde a década de 1950, quando ainda existia o Largo da Banana.

As ruas, os largos e as praças são locais privilegiados para a concentração popular e conseqüentemente para as manifestações das culturas populares. Esse é o caso da cultura negra, que tem nesses espaços públicos uma possibilidade de convulsão e de florescimento. Muniz Sodré traça um paralelo entre a Praça Onze, no Rio de Janeiro, local fundante do samba carioca, e a Congo Square, em Nova Orleans, espaço também de histórica manifestação negra. Para o autor:

Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições característico do “espaço” europeu), graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo. (SODRÉ, 2007, p. 17)

Portanto, “o processo sociabilizante dos negros na diáspora atravessa limites geográficos e aproxima lugares distantes” (SODRÉ, 1988, p. 138), que para o autor são a Praça Onze e a Congo Square, mas podemos facilmente incluir nesse paralelo outros lugares, como a Praça da República e o Largo da Banana.

Entre tantos personagens da tiririca, um precisa ser mencionado neste artigo: é Walter Gomes de Oliveira, o Pato N’Água. Este era morador do Bixiga e ficou conhecido por ser um grande apitador (equivalente ao mestre de bateria) do Vai-Vai, mas transitou por outros cordões carnavalescos de São Paulo – inclusive em sua maior rival, o Camisa Verde e Branco. Tinha fama de valente, brigão e exímio jogador de tiririca. Segundo Silval Rosa: “quando o Pato N’Água tava na roda, ninguém entrava, né? Porque era pobrema [...]. Isso aí de pernada, ele sabia tudo” (SAMBA..., 2007, n. p.). Respeitado por onde andasse, Pato N’Água fazia jus ao antigo estereótipo do capoeira, vindo do século XIX: valente, malandro, encenqueiro e justo. Transitava entre grupos rivais e tinha problemas com a polícia. Foi morto provavelmente pelo esquadrão da morte da polícia militar na ditadura, em 1969.⁷ Novamente é Geraldo Filme que conta sua história no samba “Silêncio no Bexiga” (2000).

Percebemos, portanto, que Pato N’Água foi contemporâneo de muitos mestres de capoeira baianos que já estavam em São Paulo, inclusive com academias e frequentando a Roda da República. Mas será que não houve contato entre os capoeiras paulistas, os jogadores de tiririca e os mestres baianos das décadas de 1950 e de 1960? E será que esses mestres não tiveram nenhum contato com a tiririca jogada na cidade de São Paulo nesse período?

⁷ Embora não haja nenhuma confirmação de quem matou Pato N’Água, sambistas e amigos, como o próprio Geraldo Filme, afirmam que foi de fato o esquadrão da morte.

Aparentemente, os capoeiristas baianos e os jogadores de tiririca paulistas eram de comunidades e de ambientes diferentes, que não se misturaram muito, mas alguns fragmentos se revelam sob um olhar atento. Mestre Ananias, que chegou a São Paulo na década de 1950, teve contato com Geraldo Filme, importante sambista já citado, além de outros sambistas e provavelmente de jogadores de tiririca. Em 1970, Ananias e Geraldo Filme trabalharam juntos na peça *Balbina de lansã*, escrita por Plínio Marcos, e essa foi apenas uma das parcerias estabelecidas entre o sambista e o mestre de capoeira.⁸

Em 1971, Geraldo Filme grava um disco com o mesmo nome da peça. Uma das faixas do disco *Balbina de lansã* chama-se “Tumba Moleque Tumba”, anunciada como música tradicional; porém, em disco posterior de Geraldo, vem com o nome de “tiririca”. A mesma música foi gravada por Mestre Ananias como música de capoeira em álbum da década de 1990.

É tumba! moleque, Tumba!

É Tumba! pra derrubar

Tiririca, faca de ponta

Capoeira vai te pegar

Dona Rita do tabuleiro

Quem derrubou meu companheiro?

Dona Rita do tabuleiro

Quem derrubou meu companheiro?

Abre a roda minha gente

Que o batuque é diferente

Abre a roda minha gente

Que o batuque é diferente

Essa música retrata bem o universo da tiririca e provavelmente foi retirada de rodas de tiririca por Geraldo Filme. As músicas de tiririca eram geralmente pequenas estrofes repetidas em coro pelos participantes da roda, de forma semelhante a como ocorre nas rodas de capoeira.

⁸ Disponível em: <http://mestreanancias.blogspot.com/2009/11/inicio-dos-70-mestre-ananias-e-geraldo.html>. Acesso em: 8 jan. 2022.

Essa música se organiza dessa maneira, em pequenas estrofes a serem repetidas. “Tumba”, na primeira estrofe, remete ao ato de cair e derrubar, momento simbólico e cercado de grande importância e rivalidade na capoeira e na tiririca. O ato de cair é confirmado na estrofe seguinte: “Dona Rita do tabuleiro / Quem derrubou meu companheiro?”. “Tiririca, faca de ponta” se refere a um possível sentido da palavra “tiririca”, como faca, sentido esse presente também em outra música, desta vez do batuque baiano registrado por Frede Abreu: “Tiririca é faca de cortá, não me corta moleque de sinhá” (ABREU, 2014, p. 56). Ainda é mencionada a expressão “capoeira vai te pegar”, evidenciando a ligação da tiririca com a capoeira e, na última estrofe, com o samba, que virou diferente, mas continua havendo batucada, agora com a presença da capoeira.

Cantada em rodas de capoeira e de samba até hoje, essa música é um registro autêntico da tiririca paulista e representa duas grandes intersecções. Primeiro, da capoeira com o samba, fenômeno que aconteceu em outros lugares – como no Rio de Janeiro, com a pernada carioca, o que em São Paulo ficou conhecido pelo nome de “tiririca”. Segundo, da capoeira paulista com a baiana, pois foi gravada por um mestre baiano e é cantada até hoje em rodas de capoeira e de samba em São Paulo. Dessa forma, a história da capoeira paulista, mesmo abafada e escondida, ainda teima em ressurgir para lembrar-nos de que havia e sempre houve capoeira na terra da garoa.

A capoeira baiana em terras paulistanas

Pensamos que é possível traçarmos um paralelo entre o processo de passagem da umbanda para o candomblé na cidade de São Paulo com a transição para o estilo da capoeira Regional, marcada pelo hibridismo e, portanto, mais palatável, que prevalece nas décadas de 1960 e 1970. Prandi (1991) afirma que, numa cidade na qual nunca houve um grupo negro de grande expressão numérica e tampouco uma tradição religiosa negra significativa, a umbanda é composta por elementos do catolicismo popular, do kardecismo e do candomblé – estes abrem caminho para a umbanda.

Consideramos que, pelo mesmo motivo, a Regional abriu as portas para a Angola – cuja ênfase é, sobretudo, étnica –, a qual apenas penetrará em São Paulo com mais força por volta de meados da década de 1980. Sobre isso, vale ressaltar que, em 1971, Mestre Bimba veio a São Paulo, a convite de seu aluno, o Mestre Onça, na sua academia KPOEIRA, situada na Rua Augusta, 1030, e concedeu o título de “precursores

da capoeira em São Paulo” para nove capoeiristas que lá estavam e que formaram um grupo conhecido como os pioneiros da capoeira na cidade. Esses mestres presentes na foto eram Zé de Freitas, Pinatti, Suassuna, Onça, Joel, Brasília, Gilvan, Limão e Silvestre.

Figura 1. *Mestres conhecidos como os nove precursores da capoeira em São Paulo.*



Fonte: *Velhos Mestres* (2020).⁹

Sem retirar a importância histórica desse momento, imortalizado na foto, e dos mestres, que de fato possuem grande mérito na introdução da capoeira baiana em São Paulo, procuramos neste artigo desconstruir o discurso de que a capoeira teria chegado a São Paulo apenas com os mestres baianos. Entendemos que a capoeira sempre foi uma cultura orgânica da cidade, vinda desde o século XIX e perpassando todo o século XX, como já apontado anteriormente.

Vale notar que o porcentual de migrantes nordestinos (a maior parte constituída de baianos) que vem para São Paulo nos anos 1940, correspondente a 3% da população paulista, alcançará 10% nas décadas de 1960 e 1970 e 13% nos anos de 1980. Entre o começo da década de 1960 e o final da década de 1980, no bojo da diáspora

⁹ Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-54>. Acesso em: 8 jan. 2022.

nordestina de migração para o Sudeste em busca de melhores condições de vida, vários mestres de capoeira e capoeiristas nordestinos (baianos, em sua maioria) vêm para a cidade de São Paulo.

Na verdade, já havia capoeiristas nordestinos em São Paulo desde a década de 1950, como Zé de Freitas e Mestre Ananias – este último não está na foto com Mestre Bimba, talvez por uma menor proximidade entre ele e os demais capoeiristas naquela época. Um dos primeiros capoeiristas a se fixar na cidade foi Esdras Damião, aluno de Mestre Bimba. Em 1949, Mestre Bimba vai com seus alunos a São Paulo para um evento de lutas no estádio do Pacaembu, o que já sinaliza a chegada da capoeira baiana a terras paulistas. Mestre Bimba visita a Academia Brasileira de Pugilismo de Kid Jofre, e sua comitiva participa de diversas lutas, em que os capoeiristas saem vencedores, abrindo espaço para a capoeira de Mestre Bimba em São Paulo (XAREU, 2009).

Ele voltou para Salvador, mas ficaram em São Paulo alguns alunos que realizaram uma luta de verdade entre Clarindo, aluno de Bimba, e Piragibe, lutador de luta livre. O capoeirista saiu vencedor com uma joelhada na cara de Piragibe. Essa comitiva de Bimba e a luta bem-sucedida abriram espaços para a capoeira Regional em São Paulo, tanto que alguns anos depois, na década de 1950, Esdras Damião, aluno de Bimba que esteve presente na sua comitiva, começa a ensinar capoeira Regional na academia de Kid Jofre.

Depois, na década de 1960, chegam capoeiristas que hoje são consagrados – como o Mestre Brasília, natural de Alagoinhas (BA), da linhagem de Mestre Canjiquinha, e o Mestre Suassuna, natural de Itabuna (BA). Mestre Maneca, discípulo de Mestre Bimba, foi quem lhe ensinou capoeira em sua cidade natal. Em 1972, Bimba o visitou em São Paulo e lhe conferiu um certificado em reconhecimento ao seu trabalho.

Mestre Almir das Areias (2021, n. p.) comenta:

Aos capoeiras da primeira geração – como Suassuna, Brasília, Joel, Gilvan –, e, mais para a frente, em meados de 1970, somam-se Silvestre, Limãozinho, seu Mello, Pinatti (que já era daqui de São Paulo), entre outros. E tinha também o pessoal da segunda geração, que eram os formados de Suassuna.

No depoimento acima, é possível observar, nessa genealogia da capoeira da metrópole paulistana, a grande importância de Mestre Suassuna, ao menos naquela época, um dos protagonistas da capoeira da cidade de São Paulo. Suassuna ganha

grande destaque talvez pelo sucesso de seu grupo, Cordão de Ouro, fundado inicialmente com Mestre Brasília, que depois se afasta e funda seu próprio grupo, deixando Suassuna sozinho na liderança. Há aqui construções e discursos sobre pioneirismo e protagonismo na capoeira paulista, mas nenhuma versão leva em conta a história da capoeira na cidade, que, como defendemos, nunca deixou de existir.

A partir da chegada dos mestres e capoeiristas baianos ao Sudeste, se consolidará um discurso de pureza e de origem da capoeira baiana, discurso esse que contribuiu para o esquecimento de práticas de capoeiragem orgânicas da cidade de São Paulo, fenômeno que também ocorreu em outras regiões do Brasil. Assim se consolidou uma tradição inventada (HOBBSAWM; RANGER, 1984) que passou a dominar o imaginário dos capoeiristas e que está presente até hoje, inclusive em círculos acadêmicos, estabelecendo um paradigma baiano para a identidade da capoeira e sua história.

Uma das principais expressões da cultura baiana em São Paulo foi a Roda de Capoeira da Praça da República e as demais expressões culturais baianas que a cercaram. Essa roda acontece sempre aos domingos, às 10h, e existe até hoje. Espaço de confrontos e diálogos, é raro o(a) capoeirista que nunca tenha ido lá. “Foi aqui em São Paulo, e graças à capoeira, que eu aprendi a ser baiano”, diz Mestre Almir das Areias,¹⁰ numa entrevista feita pela coautora há cerca de vinte anos.

Atualmente, a Roda de Capoeira da Praça da República é um símbolo da capoeira paulistana, e existe entre muitos de seus frequentadores o princípio de preservação e de valorização da história da capoeira de São Paulo. Isso é ainda mais relevante se levarmos em conta a importância histórica da roda – que ocorre de forma ininterrupta, sempre no mesmo local, e reuniu durante épocas e fases diferentes a nata da capoeira paulistana, com mestres consagrados e visitantes de outros estados. Contudo, pouco conhecida e difundida é a história da capoeira em São Paulo, algo que remonta ao século XIX e foi constante na cidade ao longo do século XX, como já abordado anteriormente.

Outro local relevante para os jovens capoeiristas nordestinos que chegaram a São Paulo nas décadas de 1950 e 1960 foi o CMTCC Clube, onde Zé de Freitas trabalhava e começou a ensinar capoeira. Para esses capoeiristas, mestres consagrados

¹⁰ Como, no período abordado, Mestre Almir (hoje Anande) era conhecido como Mestre Almir das Areias – o que inclusive consta em seu livro *O que é capoeira*, publicado pela Editora Brasiliense (São Paulo) em 1983 (Coleção Primeiros Passos) –, então vamos tratá-lo assim neste artigo.

atualmente, ali representava um porto seguro, um espaço onde podiam se encontrar e se ajudar nas dificuldades da vida de recém-migrados para uma cidade grande. Foi ali que muitos se conheceram – Suassuna e Brasília, por exemplo –, e entre as rodas de capoeira do CMTC Clube e da Praça da República se formaram amizades que resultaram em parcerias como a Federação Paulista de Capoeira.

Julgamos que um dos pontos cruciais da originalidade da capoeira paulistana é a sua inserção no campo das artes marciais orientais, cuja ampliação se dá a partir da década de 1970. Nesse momento, inicia-se seu processo de institucionalização por meio da abertura das federações de judô, caratê, aikidô e, posteriormente de *taekwondo* e *kung fu*, entre outras. Mestre Mello, antes de se tornar capoeirista, já havia praticado judô por vinte anos, e Mestre Pinatti possuía uma academia de caratê na década de 1960, em São Paulo, antes de se dedicar inteiramente à capoeira.

Em 1974, é fundada pelo Mestre Onça – com o apoio dos mestres precursores, presentes no dia em que Mestre Bimba esteve em São Paulo, em 1971 – a Federação Paulista de Capoeira. Provisoriamente, enquanto não se organizassem federações de capoeira em outros estados, tal federação ficaria atrelada à Confederação Brasileira de Pugilismo.

A Federação Paulista de Capoeira nasce com o propósito de legitimar a capoeira como arte marcial brasileira, tornando São Paulo o primeiro estado com uma federação de capoeira no Brasil, inclusive com o propósito de disputar o crescente mercado de lutas orientais. Naquele momento, por meio do sistema de graduação, bem como dos golpes e contragolpes, se dará a homogeneização dos grupos de capoeira envolvidos com a federação. Para os adeptos da participação em campeonatos, serão estabelecidas as modalidades e as regras, por exemplo.

Mestre Almir das Areias (2021, n. p.), em contraposição à proposta da Federação Paulista de Capoeira, avalia que:

Como dirigentes da Federação Paulista de Capoeira, esses mestres tinham o objetivo de “limpar” o nome da capoeiragem do seu “negro passado”, ascendê-la socialmente, afiá-la como arma, promovê-la como esporte nacional e transformá-la na arte marcial brasileira, em contrapartida à proliferação das lutas estrangeiras. Enfim, transformá-la no *kung fu* brasileiro.

Já para os fundadores e participantes da federação, essa era uma oportunidade para valorizar e difundir a capoeira, colocando-a entre os principais esportes nacionais.

Nas capoeiras paulistanas é o sistema de graduação que estabelece a medida de identidade do grupo. Os símbolos usados para promover os alunos são, portanto, seu principal sinal de distinção. No entanto, apesar da diferença entre si, eles se organizam com base numa mesma estrutura interna, qual seja, a adoção de um sistema de graduação.

Porém, na proposta da federação, era preciso uma pedagogia nacional homogênea para que capoeiristas de todo o país pudessem competir dentro de um mesmo nível técnico. Por isso, os mestres fundadores estabeleceram uma escala de graduação baseada nas cores da bandeira brasileira, de fora para dentro, começando com o verde. Muitos grupos em São Paulo, criados pelos mestres ligados à federação, seguiram e seguem até hoje esse modelo de graduação. Vale lembrar que o país vivia os anos de chumbo da ditadura militar, quando as cores da bandeira nacional eram interpretadas como símbolos autoritários pelas pessoas e pelos grupos da oposição.

A introdução desse elaborado sistema de graduação constitui um fato inédito para a capoeira. Na modalidade Angola, sistematizada por Mestre Pastinha, havia apenas o grau de mestre, e os demais alunos eram chamados de aprendizes. Quanto à Regional baiana, de Mestre Bimba, somente no final do curso os alunos recebiam lenços vermelhos, azuis e amarelos, de acordo com seu grau de especialização. Portanto, é importante observar que a medida de identidade de muitos capoeiristas paulistanos é dada pela forma de graduação, sendo esse um ponto em que podemos observar com mais acuidade as semelhanças e as diferenças.

Consideramos que o fato de a Roda da República estar, por muito tempo, sob o comando de Mestre Ananias (da linhagem de Angola) e de Mestre Joel de Menezes (da linhagem da Regional), assim como a abertura da Academia de Capoeira Cordão de Ouro, fundada em 1967 por Mestre Brasília (discípulo de Mestre Canjiquinha) – que não se declara pertencente nem à linhagem da Angola e nem à da Regional – e por Mestre Suassuna (da linhagem de Mestre Bimba), é um demonstrativo do convívio harmônico entre capoeiristas de diferentes origens na capoeira, adeptos tanto da capoeira Angola como da Regional.

Mestre Suassuna posteriormente cria um toque de berimbau e um modo de se jogar esse toque, conhecido como Miudinho. Sobre isso, comenta Mestre Cobra Mansa (2021, n. p.):

Fui muito crítico ao Miudinho naquela época. Hoje, em 2021, já vai fazer mais de quinze anos que começou. Segundo Suassuna, ele o criou, porém não acha que é um estilo de capoeira, mas uma forma de jogo, no qual procurou resgatar muito do jogo do Mestre Espirro Mirim, do meu próprio jogo, e, desse modo, não era um estilo propriamente dito. Contudo, considero que agora já está se tornando um estilo de capoeira, pois o que antes era uma forma de jogo agora está se tornando um estilo, até porque Suassuna já criou o toque chamado Miudinho, e isso complementa um pouco mais o que ele está fazendo. É uma longa discussão, mas o que posso lhe dizer é o que Suassuna me falou.

Mas surgiram outras propostas de graduação por grupos de capoeira que não faziam parte da Federação Paulista. Enquanto a avaliação do desenvolvimento do capoeirista da federação enfatiza o nacional, a pedagogia do grupo Capitães d'Areia previa o desenvolvimento dos alunos com base na reconstituição da história do trabalhador e do negro no Brasil do ponto de vista da dominação, realçando assim o conflito social. Por sua vez, o grupo Cativoiro estabelecia uma relação entre os orixás do candomblé e o desenvolvimento dos alunos, acentuando, portanto, a diferença étnica. Acreditamos que, por incluir em seu sistema de graduação elementos espirituais, esse grupo é o que mais se aproxima do *ethos* das artes marciais orientais.

Tanto a federação quanto o Cativoiro contavam com sete estágios e usavam igualmente cordões que, por motivos diferentes, têm cores coincidentes no primeiro, no terceiro, no quinto e no sétimo estágios (verde, amarelo, azul e branco, respectivamente). No caso dos Capitães, no entanto, o distanciamento entre esse grupo e a federação fica mais nítido, uma vez que mudam os significantes (correntes, cordas, lenços). Isso é um indicativo de uma crítica mais radical à federação (pelo menos na turbulenta década de 1970, uma vez que hoje os Capitães adotam também os cordões).

Contudo, é importante verificar que, apesar de sua crítica à capoeira “marcializada” da federação, nem os Capitães, nem o Cativoiro eliminaram a graduação ou seguiram o modelo das escolas baianas. Isso demonstra, claramente, a diferença das capoeiras Regional, de Mestre Bimba, e Angola, de Mestre Pastinha, em relação à capoeira que estava sendo consolidada em São Paulo, e tem a ver, provavelmente, com a própria necessidade de coexistência da capoeira com as outras modalidades de lutas marciais existentes na metrópole paulistana.

Uma peculiaridade da capoeira paulistana, conforme depoimento do Mestre Chiquinho (Francisco Maciel), prestado informalmente ao coautor em São Paulo,

no mês de agosto de 2021, é a adoção frequente do toque de berimbau de São Bento Grande de Angola. Este não é tão usado pelos que se autodefinem como angoleiros, e muito menos pelos praticantes da Regional, mas é amplamente usado em São Paulo, talvez como um ponto comum entre todos os capoeiristas que aqui chegaram, de diferentes escolas e mestres.

Segundo Chiquinho, “até a década de 1990 não havia divisão muito clara de angoleiros e regionais, jogo rápido e/ou duro era no toque de São Bento Grande de Angola, tocado com andamento acelerado”.

A Roda de Capoeira da Praça da República

“Lugares de memória”, como explica o historiador francês Pierre Nora (1984), só ganham sentido se aí incluirmos nossas lembranças e emoções. Afinal de contas, somos nós que lhes damos o sentido do qual a história se apodera, seleciona e pereniza.

No século XIX, o local onde atualmente está a Praça da República era conhecido como Largo dos Curros, em que se assistia a rodeios e touradas. Depois passou a chamar-se Largo da Palha, Praça das Milícias e Largo 7 de Abril. Após a Proclamação da República, em 1889, a praça recebeu o nome que tem até hoje.¹¹

Nas palavras de Mestre Almir das Areias (2021, n. p.), a principal razão de a Roda de Capoeira da Praça da República acontecer na Feira de Artesanato da Praça da República é que:

aos domingos, a gente ia para a Praça da República por causa da feira *hippie* de artesanato, que ainda hoje existe. Era a onda do momento. Vinha gente do mundo todo. Tomás do Berimbau tinha um ponto onde vendia os berimbaus, e era ali que os capoeiristas se encontravam. A gente não ia para jogar capoeira, mas sim pra passear na feira.¹²

É uma regularidade entre os primeiros frequentadores da roda a menção à barraca de seu Tomás do Berimbau, responsável pela confecção de berimbaus (berra-boi, médio e viola) e pandeiros. Mestre Almir das Areias (2021, n. p.) informa que, às 10h, seu Tomás dava os berimbaus,

¹¹ Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_da_Rep%C3%BAblica_%28S%C3%A3o_Paulo%29#Hist%C3%B3ria. Acesso em: 8 jul. 2021.

¹² Desde 1956, acontece a popular Feira da Praça da República, voltada, em particular, para as artes. Hoje conta com cerca de 600 barracas dos mais diversos produtos, incluindo artesanato vindo do norte e do nordeste do Brasil, bem como comidas típicas, massas, lanches e doces em sua praça de alimentação, entre outras.

pra gente ficar tocando, pois isso atraía os turistas que iam então até a sua barraca para comprar berimbaus. Só que o axé era tanto que dois ali se abaixavam e começavam o jogo, e nisso a gente se habituou, e é aí que começa a Roda de Capoeira da Praça da República.

Mestre Biné (2021, n. p.) também alude à barraca de Tomás do Berimbau: “A Roda rolava em função do Tomás do Berimbau. A gente ia cedo, ficava tocando, muita gente aprendeu a tocar com os berimbaus dele”. A capoeirista Goretti (2021, n. p.) diz em seu depoimento: “Éramos amigos das barracas de berimbau de seu Tomás do Berimbau, do pastel, da dos artesanatos”.

Mestre Almir das Areias esclarece que a principal razão da mudança de espaço da Roda de Capoeira da Praça da República deve-se ao fato de que seu Tomás do Berimbau pediu que o fizessem, pois estava vendendo menos berimbaus, já que as pessoas, em particular os turistas, se encantavam com o jogo. E é ainda Mestre Almir das Areias (2021, n. p.) que acrescenta:

Daí fomos mais pra frente, na Ipiranga, quase em frente ao Colégio Estadual Caetano de Campos, só que isso atrapalhava também outros artesãos, e decidimos atravessar a rua e ficar exatamente em frente às escadarias deste colégio. Nesse momento é que a Roda se instaura, de fato.

Entre tantos mestres que passaram pela Roda de Capoeira da Praça da República, dois assumiram uma posição de liderança e foram eleitos como patronos da roda: o Mestre Ananias e o Mestre Joel. Ananias chega a São Paulo na década de 1950, participa de diversas expressões culturais, se firmando como uma referência na capoeira e no samba de roda. Ele abre a Associação de Capoeira Angola Senhor do Bonfim, que foi fundada em 1953 e se perpetua hoje na Casa de Cultura de Mestre Ananias (C.M.A.), sediada no Bixiga, no bairro Bela Vista, desde 2007, ainda com atividades regulares. A partir da década de 1960, Mestre Joel de Menezes (1914-2020), natural de Santo Amaro da Purificação e criado em Feira de Santana, discípulo de Mestre Bimba, também passou a comandar a roda. Em 1961, funda a Associação de Capoeira Ilha de Itapuã. O mestre é agraciado com o reconhecimento de Mestre Bimba e considerado um dos precursores da capoeira de São Paulo.

A presença e a importância de ambos na Roda da República ficam claras nos depoimentos como o de Mestre Biné (2021, n. p.): “A roda sempre foi comandada por Mestre Ananias, Joel e seu irmão Gilvan. Na ausência de Ananias, Joel o substituí”. Já Mestre Chiquinho afirma que quem comandava a roda de fato era Mestre Joel, mas Ananias estava sempre presente.

Em relação à amenização das rivalidades entre as propostas do jogo de Angola e de Regional na capoeira da metrópole paulistana, pensamos que é bem provável que

esteja intimamente relacionada à necessidade de união desses migrantes, vítimas de um forte preconceito. Afinal de contas, os migrantes nordestinos eram identificados e unificados preconceituosamente como “baianos”.

Segundo o Mestre Almir das Areias, o ambiente da Roda da República, na década de 1970, era de camaradagem, e a ênfase recaía sobre o aspecto técnico. Ao final da roda, era de lei tomar uma cervejinha em bares do entorno, e o principal tema da conversa era: “Cara! Como foi que você me derrubou naquela tesoura?”. Conforme podemos constatar nesse depoimento, a conversa entre os capoeiristas da Roda da Praça da República era, sobretudo, a respeito das técnicas por eles aplicadas em seus golpes e contragolpes. Mestre Kenura disse que hoje assiste aos vídeos atuais sobre essa mesma roda e se entristece com a violência entre os jogadores.

Outra regularidade a partir da década de 1980 é a presença constante do grupo de capoeira Cativoiro, sob a responsabilidade de Mestre Miguel Machado, que hoje mora em Salvador (BA). A capoeirista Goretti (2021, n. p.), assídua participante da Roda de Capoeira da Praça da República, afirma que: “[...] nós, do grupo Cativoiro, tínhamos a fama de briguentos. Com relação às mulheres, não havia muitas, não. Contudo, eu e a Mestra Luana estávamos sempre presentes, pois tínhamos familiaridade com a roda e com o Cativoiro”.

Ao mesmo tempo, os grupos e as associações de capoeira não se faziam representar, já que não era costumeiro vestir a camiseta desses grupos ou dessas associações. Mas os praticantes se *reconheciam*, porque compartilhavam os mesmos atributos, conforme constataremos. Mestre Biné (2021, n. p.) relata que:

Naquela época, a gente não se fazia representar por grupos. De repente era o Mestre Fulano de Tal da Dois de Ouro, por exemplo, mas ia com a Academia. Existia sim lá, por exemplo, eu, Cavaco, Cenoura, Péricles, Geraldo Baiano e tal; e, como nós, havia outros assim. O comandante era o Mestre Ananias, e nem ele fazia propaganda de seu grupo.

Como percebemos no depoimento, com efeito, boa parte dos capoeiristas não vestia o uniforme de suas respectivas agremiações de capoeira. No entanto, ainda que eventualmente não se conhecessem, se *reconheciam*, já que sabiam gingar e aplicar os golpes e contragolpes, tanto na proposta de Angola como na de Regional. Em outras palavras, partilhavam os mesmos códigos e símbolos culturais.

Sobre os participantes da roda, apesar de haver uma multiplicidade de origens, compreendendo pessoas tanto das classes hegemônicas quanto das subalternas,

existia um predomínio destas últimas, constituindo a grande maioria entre os participantes. Dessa forma, há uma predominância, entre os participantes, de membros da periferia da cidade e/ou de não pertencentes a elite, e isso ganha importância se pensarmos na ocupação de espaços do centro da cidade por negros e periféricos, movimento de resistência a uma lógica de exclusão perpetuada por séculos. Mestre Biné (2021, n. p.) ainda diz que “não tinha só negro ou só branco, era bem diversificado”, e o contramestre Cenourinha confirma essa afirmação: “havia capoeiristas negros, brancos e pardos, os quais encostavam”.

Sobre a participação feminina, sempre foi e continua sendo baixa em relação aos homens. Para entender esse tema, é interessante acompanhar o depoimento de Mestre Luana, responsável pelo grupo de capoeira Mestre Luana, da cidade de São Paulo (2021, n. p.). Sobre a sua trajetória na capoeira, ela fala:

Eu morava aqui na Zona Norte e me encantei com a capoeira quando vi na TV Cultura uma apresentação do Cordão de Ouro. Dos 13 aos 18 anos, treinei com o Mestre Gladson, e depois com Mestre Valdenor, e dele recebi o meu cordão de mestra em 2003. Um capoeirista amigo me advertiu [sobre a Roda na Praça da República]: “Minha filha, o que é que você está fazendo lá? Cambada de arruaceiros!”.

Esse aviso reflete a mudança que a capoeira da Praça da República sofreu ao longo do tempo, a partir da perspectiva de quem estava lá na sua fase inicial. Durante as décadas de 1950 e 1960, a capoeira na República era um momento de amigos se encontrarem e se divertirem, compartilhando as dificuldades, principalmente para os nordestinos recém-chegados, e as oportunidades que a capoeira oferecia. Com o passar dos anos, a mudança de gerações e a popularização da Roda da República, começou a haver casos de violência que afastaram pessoas e conferiram má fama à capoeira – como algo violento e praticado por gente ruim.

Muitas mulheres, como Mestre Luana afirma em seu depoimento, enfatizam a falta de reconhecimento e a desvalorização de que são vítimas. Sobre a participação das mulheres nessa roda, diz ela: “Cantar, nem pensar!”. Mestre Luana (2021, n. p.) ainda nos fala:

Eu nunca tinha frequentado a roda, porque falavam que lá só tinha arruaceiro, mas testemunhei que não era bem assim [...]. Aí íamos a batizados, e eu reencontrei os filhos de Mestre Onça. Eu, o finado Ocinha e o Onça Preta nos tornamos praticamente uma família e começamos a ir à Roda de Capoeira da Praça da República nos anos de 1990. Foi uma época maravilhosa desta roda.

Como já apontado, a Roda da República se tornou um local de encontro e de difusão da cultura baiana e nordestina. Mestra Luana (2021, n. p.) testemunha: “Quando terminava a Praça da República, a gente participava do Afoxé do finado Mestre Moa do Katendê. Essa era a história”. Por sua vez, a capoeirista Goretti (2021, n. p.) relata que, “no final, tudo virava samba. Quando terminava a roda, a gente ia para o samba de roda e também para o pagode e ficávamos ali até quase as 22h”. Isso confirma a ideia de que muitos e muitas praticantes não se conheciam, mas se *reconheciam* na medida em que compartilhavam atividades culturais em comum, tanto na capoeira como nas demais expressões, e circundavam a Roda da República.

Em relação aos frequentadores da Roda de Capoeira da Praça da República, como assegura Mestre Sombra, da Academia de Capoeira Senzala, situada na Baixada Santista: “Eu acredito que a nata da capoeira paulistana passou por lá”. Esse testemunho comprova a solenidade, a importância, assim como o grande respeito atribuído à Roda de Capoeira da Praça da República, não obstante alguns capoeiristas a considerarem um local de “arruaceiros”. Mestre Kenura (2021, n. p.) confirma a impressão de Mestre Sombra:

Sobre a capoeira da Praça da República, cheguei à capital paulistana em janeiro de 1973 e peguei dessa época em diante. Vinha o pessoal do Rio, todo o pessoal da Bahia também, Macaco Branco, Macaco Preto, Nagé, Di Molla, Itapuã – que, inclusive, lançou seu livro –, então era uma mixtureba, né?

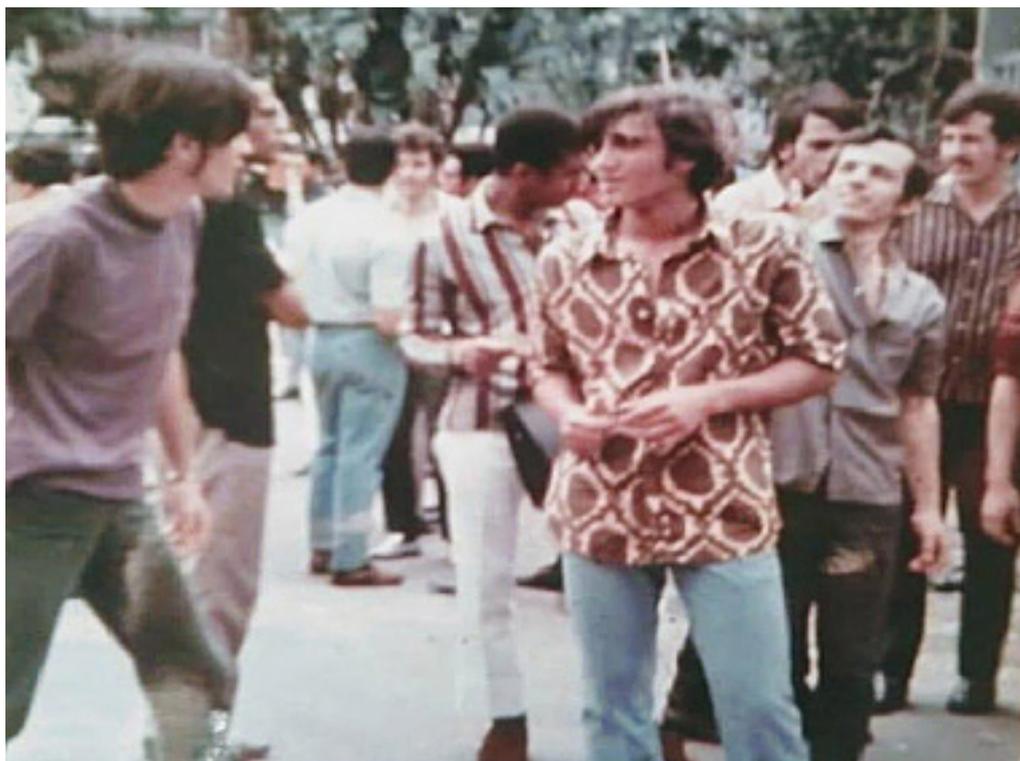
Mestre Biné (2021, n. p.) atesta também a excelência dos participantes da Roda de Capoeira da Praça da República: “O Mestre Camisa, responsável pelo Grupo Abadá, sediado no Rio de Janeiro, e vários outros iam aos domingos à Roda de Capoeira da Praça da República”.

Esses depoimentos atestam a importância e o reconhecimento que a Roda de Capoeira da Praça da República ganha a partir da década de 1970. Ela se torna uma referência não apenas para os capoeiras de São Paulo, mas também do Brasil todo, com muitos mestres importantes passando por ela. Junto a isso vem o reconhecimento aos mestres mais presentes, como demonstrado na fala de Mestre Borboleta (José Carlos da Silva):

Mestre Ananias estava muito afastado da Roda de Capoeira da Praça da República. E, aí, a gente resolveu resgatá-lo e fazer dele o grande protagonista da capoeira em São Paulo, o que sinaliza a sua grande importância. Então a gente se reuniu nós num boteco ali na Praça da República e, num desses encontros, decidimos homenagear Ananias com um cartão de prata, e fui eu que o mandei confeccionar.

Portanto, constatamos nos depoimentos dos Mestres Sombra, Kenura e Borboleta que a Roda de Capoeira da Praça da República era frequentada pela fina flor da capoeiragem paulistana, carioca e baiana, já que verificamos a presença dos Mestres Ananias, Pinatti, Camisa, Itapuã, Nagé e Cobra Mansa, entre outros. Dessa forma, ela está ligada à identidade que a capoeira paulista assumiu a partir da vinda dos baianos e dos nordestinos migrantes e é um marco cultural da cidade até hoje.

Figura 2. Em primeiro plano, Mestre Almir (atual Anande das Areias), à direita, e Mestre Eli (ambos formados de Mestre Suassuna), à esquerda. Ao fundo, à esquerda, Mestre Brasília e, à direita, Mestre Suassuna.



Fonte: acervo pessoal de Mestre Almir, autoria desconhecida (1969).¹³

Considerações finais

A Roda de Capoeira da Praça da República é um marco cultural da cidade de São Paulo. Representa a possibilidade de pessoas que estão fora do circuito central ocuparem esse espaço e criarem um ambiente de pertencimento no centro da cidade. Além disso, a roda mantém viva e atualiza uma tradição germinada pelos primeiros capoeiristas baianos que chegaram a São Paulo, e, apesar das transformações, continua sendo um espaço de prática da capoeira de forma espontânea, sem distinções de grupos e academias. Para além disso, essa roda de capoeira constitui parte da

¹³ Agradeço ao Mestre Almir (hoje Anande) das Areias pela cessão da foto de seu acervo pessoal.

identidade da capoeira paulistana e preserva uma parte importante da história recente da capoeira nessa cidade.

A população negra teve uma ampla participação na formação material da cidade – por exemplo, com Tebas, o escravizado arquiteto que construiu o Chafariz da Misericórdia, entre outras construções da São Paulo colonial, representando milhares de outros apagados da história. Houve participação negra também na formação cultural, com práticas como o samba, a capoeira e a tiririca, vítimas de uma política de esquecimento, encurraladas, de um lado, pela memória oficial da cidade e, de outro, pelo discurso hegemônico de capoeira baiana e samba carioca.

Desse modo, é importante, ao debater a identidade da capoeira em São Paulo, levar em conta a história dessa prática cultural na cidade, algo que remonta ao século XIX, mas que vigorou plenamente ao longo do século XX, inclusive junto com a chegada dos mestres baianos. Isso não significa desprestigiar ou retirar a importância de mestres que aqui chegaram e desenvolveram seus trabalhos, conferindo sim identidade e características para a capoeira que passou a ser praticada em terras paulistanas. Significa, na realidade, desenterrar histórias de mulheres e homens negros que, embora excluídos e marginalizados, praticaram a capoeira ou a tiririca como forma de sobrevivência, resistência e sociabilidade. Além disso, significa romper com o discurso histórico hegemônico, que se espalhou pelo país, da capoeira como cultura baiana e passar a entendê-la como uma prática que esteve presente em diversos locais, como uma das práticas culturais negras mais importantes e significativas da história do Brasil.

A tiririca é um elo perdido da história, deixou de ser praticada, entre alguns fatores, pela própria consolidação do modelo baiano de capoeira e do modelo carioca de samba. Mesmo assim, podemos, a partir das pesquisas e dos relatos disponíveis (AMADO, 2019), situá-la entre o final da década de 1920 e o final da década de 1970, já que um dos grandes praticantes, o Pato N'Água, morreu justamente em 1969. Dessa forma, houve sim uma convivência entre a capoeira baiana e a tiririca no mesmo espaço urbano, embora com poucas confluências. Entendemos, dessa maneira, que a tiririca faz parte da identidade da capoeira paulistana e deve ser compreendida dentro de uma tradição de capoeiragem que esteve presente em São Paulo desde o século XIX.

Já a diáspora dos capoeiristas baianos para o Sudeste traz consigo um discurso identitário que remete à Bahia e às suas práticas culturais, por isso o samba de roda

e o afoxé, entre outras manifestações, acompanham a capoeira. Também traz um modelo de capoeira que se concretiza nacionalmente, mas que se transforma, adquirindo particularidades regionais. Em São Paulo, isso acontece, por exemplo, com a forma de organização dos grupos e suas graduações, com a fundação da primeira federação de capoeira do Brasil e a presença marcante do toque de São Bento Grande de Angola nas rodas até hoje.

Esse discurso identitário da capoeira baiana acaba por reforçar um mito de origem, um paradigma baiano na história da capoeira. Ele não leva em conta toda a história da capoeira em São Paulo e acaba contribuindo para o apagamento dessa memória e de práticas culturais como a tiririca.

Dessa forma, ao pensarmos as identidades das capoeiras em São Paulo, temos que considerar esses dois aspectos: tanto a presença da capoeira e de suas derivações – como a tiririca, antes da chegada dos baianos – quanto a vinda desses migrantes que consolidaram a capoeira em terras paulistas, difundindo essa prática que hoje é tão presente na cidade, fundando grupos, federações e espaços de memória coletiva – como a Roda da Praça da República, local emblemático e ativo até hoje.

Para nós, a averiguação sobre a importância e a riqueza da capoeira paulista e paulistana durante o século XIX e todo o século XX ainda comporta um grande espaço para novas pesquisas e debates.

Referências bibliográficas

ABREU, Frede. *O batuque, a luta braba*. Salvador: Instituto Frede Abreu, 2014.

AMADO, Filipe. *Abre a roda minha gente que o batuque é diferente: tiririca, capoeira e samba em São Paulo, 1900-1970*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2019.

AREIAS, Anande das. *Roda de Capoeira da Praça da República*. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Londrina, 18 abr. 2021. .mp3 (45 min). *As identidades da capoeira paulistana*.

BERNARDES, Luana. *Roda de Capoeira da Praça da República*. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. São Paulo, 9 jul. 2021. .mp3 (50 min). *As identidades da capoeira paulistana*.

BORGES, Selma Santos. O nordestino em São Paulo: desconstrução e reconstrução de uma identidade. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CONTRAMESTRE CENOURINHA. [Sem título]. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Santo André, Casa de Capoeira Angola No Fio da Navalha, 10 dez. 2021. As identidades da capoeira paulistana.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível". In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Antropologia do Brasil: mito-história-etnicidade*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1986. pp. 91-108.

CUNHA, Pedro. Capoeiras e valentões na história de São Paulo (1830-1930). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, Abílio. *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata*. São Paulo: IDEA, 2018.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEWGOY, Bernardo. [Sem título]. *Revista de Antropologia*, 40(2), 1997, p. 247-251. [Seção] Resenhas. Resenha da obra de: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lillian de Lucca (org.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), jun. 2002, p. 12-29.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "O circuito: proposta de delimitação da categoria". *Ponto Urbe*, 15, 2014, n. p. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2041>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MESTRE SOMBRA. [Sem título]. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Santos, Associação de Capoeira Senzala, 12 maio 2021. As identidades da capoeira paulistana.

MESTRE XARÉU. *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA, 2009.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo (capital)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MORAES FILHO, Mello. "Capoeiragem e capoeiras célebres". In: MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: Edusp; Itatiaia, 1979 [1893]. pp. 257-263.

NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVEIRA, Goretti. Roda de Capoeira da Praça da República. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. São Paulo, 20 jun. 2021. .mp3 (50 min). As identidades da capoeira paulistana.

PEÇANHA, Cinézio. Roda de Capoeira da Praça da República. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Valença, 13 jun. 2021. .mp3 (10 min). As identidades da capoeira paulistana.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 1989, p. 3-15.

PRANDI, José Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1991.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Fapesp; Publisher Brasil, 1997.

REIS, Letícia Vidor de Sousa; VIDOR, Elisabeth. *Capoeira: uma herança cultural afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2013.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1979. Prancha 98, original de 1835.

SALVADORI, Maria Angela Borges. Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, 1990.

SANTOS, Almerito. Roda de Capoeira da Praça da República. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Cotia, 28 maio 2021. .mp3 (10 min). As identidades da capoeira paulistana.

SILVA, Biné. Roda de Capoeira da Praça da República. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. São Paulo, 11 abr. 2021. .mp3 (60 min). As identidades da capoeira paulistana.

SILVA, José Carlos da. Roda de Capoeira da Praça da República. Entrevista concedida a REIS, Letícia Vidor de Sousa. Osasco, 16 jul. 2021. .mp3 (40 min). As identidades da capoeira paulistana.

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

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Músicas

SILÊNCIO no Bexiga. Compositor: Geraldo Filme. *In: A MÚSICA brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Geraldo Filme*. São Paulo: SESC-SP, 2000. 1 CD, faixa 7.

TUMBA moleque tumba. Intérprete: Plínio Marcos. Compositor: Geraldo Filme. *In: PLÍNIO Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Intérprete: Plínio Marcos. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD.

VOU sambar n'outro lugar (terreiro da escola). Intérprete: Plínio Marcos. Compositor: Geraldo Filme. *In: PLÍNIO Marcos em prosa e samba – nas quebradas do mundaréu*. [S. l.]: Chantecler, 1974. 1 CD, faixa 2.

Documentários

SAMBA à paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção: Gustavo Mello. Assistente de direção: Eduardo Piagge. Produção: Yara Camargo e Leandro Freire. São Paulo: TV Cultura, 2007. 3 partes (48 min), son., color.

Jornais

CORREIO PAULISTANO. São Paulo: Partido Republicano, n. 15.461, 3 set. 1906.

Sites

CAPOEIRA Contemporânea: um website dedicado à história da capoeira. 2021. Disponível em: <https://capoeirahistory.com/pt-br/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

GELEDÉS. Racismo e intolerância na Praça da República em SP tradicional roda de capoeira do Mestre Ananias é ameaçada. *Geledés*, [S. l.], 3 ago. 2015. Disponível

em: <https://www.geledes.org.br/racismo-e-intolerancia-na-praca-da-republica-em-sp-tradicional-roda-de-capoeira-do-mestre-ananias-e-ameacada>. Acesso em: 29 jul. 2021.

GIRO das 11 – Bolsonaro é o Borba Gato de hoje * Os negros tomam a cena. [S. l.]: Editora 247 Ltda., 2021. 1 vídeo (133 min). Publicado pelo canal TV 247. Disponível em: <https://youtu.be/spey92Y3Fy8>. Acesso em: 26 jul. 2021.

GORZONI, Priscila. Mestre Cigana: a primeira mulher a se formar mestra capoeirista. Série: As mestras das artes marciais. *O diário marcial de Pris Rebelde San*, [S. l.], 26 jun. 2016. Disponível em: <http://mulheresnoaikido.blogspot.com/2016/06/serie-as-mestras-das-artes-marciais.html>. Acesso em: 5 mar. 2020.

GRUPO NZINGA. *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*. Disponível em: <http://nzinga.org.br/pt-br>. Acesso em: 1 fev. 2022.

GRUPO NZINGA. *Nota do Grupo Nzinga de capoeira angola pelo fim da violência de gênero*. [S. l.], mar. 2020. Facebook: grupo.nzinga.5. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupo.nzinga.5/photos/pb.629045683815350.-2207520000../2786655948054302/?type=3&theater>. Acesso em: 17 mar. 2020.

MESTRE SUASSUNA. In: LAST.FM WIKI. São Paulo: Last.fm, [2010]. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Mestre+Suassuna/+wiki>. Acesso em: 30 jul. 2021.

VAZ, Carlos Primo. No palco de Balbina, Ananias Ferreira e Geraldo Filme em ação. *Casa Mestre Ananias: Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas*, Bixiga, 18 nov. 2009. Disponível em: <http://mestreanancias.blogspot.com/2009/11/inicio-dos-70-mestre-ananias-e-gerald.html>. Acesso em: 12 jan. 2022.

A capoeira angola em Porto Alegre

Capoeira Angola in Porto Alegre

Marco Antonio Saretta Pogli

Doutor em Antropologia Social pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)¹

Magnólia Dobrovolski

Mestranda em Museologia e Patrimônio pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)²

Resumo

Uma diversidade de grupos e linhagens constitui a cena atual da capoeira angola em Porto Alegre. Cidade portuária, como os grandes centros da capoeira no país, há documentos históricos sobre a capoeiragem na capital gaúcha desde o século XIX e, sobretudo, relatos fornecidos por cronistas do século passado, além de fragmentos publicados pela imprensa da época. Entretanto, a capoeira praticada no Rio Grande do Sul atualmente, organizada a partir de grupos, tem sua origem nos anos 1970, sob a influência de outros estados, como Bahia e Rio de Janeiro. Assim como em outras capitais, a capoeira angola enfrentou muitos desafios e conflitos sociais para se estabelecer em Porto Alegre, fortalecendo-se a partir da década de 1990. Neste artigo, buscamos contribuir para a compreensão do desenvolvimento da capoeira angola porto-alegrense, tendo como principal referência a memória oral dos mestres e lideranças, assim como pesquisas acadêmicas recentes e outras publicações sobre o tema.

Palavras-chave: capoeira angola; Porto Alegre; memória oral

¹ Membro do GEAFRO – Grupo de Estudos Afro (NEAB/UFRGS) e capoeirista da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola.

² Treinela da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola.

Abstract

The current scene of capoeira angola in Porto Alegre, in the state of Rio Grande do Sul, is comprised of diverse groups and lineages. Porto Alegre is a port city like the other important capoeira hubs in Brazil. There are historical documents about capoeiragem in the capital of Rio Grande do Sul since the 19th century. Such documents are mainly provided by 20th century writers and excerpts published by the press at the time. However, the group-oriented capoeira practiced in Rio Grande do Sul today has emerged in the 1970s. It has been largely influenced by capoeira styles from other states, such as Bahia and Rio de Janeiro. As in other capitals, capoeira angola has faced many challenges and social conflicts to establish a foothold in Porto Alegre. It became stronger from the 1990s onwards. In this article, we seek to contribute to the understanding of how capoeira angola has developed in Porto Alegre. Our main source of reference is the oral memory of capoeira masters and leaders as well as recent academic research and other publications on the subject.

Keywords: *capoeira angola; Porto Alegre; oral memory*

Introdução

Uma diversidade de grupos e linhagens constitui a cena atual da capoeira angola em Porto Alegre³. Nos últimos anos, vários trabalhos acadêmicos vêm sendo realizados, dedicando-se integralmente ou em parte à capoeira praticada na cidade, geralmente realizados por capoeiristas a partir da atuação de grupos específicos ou com recortes delimitados⁴. Pesquisas acadêmicas sobre a história da capoeira porto-alegrense, especialmente no que diz respeito à capoeira angola, são ainda bastante pontuais. Merece destaque, nesse sentido, o Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física desenvolvido por Mestre Guto Obáfemi (DUTRA, 2019) sobre as matrizes da capoeira porto-alegrense, no qual recorre à memória oral de vários mestres e capoeiristas locais.⁵ Outro TCC do mesmo curso, realizado pelo capoeirista Ederson Dornelles em 2011, foi o primeiro a se dedicar à oralidade de mestres de capoeira gaúchos. Neste artigo, buscamos contribuir para a compreensão do desenvolvimento

³ Agradecemos a leitura e os comentários valiosos de Mestre Guto Obáfemi e Érico Carvalho.

⁴ Ver Gravina (2010), Dornelles (2011), Pogia (2010, 2014), Carvalho (2016, 2019), Barbosa (2017), Silva (2019), Pereira (2019) e Brito (2011).

⁵ Além deste trabalho acadêmico, Mestre Guto produziu junto ao Ponto de Cultura Áfricanamente – do qual é líder e os autores são integrantes – alguns registros importantes sobre a capoeira em Porto Alegre, disponíveis na internet, nas redes sociais da instituição. Os depoimentos de Mestre Cau, considerado o primeiro mestre de capoeira do Rio Grande do Sul, e de Mestre Índio serão utilizados como referência nesse texto, devidamente referenciados. Ambos tiveram a colaboração de Marco Pogia, um dos autores do presente artigo.

da capoeira angola porto-alegrense, tendo como principal referência a memória oral dos mestres e lideranças a partir dos depoimentos produzidos para o projeto *Angola Poa: expressões da capoeira angola em Porto Alegre*, por nós realizado, assim como pesquisas acadêmicas recentes e outras publicações sobre o tema. Nessa perspectiva, exceto quando forem citadas fontes externas, as citações das falas dos mestres e lideranças da capoeira angola presentes no texto são provenientes dos depoimentos para aquele projeto, todos eles disponíveis integralmente na internet.

O texto está subdividido em cinco seções. Iniciamos apresentando brevemente o projeto *Angola Poa*. A seguir, retomamos alguns registros sobre a presença da capoeiragem na cidade de Porto Alegre, até as primeiras décadas do século passado. Na terceira seção, percorremos o início do ensino formal de capoeira na capital gaúcha, com o estabelecimento dos primeiros grupos de capoeira na cidade durante a década de 1970. Aqui, não restringimos a descrição à capoeira angola, pois grande parte dos mestres e lideranças angoleiras atuais iniciaram as suas trajetórias praticando outros estilos, voltando-se mais tarde para esta prática. Foi a partir dos anos 1980, período em que a capoeira angola ganha novo impulso na Bahia (BARRETO, 2016; MAGALHÃES, 2012), que muitos capoeiristas gaúchos começaram a realizar oficinas com mestres baianos em Porto Alegre e também a viajar àquele estado em busca de conhecimento. Esse processo, que culminou com o surgimento de diversos grupos de capoeira angola nos anos 1990, será abordado na quarta seção, juntamente com os seus desdobramentos após a virada do século. O artigo encerra com algumas considerações finais dos autores.

O projeto *Angola Poa*

O projeto *Angola Poa: expressões da capoeira angola em Porto Alegre* foi idealizado há cerca de uma década, a partir da constatação da carência de pesquisas sobre a capoeira no Rio Grande do Sul (POGLIA e DOBROVOLSKI, 2014). O projeto foi realizado com um recorte específico: os grupos autodenominados praticantes de capoeira angola em atuação no município de Porto Alegre, com trabalhos consolidados e reconhecidos pela comunidade angoleira. Ao longo de 2013 e 2014, realizamos entrevistas com os mestres e lideranças dos grupos em atuação na cidade, produzindo 11 vídeos, todos eles disponibilizados na internet para acesso público. Em 2016, tivemos oportunidade de produzir mais dois depoimentos, completando os 13 vídeos

disponíveis nas redes sociais do projeto⁶. Não tivemos a pretensão de reconstituir toda a história da capoeira angola praticada na cidade, pois isso demandaria uma investigação sobre outros grupos e capoeiristas que atuaram em períodos anteriores e também sobre a importante participação de grupos e capoeiristas de cidades próximas, o que ultrapassa os limites do projeto. Entretanto, acreditamos que o conjunto dos depoimentos dos mestres e lideranças realizados possibilita construir um panorama do desenvolvimento da capoeira angola em Porto Alegre.

O material produzido no projeto tem servido como fonte para alguns trabalhos acadêmicos⁷. Atualmente, está em fase de produção um livro reunindo todos os depoimentos para o projeto Angola Poa, com materiais adicionais e um artigo sobre as referências históricas à capoeira em Porto Alegre até o início do século XX.

A capoeira em Porto Alegre até meados do século XX

Sendo Porto Alegre uma cidade portuária, como os grandes centros da capoeira no país, há documentos históricos sobre a capoeiragem na capital gaúcha desde o século XIX, tema encontrado também nos relatos de cronistas do século passado e fragmentos publicados pela imprensa da época (MATTOS, 2009). No livro *História Popular de Porto Alegre*, publicado em 1940 por ocasião das comemorações do bicentenário da cidade, que reúne as publicações do famoso cronista Achylles Porto Alegre (1848–1926), encontramos a crônica “Tinteiros e Bagadús”, que indica a forte presença da capoeira na cidade no século XIX. Segundo o autor, o título se deve aos nomes de dois grupos que rivalizavam por meio da capoeira:

Em Porto Alegre, há mais de meio-século, havia os Tinteiros e Bagadús. Estes eram constituídos pelos rapazes do 3º distrito e aqueles pelos de outra zona da cidade. Esses dois partidos degladiavam-se terrivelmente. Armavam conflitos formidáveis, e eram irreconciliáveis. Não se pense que “Tinteiros” e “Bagadús” compunham-se somente da garotada vagabunda. Não. Muitos rapazes de boa família faziam parte, como chefes ou simples soldados, desses grupos arruaceiros que em certos dias da semana, punham na “urbs” alguma nota belicosa.

Além disso, nesse tempo, a cidade estava infestada pela praga terrível dos “capoeiras”. (...) Ora, nessas lutas “domingueiras” (eram sempre aos domingos) entre “Tinteiros” e “Bagadús” as armas empregadas era a capoeira e a pedra (PORTO ALEGRE, 1940, p. 94).

⁶ Todos os vídeos estão disponíveis no canal do Youtube do projeto *Angola Poa*. Ver também a fanpage do projeto na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/Angolapoa>.

⁷ Ver, por exemplo, Dutra (2019), Dantas (2019), Barbosa (2017) e Carvalho (2016).

Era no terceiro distrito, apontado por Achylles Porto Alegre como a morada dos Bagadús, que se localizava a Colônia Africana, bairro habitado predominantemente pela população negra na segunda metade do século XIX, assim como o Areal da Baronesa. É interessante perceber que a capoeira já não era, de acordo com o cronista, uma prática restrita a uma classe social específica. Nessa época, como se sabe, a capoeira foi fortemente perseguida no Brasil e a sua prática foi expressamente proibida pelo Código Penal da República de 1890. Há também vários relatos que indicam o enfrentamento dos capoeiras com a guarda municipal da época, os “ratos brancos”, como eram chamados devido à farda branca utilizada pelos oficiais (TERRA, 2001, p. 21).

As histórias narradas por Mestre Churrasco, um dos mais antigos mestres do Rio Grande do Sul em atividade, sobre os seus primeiros contatos com a capoeira em Porto Alegre, ainda na adolescência, quando trabalhava como engraxate no centro da cidade, se aproximam de muitos relatos encontrados nas bibliografias sobre os capoeiras do passado nos grandes centros urbanos: histórias de marinheiros “pintando arrelia” em disputas de territórios e relações com a prostituição⁸. Conforme relembra o mestre:

Cabeçada e rasteira era o que, aqui no Sul, era capoeira. (...) E naquela época eu ainda não tinha um mestre de capoeira, técnico, para me ensinar as técnicas de capoeira. Que eu era mais capoeira de olhar, que eu vi. Eu vi capoeira em movimento no Cais do Porto. Depois, a capoeira que eu encontrei por aí na rua foi uma capoeira de marinheiro lá na Voluntários da Pátria, que era uma capoeira de briga. Os marinheiros brigando, naquela época, por causa do negócio da prostituição, com os gigolôs daquelas mulheres lá, dava uma pauleira direto na Voluntários (MESTRE CHURRASCO, 2014).

O ensino formal de capoeira em Porto Alegre teve início no final dos anos 1960, consolidando-se na década seguinte, com a chegada de mestres que migraram de outros estados para ensinar a capoeira na cidade.

Os anos 1970 e o ensino formal de capoeira em Porto Alegre

O primeiro capoeirista que se tem notícias a desenvolver trabalhos voltados para o ensino de capoeira em Porto Alegre foi o gaúcho Henri Carlos Xavier da Silva, conhecido como Mestre Cau. Nas últimas décadas, os capoeiristas porto-alegrenses tinham

⁸ O caso mais conhecido é o conflito de Pedro Mineiro com marinheiros em Salvador, em 2014, com o famoso “caso do Saldanha” (DIAS, 2005), imortalizado nas ladainhas de capoeira. Em seus manuscritos, Mestre Noronha comenta a atuação dos “desordeiros” (como eram chamados os capoeiras do início do século passado) na Bahia: “Todos os lugares que existia zona a desordem continuava tanto da parte dos marinheiros como dos desordeiros” (COUTINHO, 1993, p. 24).

algumas poucas informações sobre ele. Dizia-se que era um caminhoneiro, cujo paradeiro não se sabia, nem onde ele havia aprendido a capoeira. Somente em 2020 alguns capoeiristas o reencontraram, já com setenta e quatro anos de idade, no litoral gaúcho, onde reside atualmente. Nascido na cidade de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, filho de pai militar, ele se mudou com a família para o Rio de Janeiro no início dos anos 1960, durante a adolescência⁹. Foi lá que aprendeu a capoeira, no bairro Maria da Graça, e passou a conviver com os capoeiristas da Zona Norte carioca. Ainda na mesma década, Mestre Cau retornou para Porto Alegre e começou a dar aulas de capoeira em sua residência, no bairro Teresópolis. Mais tarde, ele conseguiu um espaço para as aulas em um clube do bairro, alcançando dezenas de alunos.

Nos anos seguintes, Mestre Cau ministrou aulas em centros comunitários e clubes de Porto Alegre. Foi nesses espaços que Mestre Churrasco, seu discípulo, começou a fazer aulas de capoeira, no início dos anos 1970, e também Mestre Ratinho, em 1974. Eles são os dois mestres de capoeira angola mais antigos de Porto Alegre em atividade. Juntamente a Mestre Cau, também ministrava aulas de capoeira um baiano, ogã de candomblé, conhecido por Mestre Vadinho. Outros mestres porto-alegrenses também afirmam ter conhecido a capoeira com Cau e Vadinho. Mestre Cau nunca exerceu a capoeira como fonte de renda e as frequentes viagens por demanda profissional – ele trabalhava como representante comercial da empresa Mercedes-Benz (o que possivelmente originou a hipótese de que fosse caminhoneiro) –, acabaram por afastá-lo da capoeira ainda nos anos 1970.

Mestre Churrasco foi um aluno muito dedicado e com poucos anos de prática já começou a ensinar a capoeira para seus irmãos e outras crianças do bairro, no Mato Sampaio, região periférica da cidade, que atualmente pertence ao bairro Bom Jesus: “comecei a ensinar meus irmãos, meus primos, comecei a dar aula no fundo da minha casa, nos fundos do pátio. Depois comecei a ensinar aqui no Centro, comecei a dar aula de rua no Centro, com o pessoal de rua. Depois comecei a fazer roda de rua”, afirma (MESTRE CHURRASCO, 2014). Mestre Ivonei relembra esse período:

Áí eu venho treinar capoeira com o Churrasco em 1975, a gente treinou até 1979, 1980, por aí, porque o Mestre Churrasco foi viajar, não me recordo bem, mas ele foi pro Rio ou pra Salvador. (...) Então a gente fazia capoeira aqui na Bom Jesus. A Bom Jesus foi o foco da capoeira na grande Porto Alegre. Onde tinha mais capoeiristas era dentro da Bom Jesus. Hoje

⁹ Aqui seguimos o depoimento do Mestre Cau para Mestre Guto, disponibilizado pelo Ponto de Cultura Africanamente: https://www.youtube.com/watch?v=9SDr_AaKTLM

a prefeitura fala em fazer trabalho social, mas o primeiro trabalho social pra nós quem fez foi o Jean Batista, que é o Mestre Churrasco. Nós íamos pra casa dele treinar capoeira e depois ele fazia sopão, fazia qualquer outra história pra nós comer, já que passávamos o dia todo lá na casa dele. E não era um, era uma média de umas 30 a 40 crianças lá, tudo treinando com ele (MESTRE IVONEI, 2014).

Nessa época, Mestre Churrasco fundou o grupo Zumbi dos Palmares, que alguns anos mais tarde, no final da década de 1970, passa a se chamar Associação de Capoeira Angola Zumbi dos Palmares (ACAZUP)¹⁰. Embora a demarcação entre diferentes estilos de capoeira ainda não fosse tão presente entre os capoeiristas gaúchos nos anos 1970, Mestre Churrasco reivindica esse pertencimento à capoeira angola no seu aprendizado com Mestre Cau. Conforme afirma, esse aspecto se tornou mais evidente quando ele passou uma temporada na Bahia, na década seguinte, e reconheceu a semelhança entre a movimentação ensinada por Cau e aquela realizada pelos angoleiros baianos: “Então o cara era ‘o cara’ e eu não sabia. Ele era um mestre que tinha fundamento” (MESTRE CHURRASCO, 2014).

Com o grupo Zumbi, Mestre Churrasco começa a fazer rodas de capoeira na rua, em parques e praças públicas. Se hoje essa é uma prática corrente em Porto Alegre, na época a capoeira era muito pouco conhecida pela sociedade gaúcha. O Brasil vivia o período de ditadura militar e a repressão também se fazia sentir entre os capoeiristas de rua. Mestre Churrasco narra uma ocasião em que a polícia interrompeu uma roda e tentou levar presos os capoeiristas: “aquele monte de piá pulando pra um lado e pra outro, ninguém sabia o que era aquilo ali. Nós brincando capoeira e, quando eu vi, cercaram a roda e começaram a agarrar todo mundo” (MESTRE CHURRASCO, 2014). Mas apesar das muitas dificuldades encontradas, as rodas de capoeira organizadas por Mestre Churrasco com o grupo Zumbi dos Palmares marcaram a história da capoeira porto-alegrense. O mestre relembra o início desse processo:

Aí aquele pessoal de fundo de quintal começou a frequentar o centro da cidade, que eles não tinham acesso ao Centro, eles ficavam só lá na vila. “Ah! fazer o que no centro?”. Mas depois descobriram que eles eram artistas, eram capoeiristas, a primeira roda juntou um monte de gente... bah! um monte de gente nos olhando. Quantidade de gente que não era nunca visto por ninguém, aqueles guris ficavam lá na vila de bobeira, só sentado, ninguém via eles com nada. Aí chegaram no centro dando pernada, aquele monte de gente! Antigamente juntava muita gente para assistir roda de capoeira, não é que nem hoje. Hoje, roda de capoeira junta meia dúzia. Tem roda que eu vi que é só os capoeiristas olhando a roda. Não tem o público.

¹⁰ Mestre Churrasco já formou diversos mestres e contramestres do grupo Zumbi dos Palmares, com destaque para os seus irmãos, Mestre Bartelemei e Mestre Michel, e Mestre Erasmo.

Porque naquela época nós fazíamos capoeira arte, nós brincávamos capoeira, nós ríamos, nós sacaneávamos, nós alegrávamos o povo que tava nos olhando. Não era capoeira para nós... Não, eu fazia capoeira pra alegrar. Tinha gente que vinha do interior pra assistir as nossas rodas de capoeira. Vinha gente de fora, trazia a família. Eu sei que na Redenção tem foto que tem gente em cima de árvore. Porque era tanta gente pra assistir, né? E outra coisa, primeiro que não tinha tanta roda de capoeira, era só a nossa. Capoeira era novidade na época. (MESTRE CHURRASCO, 2014)

O Parque da Redenção, como é popularmente conhecido o Parque Farroupilha, se localiza em uma região habitada por comunidades negras de Porto Alegre no período pós-abolição, e seu nome faz referência ao movimento abolicionista (VIEIRA, 2017, p. 98-99).

Mais tarde, outros capoeiristas se aproximaram do grupo Zumbi dos Palmares. Dentre eles, os mestres Paulo de Jesus e Renato Capoeira. Mestre Paulo aprendeu capoeira inicialmente com o seu pai, que veio do Rio de Janeiro, como forma de defesa: “quando eu saía pra rua pra brincar com o pessoal e aconteciam as brigas, eu nunca dava soco, só queria dar pontapé e rasteira, mas ele nunca falou pra gente que aquilo era capoeira” (MESTRE PAULO, 2014). Na adolescência, ele começou a ensinar Mestre Renato, que era seu vizinho, e outros adolescentes do bairro, na Zona Sul de Porto Alegre, e mais tarde começaram a frequentar as rodas da Redenção. De acordo com o Mestre Renato:

Foi lá pro final da década de 1970 e a maioria das referências de capoeira que eu tinha não foi de academia, nesse passar do tempo quando o Paulo começou a nos levar pra fazer capoeira na Redenção. (...) vim conhecer Renato Marinheiro, que ele veio da Marinha jogando capoeira, o Júlio que veio de São Paulo jogando capoeira e vários outros que vieram, assim. Jaburu e Norberto já vieram crianças, adolescentes jogando capoeira do Rio de Janeiro também. Então a capoeira sempre teve influência de vários outros capoeiristas que traziam as suas formas de jogo e relações de convívio pra dentro do que a gente chamava na época de Grupo Zumbi dos Palmares (MESTRE RENATO, 2014).

Segundo o mestre, os encontros dos capoeiristas não se resumiam à prática da capoeira, pois eles também faziam samba de roda no parque e se encontravam para frequentar as festas *Black Power* que aconteciam na cidade. Mestre Renato argumenta ainda que nessa época “a capoeira toda, a influência que tinha, era Rio de Janeiro. A maior referência que eu ouvia, que eu me lembro, sobre a capoeira naquela época era Mestre Leopoldina” (MESTRE RENATO, 2014). Mestre Jaburu e seu irmão Norberto, citados acima, aprenderam capoeira no Rio de Janeiro com Mestre King (ou Mestre Nelson) nos anos 1970, quando foram morar com a família naquela cidade.

Mestre Jaburu relembra:

Então eu fui pro Rio, na Quinta da Boa Vista, isso em 1974. E eu me sentei em um lugar e fiquei olhando, assim, uma negrada jogando capoeira. Então eu fugi de casa, eu e meu irmão, e nós ficamos sentados assim olhando e eu pensando: “o que é isso?”. Então fomos pra casa, era uma caminhada até a Quinta da Boa Vista, e eu me encantei com aquele jeito da pernada carioca (MESTRE JABURU, 2014).

Quando chegaram em Porto Alegre, os irmãos reconheceram no grupo Zumbi dos Palmares o estilo de capoeira parecido com aquele que praticavam no Rio de Janeiro, passando a frequentar as atividades do grupo. Segundo Mestre Jaburu, ele foi convidado por seu irmão, que, diante da sua relutância inicial, argumentou: “Pô, mas é que nem no Rio de Janeiro, com pessoas que não têm roupa, não tem nada, e tão ali jogando” (MESTRE JABURU, 2014).

Foi também ao longo dos anos 1970 que se consolidou em Porto Alegre a prática da capoeira em academias, mais voltada para o viés esportivo, constituindo o que atualmente é chamado de “capoeira contemporânea”. Esse processo, que tem início com a chegada de Mestre Índio (Manoel Olímpio) a Porto Alegre, é descrito detalhadamente na pesquisa realizada por Mestre Guto (DUTRA, 2019). A maior parte desses grupos era composta de jovens brancos de classe média e o acesso dos capoeiristas das periferias a essas academias era muitas vezes negado, conforme relatam alguns mestres, gerando conflitos com os capoeiristas do grupo Zumbi. De acordo com Mestre Ivonei, “nós treinávamos aqui na Bom Jesus e fazíamos roda com frequência na Redenção, onde na época nós éramos oprimidos pelos outros grupos e considerados muitas vezes como os marginais da capoeira de Porto Alegre” (MESTRE IVONEI, 2014). Mestre Jaburu acrescenta: “Os caras tentavam invadir as nossas rodas pra dá-lhe pau, as academias já estavam tomando conta das coisas, com os caras todos uniformizados, e a gente ali fazendo aquele ‘arerê’ todo” (MESTRE JABURU, 2014).

Nos anos 1960, tiveram início os shows folclóricos na Bahia, onde ganhou destaque o *Conjunto Folclórico Viva a Bahia*, fundado em 1962 pela etnomusicóloga Emília Biancardi, que assinava também a direção artística do grupo (MAGALHÃES, 2012; HÖFLING, 2015). Na década seguinte, a atuação desses grupos ganhou força e teve papel fundamental na difusão da capoeira pelo país, especialmente para a região Sudeste, e posteriormente para o exterior. Mestre Índio – reconhecido capoeirista do Mercado Modelo, de Salvador – foi um dos integrantes do *Viva a Bahia* e, por vol-

ta de 1970, foi convidado para fazer shows em uma boate de Porto Alegre. Além da capital, ele fez várias apresentações no interior do Rio Grande do Sul. Após algumas visitas à cidade, Mestre Índio é convidado, por volta de 1974, para dar aulas de capoeira no Clube Petrópolis, fixando residência em Porto Alegre. Conforme o depoimento concedido a Mestre Guto para o projeto Memórias da Luta do Povo Negro em Porto Alegre¹¹, somente os mestres Cau e Vadinho, além de Mestre Churrasco, desenvolviam trabalhos com a capoeira na cidade na época em que migrou para o Sul. A partir de então, Mestre Índio passa a dar aulas em diversas academias privadas e outros locais, como o Centro Universitário Metodista IPA. “Eu ensinava a capoeira como luta”, afirma (MESTRE ÍNDIO, 2020). Atualmente, há diversos núcleos do grupo Oxóssi no Rio Grande do Sul que desenvolvem trabalhos sob a orientação de Mestre Índio.

Outro nome que se destacou nessa época foi o carioca Mestre Souza (Ananilson Monsueto de Souza), também conhecido por Mestre Monsueto¹². Em 1974, Mestre Monsueto migrou para Porto Alegre para dar aulas de caratê na Academia Kidokan, no centro da cidade, onde começa em seguida a dar aulas de capoeira. Em 1978, o baiano Mestre Cerqueira começa a dar aulas com Mestre Monsueto, que nos anos seguintes se afasta e passa a dar aulas em uma academia concorrente (DUTRA, 2019, p. 47). Ainda na mesma década, chega a Porto Alegre o paranaense Mestre Paulinho Matogrosso, à época contramestre do grupo Muzenza, que cria um núcleo do grupo na cidade, seguido por Mestre Ferro Velho. Muitos mestres e lideranças atuais da capoeira angola porto-alegrense iniciaram a capoeira ou tiveram aulas com esses mestres que vieram para a cidade nos anos 1970.

Mestre Ratinho, já afastado das aulas com Cau e Vadinho há um ano e meio, chegou a treinar com os mestres Monsueto e Índio, mas seguiu a sua trajetória com a criação do grupo Filhos da Vivência, junto a estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Inicialmente os treinos do grupo aconteciam no Centro Universitário de Engenharia (CEUE). Mais tarde, quando ingressou na faculdade de Educação Física no Centro Universitário Metodista IPA, ele seguiu as atividades do grupo naquela instituição. Conforme Mestre Ratinho:

E foi aí que nós demos o nome de Filhos da Vivência, porque nós não tínhamos mestre, era a vivência, então por isso que ficou esse nome, Filhos da Vivência. E esse grupo tá até hoje aí,

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=snHAMIIVFtg>

¹² Sobre Mestre Monsueto e sua atuação em Porto Alegre nos anos 1970, ver Dornelles (2011).

mas começou lá no CEUE. Isso foi em 1978, 1977, por aí. Em 1979 eu entro na faculdade para fazer o curso de Educação Física. E lá na faculdade logo montamos um grupo, e logo surgiu de novo os Filhos da Vivência. O CEUE eu tive que largar porque eu tinha que estudar de noite na faculdade e não tinha como segurar o CEUE (MESTRE RATINHO, 2014).

Outro personagem importante para a capoeira de Porto Alegre foi o baiano Mestre Miguel Machado, fundador do grupo Cativoiro (Associação Desportiva e Cultural de Capoeira Cativoiro). Ele vem a Porto Alegre pela primeira vez por volta de 1980, a convite de Mestre Ratinho e outros capoeiristas do grupo Filhos da Vivência, que o haviam conhecido em um evento de capoeira no Rio de Janeiro. Em seguida, ele fixa residência na capital gaúcha, onde fundou um núcleo do seu grupo, que atrai vários capoeiristas porto-alegrenses. Mestre Miguel permaneceu residindo em Porto Alegre por cerca de quatro anos retornando com frequência à cidade nos anos seguintes para orientar o grupo, ainda hoje em atividade. A chegada de Mestre Miguel a Porto Alegre coincidiu com algumas viagens de Mestre Churrasco, que na década de 1980 passou temporadas no Rio de Janeiro e na Bahia em busca de conhecimento sobre a capoeira, como aponta a fala do Mestre Ivonei, acima. Assim, parte significativa dos integrantes do grupo Zumbi dos Palmares passou a treinar no Cativoiro. Dentre eles Mestre Ivonei, que permaneceu no grupo e atualmente é uma das lideranças em Porto Alegre. Também fizeram parte do Cativoiro, nessa época, Mestre Ratinho, que se desligou do Filhos da Vivência para ingressar no grupo, e Mestre Jaburu. Hoje ambos são mestres dos grupos Rabo de Arraia e Guayamuns, respectivamente, grupos de capoeira angola atuantes na capital gaúcha. De acordo com Mestre Ratinho:

O Miguel realmente revolucionou a capoeira aqui no Rio Grande do Sul. Quem não foi aluno com ele, por tabela aprendeu as coisas de Miguel. Começaram a ver outra capoeira, o Miguel mostrou outra capoeira no Sul. (...) o Miguel trouxe uma coisa diferente, a questão política da capoeira e a questão do negro na capoeira. Ele que traz essa discussão sobre a questão racial, sobre a questão da identidade, da raiz (MESTRE RATINHO, 2014).

O grupo Cativoiro foi fundado por Mestre Miguel, juntamente a outros mestres, em 1978, na cidade de São Paulo, onde ele residia na época. Uma das preocupações do Cativoiro, no momento de sua fundação, era a afirmação da capoeira como parte da cultura afro-brasileira. Significativamente, nascia na capital paulista, naquele mesmo ano, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, posteriormente apenas Movimento Negro Unificado (MNU). Um dos elementos emblemáticos nesse processo de afirmação identitária do Cativoiro, além do próprio

nome do grupo, foi a introdução de um novo sistema de graduações baseado nas cores relacionadas aos orixás do candomblé.¹³

É significativo também perceber que Mestre Churrasco deu o nome de Zumbi dos Palmares ao seu grupo, que reunia os jovens negros da periferia porto-alegrense, ainda nos anos 1970. Desde 1971, o Grupo Palmares (grupo de intelectuais negros porto-alegrenses, dentre eles o poeta Oliveira Silveira) já homenageava Zumbi em Porto Alegre, estabelecendo a data de aniversário da sua morte, 20 de novembro, como contraponto às celebrações ao 13 de maio, tornando-se mais tarde o Dia da Consciência Negra no país e uma das principais bandeiras políticas do MNU.¹⁴ Mas é com a chegada de Mestre Miguel a Porto Alegre que o discurso político sobre a negritude passa a ser mais fortemente articulado com a prática dos capoeiristas. Mestre Miguel começa então um trabalho social no centro da cidade, região em que a capoeira era praticada quase somente nas academias privadas. Nesse contexto, muitos dos conflitos sociais enfrentados pela capoeira de rua nos anos 1970 também foram enfrentados por Mestre Miguel e o grupo Cativeiro na década seguinte. Conforme relembra o mestre:

Duro, né? A cultura negra no centro e tal, os meninos da Bom Jesus, jovens, crianças. (...) E a gente, como a gente – eu, no meu caso, um agente multiplicador – tinha obrigação moral de fazer isso. Mas em outras academias eles não teriam acesso. Sei lá, outro que tinha lá no centro era Cerqueira. Difícil um jovem, um garoto desse da Bom Jesus, qualquer periferia, treinar. (...) A gente fez roda aqui na Esquina Democrática, acho que foi o primeiro grupo a fazer roda ali. A ideia era isso mesmo. A polícia em cima, os brigadianos tudo ali em cima e botar a cultura negra ali. Foi difícil, eles ficavam desconfiados, a maior parte dos alunos capoeiristas eram da Bom Jesus, jovens, garotos e eles ali querendo reprimir. A gente achava que teria que levar eles pra rua. Na rua, botar na Esquina Democrática para divulgar o nome para eles conhecerem, ver o diferente, o real, e serem valorizados, reconhecidos (MESTRE MIGUEL, 2016).

Os enfrentamentos com as lideranças de outros grupos também foram recorrentes e eram atravessados pelo caráter agonístico da capoeiragem, como se pode perceber no depoimento de Mestre Índio: “o adversário mais difícil que eu peguei aqui foi Miguel, do Cativeiro. (...) Um grande homem, um grande capoeira, um grande adversário” (MESTRE ÍNDIO, 2020). Segundo o mestre, esta rivalidade teve início nas rodas de capoeira na Bahia, antes de se reencontrarem no Sul.

¹³ Sobre o surgimento do grupo Cativeiro e sua atuação na cidade de São Paulo, ver Reis (2013).

¹⁴ Ver <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/20-de-novembro/>

A consolidação da capoeira angola em Porto Alegre

Foi somente nos anos 1990 que a capoeira angola se consolidou em Porto Alegre, a partir de uma diversidade de grupos que se constituíram reivindicando a identidade angoleira e desenvolvendo atividades conjuntas. Entretanto, esse processo teve início na década anterior, com a busca de muitos capoeiristas por esse estilo. Conforme argumenta Mestre Miguel,

Nesse período de 1980 eu não vi capoeira regional e não vi capoeira angola também, não vi. O que eu percebi, me identifiquei assim com a cultura negra, eram dois capoeiristas, a expressão deles dois jogando: o Churrasco e o Bartelemei.¹⁵ Aí sim, eu olhava os dois jogando assim e sentia como se tivesse na África. A expressão deles, dando risada e uma capoeira objetiva, tava tudo ali, mas um estilo característico de um estilo angola não tinha. Chamada na angola, uma negativa de angola, pé do berimbau, como saíam, não tinha isso aí. Pelo outro lado, a regional estava aí o Índio, tava a Muzenza. Muzenza também não era uma Capoeira Regional. O Índio, Oxóssi, também não era regional. Por quê? Porque não tinha a base, a metodologia de ensino da Regional, movimentos básicos, as sequências, jogo de luna, golpe de projeção, não existia o toque de São Bento Grande da Regional, não existia por aqui esses toques, Banguela... Pelo que eu vi não tinha esses estilos Angola e Regional. Três berimbaus numa roda, uma bateria, não existia... (MESTRE MIGUEL, 2016).

As palavras do mestre convergem com os depoimentos da maioria dos entrevistados para o projeto *Angola Poa*, que afirmam ouvir falar tão somente em capoeira nessa época, de modo geral. Vários, dentre eles, afirmam ainda que foi a partir de Mestre Miguel que ouviram falar nos estilos Angola e Regional, pois o mestre buscava ensinar os fundamentos de ambos no grupo Cativeiro. Entretanto, se não se fazia notório para a maior parte dos capoeiristas esse tipo de distinção formal na capoeira porto-alegrense antes da década de 1980, havia uma diferenciação que perpassa critérios sociais e raciais e que também se expressava esteticamente, conforme a fala de Mestre Miguel, acima, e também o depoimento de Mestre Paulo:

Antes a gente só jogava capoeira, a gente assumiu esse negócio de angola justamente porque esses caras da academia começavam a perseguir a gente... Os caras vinham querer acabar com a roda da gente, dizendo: “se eu ver alguém jogar no chão aqui, eu vou pisar por cima”. Aí então a gente começou a assumir essa bandeira de angola, Pastinha... Mas antes não tinha isso, a gente só jogava capoeira de qualquer jeito e tinha que tá preparado se o cara jogasse ligeiro, rápido, em cima, embaixo... (MESTRE PAULO, 2014)

¹⁵ Mestre Bartelemei é irmão e discípulo de Mestre Churrasco. Seu nome é apontado como um dos grandes capoeiristas da época.

Quando retorna à Bahia, em meados dos anos 1980, Mestre Miguel estreita os laços com a capoeira angola, que vivia um momento de fortalecimento (BARRETO, 2016; MAGALHÃES, 2012). Mestre Ratinho, à época professor do Cativeiro, passa a ir com frequência a Salvador e conviver com os mestres angoleiros. Durante a década de 1980, o grupo Cativeiro convida vários mestres da capoeira angola baiana para a realização de oficinas em Porto Alegre. Mestre Ratinho relembra:

Nós fizemos um evento ali com o Mestre Ananias e João Pequeno juntos. Poxa, foi uma glória aquele ano! E a turma de Canoas bombando com o Mestre Nô também, e Mestre Nô traz Curió pra cá, traz Mestre Bobó, traz Mestre Ferreirinha e nós com o João Pequeno e Ananias tudo junto. Fizemos um grande evento aqui, um visitando o evento do outro e todos esses mestres juntos, isso foi um marco também. A gente não pode negar o Mestre Nô na construção da capoeira aqui de Porto Alegre, não necessariamente dentro de Porto Alegre, em Canoas, mas Canoas é Porto Alegre também, tá do lado (MESTRE RATINHO, 2014).

O Grupo de Capoeira Angola Palmares, liderado por Mestre Nô, possui um núcleo na cidade de Canoas. Localizada ao lado de Porto Alegre, os capoeiristas de Canoas também contribuíram para o desenvolvimento da capoeira angola na capital. Atualmente, a circulação de capoeiristas entre as duas cidades é bastante intensa¹⁶. O Professor Renatinho também comenta sobre as atividades desenvolvidas na época:

Quando o Mestre Miguel começou a fazer um trabalho em Porto Alegre, aqui, o grupo Cativeiro trouxe a Porto Alegre vários mestres, não sei exatamente que data foi também, mas eu me lembro que teve uma grande roda. Veio Mestre João Pequeno, se eu não me engano Mestre Bobó tava aí também, Mestre Ferreirinha, Mestre Nô. Aí aquilo ali me impressionou mesmo, daí a partir daquele ano eu comecei a ir à Bahia a fim de buscar a capoeira angola mesmo (PROFESSOR RENATINHO, 2014).

Conforme Renatinho, após passar algum tempo vivenciando a capoeira na Bahia, ele visitou o Forte Santo Antônio, no Pelourinho, local que desde os anos 1980 abriga diversos grupos de capoeira, onde teve o primeiro contato com a capoeira angola baiana, numa roda do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP). A partir desse dia, seu interesse se volta para a capoeira angola e ele passa a ir anualmente à Bahia à procura dos mestres angoleiros. Renatinho era aluno de Mestre Cerqueira na antiga Academia Budokan. Alguns anos mais tarde, ele decide iniciar um trabalho autônomo voltado para a capoeira angola, fundando o Grupo de Capoeira Angola Sabedoria Popular juntamente ao Professor Jauri, seu colega de grupo à época, que também passa a viajar em busca dos conhecimentos da capoeira angola. Conforme explica Jauri:

¹⁶ Ver projeto Capoeira Canoas: <https://www.facebook.com/capoeiracanoas>

Durante um tempo da minha vida, pra ter mais conhecimento sobre a capoeira, depois da gente ter começado um trabalho, eu precisei ir em busca. Aí viajei pelo Brasil alguns anos vendendo o meu artesanato, também uma forma de poder transpor os limites, né? Cidade, cidade, cidade... Poder chegar nos lugares e procurar a capoeira, ficar o tempo necessário, não ter que ficar um tempo determinado, dois, três dias. Não, ficar um mês, buscando e pesquisando (PROFESSOR JAURI, 2014).

A trajetória de Mestre Baptista é semelhante. Iniciou capoeira na Academia Kikodokan com Mestre Monsueto e Mestre Cerqueira, migrando mais tarde para o grupo Muzenza, onde foi formado contramestre de capoeira por Mestre Paulinho. Em 1986, ele viaja a Salvador e vivencia a capoeira angola no Forte Santo Antônio, retornando para Porto Alegre decidido a se dedicar a esse estilo: “De estar lá no Forte Santo Antônio, onde o Mestre João Pequeno dava aula, fazendo um evento, e eu tomei um choque e disse: “poxa, é isso que eu quero!” (MESTRE BAPTISTA, 2014). É com esse objetivo que funda, em 1989, o Grupo de Capoeira Angola Mocambo e, desde os anos 1990, tem como principal referência o Mestre Barba Branca, mestre que conheceu durante uma viagem a Salvador. Mestre Baptista é funcionário público da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e, em 1994, recebeu um convite para ministrar aulas de capoeira no Ginásio Tesourinha, no bairro Cidade Baixa. Desde então, o local passou a ser a sede do grupo.

A década de 1990 foi, assim, o período de consolidação da capoeira angola em Porto Alegre, com o surgimento de vários grupos voltados especificamente para esse estilo, que compõem em grande parte o cenário angoleiro atual na capital gaúcha. Em 1995, os mestres Ratinho e Jaburu se afastam do grupo Cativoeiro e fundam o grupo Rabo de Arraia (Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia – ACCARA). Para a inauguração, foi realizado um evento com a presença do renomado Mestre João Pequeno, que apadrinhou o grupo e se tornou uma referência importante para o Rabo de Arraia. Desde então, o grupo realiza eventos e traz mestres de outros estados a Porto Alegre, fortalecendo a prática da capoeira angola na cidade. Foi num desses eventos, por exemplo, que Renatinho e Jauri conheceram Mestre Lua de Bobó, atualmente a principal referência do grupo Sabedoria Popular.

Também no início dos anos 1990, Mestre Paulo de Jesus e Mestre Renato Capoeira fundaram o grupo Be-a-bá (Escola do Bê-á-bá de Angola: Malta dos Gurus e Gurias de Rua), onde buscam transmitir os ensinamentos da capoeira angola

inseridos em um contexto mais amplo das tradições de matriz africana, especialmente o samba de roda e a fabricação artesanal de tambores. O nome “malta”, inspirado nas antigas maltas cariocas, chama a atenção para a trajetória dos capoeiristas do grupo, composto por “guris e gurias” (e aqui o acento é para a origem gaúcha) que, conforme explica Mestre Renato, não eram propriamente “de rua, mas a gente convivia muito nas ruas de Porto Alegre”.

De acordo com Mestre Paulo, havia em Porto Alegre uma ideia de capoeira angola muito vinculada à linhagem pastiniana, com a qual alguns capoeiristas não se identificavam. Em 1996, o grupo Beabá traz a Porto Alegre o Mestre Renê Bittencourt, líder e fundador da Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro (ACANNE), com sede em Salvador, discípulo de Mestre Paulo dos Anjos. Mestre Paulo relembra esse momento:

Teve uma época, eu acho que foi em 1992, 1994, eu fui pra Salvador e encontrei o Mestre Ciro Rasta, e encontrei o Churrasco também, que tava morando lá. O Churrasco não era bom capoeirista só aqui não, lá ele era bem famoso. E eu andava com o Mestre Ciro e ele me apresentou algumas pessoas. E teve um dia que ele me apresentou um cara com um chapéu preto e cabelo curto. E a roupa toda escura, com uma cara brava. E ele falou: “Esse aqui é o mestre Renê”. Aí o Mestre Renê veio aqui e trouxe uma outra concepção de angola. E aí quebrou aquela coisa... Sei lá, o tipo de capoeira que ele joga, do Paulo dos Anjos, é uma angola diferente, é uma angola mais de pé (MESTRE PAULO, 2014).

Foi nesse evento que Mestre Guto, à época aluno do Rabo de Arraia, conheceu Mestre Renê. Mestre Guto começou a capoeira em 1988, no grupo Cativoiro, com Mestre Fernando (um dos ex-alunos de Mestre Churrasco no grupo Zumbi dos Palmares que migrou para o Cativoiro nos anos 1980) e, mais tarde, com Mestre Ratinho, acompanhando-o na fundação do seu novo grupo. Em 1998, ele se desliga do Rabo de Arraia e se aproxima de Mestre Renê, inaugurando um núcleo da ACANNE em Porto Alegre:

Eu fiquei no Rabo de Arraia até 1998. Em 1996, em um evento aqui em Porto Alegre, feito pelo hoje Mestre Renato, eu conheci o Mestre Renê Bittencourt, de Salvador. E aí nos identificamos enquanto capoeira, enquanto pessoa, a forma como ele interpretava o mundo, a questão de negritude também, e no início de 1998 eu comecei a fazer um trabalho juntamente com o Mestre, desenvolvendo um trabalho da ACANNE (Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro) aqui em Porto Alegre sob orientação do Mestre Renê. Esse trabalho da ACANNE funcionou até 2003, foram 5 anos (MESTRE GUTO, 2014).

Em 1995, chega a Porto Alegre a maranhense Mestra Elma, à época professora de capoeira angola, aluna de Mestre Patinho, fundador da Escola de Capoeira Angola

Laborarte¹⁷. Na capital gaúcha, ela encontra um grupo de jovens oriundos da somaterapia que praticavam capoeira angola e estavam à procura de uma referência. Juntos, eles fundaram o grupo Solta a Mandinga. No ano seguinte, o grupo realiza um evento com a participação de Mestre Patinho, que concede a Elma o título de Contramestra. Mestre Elma permaneceu no grupo por três anos, afastando-se em seguida. Alguns integrantes a acompanharam nesse processo e em 1999 ela funda em Porto Alegre o Grupo de Capoeira Angola N'Zambi. Mestre Elma foi a primeira mulher a liderar um grupo de capoeira angola em Porto Alegre, numa época em que surgiam as primeiras lideranças de mulheres angoleiras¹⁸, e as discussões sobre gênero na capoeira passaram a fazer parte da agenda do grupo.¹⁹

Mestre Patinho foi discípulo de Mestre Sapo, um dos precursores da capoeira no Maranhão. Assim, nos anos 1990, Porto Alegre já contava com uma diversidade de linhagens de capoeira angola, com grupos que realizavam eventos regularmente, trazendo mestres de outros estados para a realização de vivências e oficinas de capoeira. Um momento de forte articulação dos grupos de capoeira em Porto Alegre, lembrado por Mestre Elma, ocorreu durante a organização do II Fórum Gaúcho de Capoeira, em 2001. Um dos pontos de articulação dos capoeiristas naquele momento foi a necessidade de fazer frente às tentativas de regulamentação da capoeira pelos conselhos de Educação Física. Além dos mestres gaúchos, o evento contou com grandes nomes da capoeira no país, como os mestres Bigodinho e Augusto Januário, da Bahia, e Mestre Leopoldina, do Rio de Janeiro. Conforme Mestre Elma:

Então esses grupos se reúnem e formam esse coletivo. Então olha a força que, ao mesmo tempo que há essas separações, essas escolhas por parte de alguma liderança e algo dentro do grupo, é enriquecedor porque há uma alavanca assim de movimentação política dos grupos de capoeira angola aqui em Porto Alegre. E a gente vai dialogar com o Estado e a gente começa a fazer encontros onde um vai visitar o outro, que até então havia um estranhamento. De repente quebra-se isso e vai um no encontro do outro, prestigia (MESTRA ELMA, 2016).

Mestra Elma permanece em Porto Alegre até 2003, quando migra para Brasília e começa a desenvolver um trabalho com o N'Zambi naquela cidade. Com a saída da mestra, o grupo logo encerra as atividades em Porto Alegre. Em 2015, quando gra-

¹⁷ Sobre a trajetória da Mestre Elma, ver também Dantas (2019).

¹⁸ Em 1995, mesmo ano em que Mestre Elma assume a liderança do grupo Solta a Mandinga, foi fundado em São Paulo o grupo Nzinga, que tem as mestras Janja e Paulinha entre as lideranças. Atualmente, o grupo é uma das principais referências na promoção de debates em torno das questões de gênero na capoeira.

¹⁹ Em 2001, Mestre Elma ajudou a organizar a mesa *Gênero e Capoeira*, durante a realização do II Fórum Gaúcho de Capoeira, da qual foi uma das participantes.

vamos o seu depoimento para o Angola Poa, a mestra estava na cidade realizando oficinas para um grupo de capoeiristas. Em 2017, o grupo retomou as atividades do N'Zambi em Porto Alegre, sob coordenação da Contramestra Vivi, sua aluna desde a fundação do grupo Solta a Mandinga.

O grupo Solta a Mandinga seguiu atuante em Porto Alegre após a saída da Mestre Elma e, nos anos seguintes, se aproximou do Mestre Boca do Rio, de Salvador, fundador do grupo Grupo de Capoeira Angola Zimba, que já havia participado dos eventos promovidos pelo grupo em Porto Alegre. Conforme argumenta o Professor Vermelho:

E aí em um desses eventos que a gente fazia, que se chamava “Vem Jogar Mais Eu”, a gente sempre trazia alguém de fora. Isso era um evento anual, abria para as outras pessoas de fora também, fazia oficinas. E em um desses, em 1997, a gente trouxe o Mestre Boca do Rio. Porque a gente acreditava na questão de como ele descendia da linhagem direta de Mestre Pastinha, Mestre João Grande, Mestre Moraes que era o Mestre dele e o Mestre Cobra Mansa, a gente passou a optar por essa linhagem. E quando houve essa ruptura que a Elma saiu a gente passou a optar então por essa referência mais direta do Boca do Rio. (...) Em 2000, a gente passou a assumir: “a nossa referência é tu, Boca” (PROFESSOR VERMELHO, 2014).

Em 2003, o grupo realizou um evento em Porto Alegre com a presença do Mestre Boca do Rio, que os convida a integrar o grupo Zimba. Desde então, o grupo desenvolve atividades em Porto Alegre e atualmente é coordenado pela Treinel Fabi²⁰.

No mesmo ano, Mestre Guto fundou a Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, em um momento de afastamento da ACANNE, retomando logo em seguida os laços com Mestre Renê. Atualmente, ele é o mestre orientador da Áfricanamente e foi quem concedeu a Guto o título de contramestre de capoeira, em 2010, e posteriormente o de mestre, em 2019. Atualmente, a Áfricanamente atua como escola de capoeira angola e Ponto de Cultura, realizando diversas atividades de promoção e pesquisa das expressões culturais de matriz africana e da luta antirracista, com rodas de capoeira angola semanais abertas ao público.

Após a virada do século, novos grupos surgem em Porto Alegre. A maioria deles, entretanto, é fruto dos desdobramentos daqueles grupos já constituídos nos anos 1990. Nesse processo, é criado também em 2005 o Movimento Cultural de Capoeira Angola Guayamuns²¹, sob liderança de Mestre Jaburu, após se afastar do

²⁰ Treinel Fabi é uma das trajetórias abordadas na dissertação de mestrado da Contramestra Vivi (Barbosa, 2017).

²¹ Datas conforme informa o site do grupo: <https://guayamuns.wixsite.com/mestrejaboru> (acesso em 20/07/2021).

grupo Rabo de Arraia, juntamente a alguns dos seus alunos. De acordo com o mestre, “foi legal, com o Ratinho, mas eu comecei a esquecer de mim mesmo, da minha pernada. Comecei a esquecer das minhas origens, das minhas coisas, do meu jeito que eu era, do jeito que eu sou. E é aí que vem o grupo Guayamuns” (MESTRE JABURU, 2014). Assim, Mestre Jaburu começa a resgatar, com o novo grupo, o estilo da capoeira carioca que marcou a sua formação com Mestre King, no Rio de Janeiro. O nome do grupo é representativo dessa busca, homenageando a famosa malta carioca do século XIX.²² Mestre Ratinho seguiu à frente do grupo Rabo de Arraia, estreitando os vínculos com o mestre baiano Moa do Katendê, com quem tinha proximidade desde a época do Cativeiro. Em 2012, Mestre Moa reconhece oficialmente Mestre Ratinho como mestre de capoeira angola, embora ele já fosse, há muitos anos, considerado mestre pela comunidade angoleira porto-alegrense.

Ainda no final dos anos 1990, Mestre Kunta Kintê se desvincula do grupo Oxóssi para se dedicar à capoeira angola, fundando a Escola de Capoeira Angola Raízes do Sul. Em seguida, ele migra para o litoral e seu aluno Jean Sarará se torna a referência do grupo na capital, sendo formado contramestre em 2014. Dentre os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, ganha destaque a realização da Roda do Chafariz, realizada todos os domingos à tarde junto ao chafariz localizado no centro do Parque da Redenção. A roda teve início em 2003, por um conjunto de capoeiristas, durante a realização do terceiro Fórum Social Mundial em Porto Alegre. De acordo com Contramestre Jean:

É uma roda semanal que acontece todos os domingos. Ela tem a contribuição de várias escolas de capoeira angola e de amigos e simpatizantes da capoeira regional, capoeira de rua, que acontece todos os domingos no final de tarde. (...) aos poucos essa roda de capoeira se tornou um ponto de encontro dos angoleiros e das angoleiras de Porto Alegre. E os mais antigos, que são referências de capoeira angola aqui da cidade, eles acabaram me nomeando um guardião dessa roda, por estar todo domingo ali. Desse pessoal que iniciou a roda, eu posso dizer que fui o que deu continuidade, e ainda dá continuidade, nesse trabalho. Hoje já incorporando alguns alunos da escola também, que estão sempre, todos os domingos, lá (CONTRAMESTRE JEAN, 2014).

Atualmente, o Parque da Redenção é um dos principais espaços de lazer na área central de Porto Alegre e serve de palco para diversas atividades culturais, reunindo pessoas dos mais diferentes bairros da cidade nos finais de semana. Assim, a maioria dos grupos de capoeira angola da cidade também realiza rodas ou desenvolve outras atividades nas imediações do parque, com caráter esporádico. Outra característica

²² Nagoas e Guayamuns eram as duas principais maltas do Rio de Janeiro no século XIX. Ver Soares (1994).

transversal à história desses grupos é o desenvolvimento de trabalhos, por parte dos líderes ou de seus alunos, em projetos sociais ou organizações comunitárias. Cabe destacar a atuação do grupo Rabo de Arraia no Quilombo dos Machado, sob responsabilidade do Professor Caçapa, onde realiza rodas mensais que são frequentadas por capoeiristas de vários grupos.

Considerações finais

Buscamos, a partir da oralidade dos mestres e lideranças, apresentar a emergência e desenvolvimento da capoeira angola na capital gaúcha a partir das suas memórias e trajetórias. Podemos perceber a maior influência do Rio de Janeiro entre os capoeiristas até a década de 1970, especialmente aqueles ligados à ACAZUP. A partir da década de 1980, após a chegada de Mestre Miguel a Porto Alegre, num momento que coincide com o fortalecimento da capoeira angola na Bahia, é que este estado começa a se tornar uma forte referência para muitos capoeiristas porto-alegrenses, que passam a realizar eventos com a presença de mestres baianos e a viajar para Salvador em busca de conhecimento sobre a capoeira angola.

É interessante perceber a influência que os grupos locais exerceram uns sobre os outros nesse processo, fortalecendo e expandindo a capoeira angola na cidade de Porto Alegre. Para muitos capoeiristas no sul do país – na época, sobretudo, mas ainda atualmente – os eventos realizados por grupos locais são oportunidades para conhecer os mestres da capoeira angola da Bahia, e também de outros estados, aprofundando os conhecimentos sobre a capoeira, participando de vivências e construindo vínculos. A realização de oficinas de capoeira angola não era uma novidade somente em Porto Alegre nos anos 1980. Ao contrário, foi em meados daquela década que este tipo de evento começou a ocorrer em Salvador, expandido-se para o resto do país nos anos seguintes. Assim, foi nos anos 1990 que se constituiu a quase totalidade dos grupos voltados para a capoeira angola (à exceção, apenas, da ACAZUP), vários deles atualmente sob orientação de mestres baianos.

Nos dias de hoje, há uma pluralidade de grupos de capoeira angola em atuação na cidade, pertencentes a diversas linhagens, que promovem rodas de capoeira e eventos de grande importância política e cultural para a cidade, em um estado em que a cultura negra é historicamente invisibilizada pelos meios dominantes

de comunicação. No extremo sul do Brasil, o fluxo de viagens em busca de conhecimento sobre a capoeira, bem como a realização de eventos e oficinas com mestres da Bahia e de outros estados, ainda alimenta o movimento da capoeira angola porto-alegrense.

Referências:

- BARBOSA, Viviane Malheiro. *Mulher na roda: experiências femininas na Capoeira Angola de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2017.
- BARRETO, Paula Cristina da Silva. *Tensões em torno da definição da capoeira como expressão cultural negra: reconstruindo as pontes entre o Brasil e a África*. CIAS Discussion Paper No. 64: Capoeira Angola, an Afro-Brazilian Culture: The World Connected through Bodies that Dialogue, p. 64-75, mar. 2016
- BRITO, Celso de. *A mobilização dos símbolos religiosos na capoeira: sincretismos e antissincretismos*. Debates do NER, Porto Alegre, ano 12, n. 19 p. 53-75, jan./jun. 2011.
- CARVALHO JUNIOR, Érico Tavares de. *O efeito tradicional: histórias, memórias e trajetórias na capoeira angola de Porto Alegre/RS*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre. 2019.
- _____. *Entre Capoeiras e Capoeiristas: Religiosidade e cosmopolítica em um grupo de capoeira em Porto Alegre/RS*. TCC de graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- COUTINHO, Daniel [Mestre Noronha]. *O ABC da capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Centro de Documentação e Informação Sobre a Capoeira – CIDOCA/DF: Brasília, 1993.
- DANTAS, Raquel G. *Corpo-comunicação: um estudo sobre a ginga feminista angoleira*. Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- DIAS, Adriana Albert. Os Fiéis da Navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha. *Afro-Ásia*, UFBA, v. 32, p. 271-303, 2005.

DORNELLES, Ederson Alberto Teixeira. *Monsueto, Nino Alves e Churrasco: a reconstrução da história dos primeiros mestres de capoeira em solo gaúcho*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2011.

DUTRA, Mário Augusto da Rosa [Mestre Guto]. *As matrizes, o início e o desenvolvimento da Capoeira em Porto Alegre nos anos 70*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2019.

GRAVINA, Heloisa C. *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

HÖFLING, Ana Paula. *Staging Capoeira, Samba, Maculelê and Candomblé: Viva Bahia's Choreographies of Afro-Brazilian Folklore for the Global Stage*. In: ALBUQUERQUE, Severino J.; BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (orgs). *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts*. University of Wisconsin Press, 2015. p. 98-125.

MAGALHÃES FILHO, Paulo A. *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na capoeira angola baiana*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MATTOS, Jane Rocha de. *Pulera e Birú: Índícios da capoeira na Porto Alegre dos séculos XIX e XX*. 2009. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/pulera-e-biru-indicios-da-capoeira-na-porto-alegre-dos-seculos-xix-e-xx/22017/#ixzz2ZpTbzuGL>.

PEREIRA, Patrícia Gonçalves. *O quilombo dos machado e a pedagogia da ginga: deslocamentos em busca da vida*. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Rural, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

POGLIA, Marco A. S. *Todo mundo não é um paraná! Uma perspectiva etnográfica sobre a capoeira angola*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2014.

_____. *Mandinga, malícia e manha: por uma cosmopolítica angoleira*. TCC de graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

POGLIA, Marco A. S. e DOBROVOLSKI, Magnólia. *Angola Poa: expressões da capoeira angola em Porto Alegre*. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC2j2jSQ-duV1ATGfYzo6Ufg/videos>

PORTO ALEGRE, Achylles. *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1940.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O Jogo de Identidades na Roda de Capoeira Paulistana*. Ponto Urbe [Online], 13, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.748>

SILVA, Cássio Henrique Silva da. *A capoeira joga com a dureza da vida: o resgate da capoeira angola conectando etnicidade, estratégias de resistência negra e protagonismo cultural em porto alegre*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

TERRA, Eloy. *As ruas de Porto Alegre*. Porto Alegre: AGE, 2001.

VIEIRA, Patrícia Gonçalves. *Territórios negros em Porto Alegre/RS (1800 – 1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano*. Dissertação de Mestrado em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Entrevistas:

CONTRAMESTRE JEAN. *Angola Poa: Contramestre Jean Sarará*. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_S5asnUE6E

MESTRA ELMA. *Angola Poa: Mestre Elma*. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_njv5hBfY8

MESTRE BAPTISTA. *Angola Poa: Mestre Baptista*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4BWZ8Lc9fzE>

MESTRE CHURRASCO. *Angola Poa: Mestre Churrasco*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSiBDKi3fGo>.

MESTRE GUTO. *Angola Poa: Contramestre Guto*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJSyagXHDk8>

MESTRE ÍNDIO. *Mestre Índio – Memórias da luta do Povo Negro em Porto Alegre*. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snHAMILIVFtg>

MESTRE IVONEI. *Angola Poa: Mestre Ivonei*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvP6CcHlvSc>

MESTRE JABURU. *Angola Poa: Mestre Jaburu*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQnZ5eFYkt0>

MESTRE MIGUEL. *Angola Poa: Mestre Miguel Machado*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KvCenDTFbXY>.

MESTRE PAULO. *Angola Poa: Mestre Paulo*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fz6bkRZOAzi>

MESTRE RATINHO. *Angola Poa: Mestre Ratinho*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ScywtvLSxql&>

MESTRE RENATO. *Angola Poa: Mestre Renato Capoeira*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSz57J5GHJI>

PROFESSOR JAURI. *Angola Poa: Professor Renatinho e Professor Jauri*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1MnSNEImV4>

PROFESSOR RENATINHO. *Angola Poa: Professor Renatinho e Professor Jauri*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1MnSNEImV4>

PROFESSOR VERMELHO. *Angola Poa: Professor Vermelho*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fmn3skXpyll>

Entrevista com Mestre Camisa

Interview with Mestre Camisa

Matthias Röhrig Assunção

Doutor em História – Universidade de Essex

Cinézio Feliciano Peçanha

Doutor em Difusão do Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)¹

No dia 10 de setembro de 2018, Mestre Camisa, de nome completo José Tadeu Carneiro Cardoso, concedeu uma longa entrevista, de quase quatro horas, ao Mestre Cobra Mansa e ao Dr. Matthias Röhrig Assunção no âmbito do projeto “Capoeira contemporânea no Rio de Janeiro, 1948-82”.² A entrevista aconteceu no Centro Educacional Mestre Bimba, uma fazenda no município de Cachoeiras de Macacu, estado do Rio de Janeiro, onde Mestre Camisa organiza oficinas e eventos do grupo ABADÁ-Capoeira. A entrevista foi filmada por Toninho Muricy e transcrita por Geisimara Mattos. Em seguida, Matthias Röhrig e a editora Beatriz Salgado escolheram trechos relevantes para um clipe-documentário lançado junto com esse dossiê.³ Os trechos que reproduzimos aqui concentram-se na biografia do mestre, principalmente em sua vinda para o Rio de Janeiro, no início de sua carreira na cidade, nas rodas de capoeira que existiam então e em outros comentários sobre a capoeira que achamos ser de grande relevância para os capoeiristas e pesquisadores interessados nessa fase crucial da história da capoeira.

¹ Mestre Cobra Mansa (Kilombo Tenondé).

² Esse projeto recebeu patrocínio do Arts and Humanities Research Council (AHRC), ao qual agradecemos pela oportunidade de coordenar essa pesquisa, entre 2018-2020. Para mais detalhes sobre o projeto, colaboradores e consultores, ver www.capoeirahistory.com.

³ O clipe está disponível em: <https://youtu.be/K40GHKVHm54>. Acesso em: 4 fev. 2022.

Mestre Camisa: Na capoeira eu sou Mestre Camisa, me sinto como Mestre Camisa. Meu nome é José Tadeu Carneiro Cardoso, 63 anos. Nasci na Chapada Diamantina, no distrito de Jacobina, no sertão da Bahia. Moro no Rio há 46 anos; em [19]72 pra [19]73, vim pra cá, e minha vida profissional com capoeira é no Rio de Janeiro.

Na realidade, eu saí de Salvador com o espetáculo folclórico de culturas populares baianas, danças; capoeira era o carro-chefe, mas tinha várias manifestações.

Grupo Olodumaré

Mestre Camisa: O grupo, o nome do grupo era Olodumaré. O Olodumaré, todo ano ele montava um espetáculo, e esse espetáculo era “Furacões da Bahia”. Era um espetáculo de 40 pessoas. O espetáculo tinha samba de roda, puxada de rede, capoeira, maculelê, candomblé, trio elétrico, dança de caboclo, samba de caboclo, samba de roda, samba duro... Tinha maracatu, várias manifestações, tinha caboclinho, navio negreiro, muitas manifestações. Aí nós rodamos o Nordeste todo, depois pro Sul, todo o Sul, depois o Sudeste, temporada em todo o Sudeste, Minas Gerais, São Paulo, enfim, e por último foi o Rio. Chegamos no Rio, fizemos a temporada na maior casa de *show* da época, que era o Canecão. Fizemos uma temporada, depois o Teatro da Praia, Teatro Opinião, depois rodamos o estado do Rio, as cidades, Friburgo, Niterói, essas cidades todas aí, ficamos no Rio. Daí um empresário alemão gostou do espetáculo, contratou o espetáculo pra ir pra Europa. Ele achava que tinha que mudar algumas coisas pra ser um espetáculo internacional, e mudar o nome, fazer um nome mais comercial, botou o nome “Brasil Tropical”. Então o Olodumaré passou a se chamar, a ser, Brasil Tropical. Ele acrescentou vários números no espetáculo. Eu, como era menor, e meu irmão que era o diretor, que era o dono do grupo da companhia, achou que eu tinha que voltar, e aí eu tinha algumas razões pra ficar aqui. Resolvi ficar, porque ia ter um projeto de Mestre Bimba ir embora pra Goiás. A minha mãe também tinha falecido, [eu] já tinha perdido meu pai antes, com nove anos, e achei que ficou um pouco... Meu irmão mais velho também, que era um grande capoeirista, na época ele que cuidava da gente na morte do meu pai. Eu achei que eu ia ficar na Bahia meio perdido, né? Como eu me identifiquei com o Rio de Janeiro, com a cultura, com o povo, com as praias... umas coisas assim, parecido um pouco, já tinha rodado o Brasil inteiro, achei que o Rio de Janeiro era o lugar ideal pra eu ficar. Aí resolvi ficar.

Rasguei minha passagem, fiquei.

Chegada ao Rio de Janeiro

Mestre Camisa: E aí, com a decisão, eu fiquei e enfrentei todo tipo de dificuldade, mas quem tem objetivo sabe o que quer e não pode reclamar. Então fiquei, tô até hoje. E aí eu aproveitei e rodava as capoeiras todas no Rio de Janeiro. Nós fizemos o primeiro espetáculo no Canecão, onde tinha a Associação dos Servidores, onde o grupo Senzala dava aula. E o grupo Senzala, eu já conhecia a maioria dos componentes e os fundadores, que eu sempre... são baianos, e muitos iam treinar no Mestre Bimba, conheciam a capoeira da Bahia.

Matthias Röhrig Assunção: É o Rafael Flores?

Mestre Camisa: Rafael Flores e Paulo Flores. Dois fundadores, e outros alunos... Paulo, como o Cláudio, o Danadinho de Brasília, o Hélio, o Raxe [ininteligível], muitos deles iam pra Bahia treinar no Mestre Bimba no final de ano, nas férias, conhecer, ia nas rodas, Camisa Roxa que levava essas pessoas. Eu conheci e passei a frequentar as rodas deles aos sábados e nos domingos. Sábados também eu rodava na roda de Artur Emídio, na roda do Zé Pedro... Essas rodas todas do Rio de Janeiro, né? Conheci a capoeira do Rio de Janeiro, e muitos iam assistir o espetáculo. O espetáculo era bem divulgado, nos jornais saía, e em todos os programas de televisão. Então ficou muito conhecido, todo dia tinha capoeirista e pessoas assistindo o espetáculo. E convidava pras rodas e assistir o espetáculo mais de uma vez, o espetáculo era muito bonito. E aí eu fui conhecendo os capoeiristas e comecei a frequentar as rodas do Rio de Janeiro, essas rodas principais, que era a roda de Artur, a roda de Zé Pedro, a roda da Central, do carnaval, depois a roda de Caxias, um tempo teve a roda na Feira de São Cristovão, a roda da Quinta da Boa Vista, umas rodas que foram acabando assim. E as academias também, a academia do Celso, do Artur, dos que davam aula, né? Eu queria conhecer a capoeira, como também ao mesmo tempo eu queria conhecer o samba e a cultura. Fui em todos os sambas, fui nos candomblés, nos terreiros de umbanda, queria conhecer, conhecia pouco de umbanda, é mais o candomblé, depois a escola de samba, os pagodes, né?

Primeiras aulas no RJ

Mestre Camisa: Vou voltar um pouco a história... Quando eu fiquei no Rio, fiquei

com as diárias pagas em uma daquelas hospedarias. Meu irmão alugou uns hotéis, umas hospedarias, essa coisa toda, 40 pessoas, crise, difícil, uns dias pagos. O dinheiro acabou, fiquei dormindo na praia, dormi na rua, dormi na rodoviária, dormi dentro de ônibus, depois fiquei de favor. Conheci um nordestino que morava numa casa de cômodo, num quartinho. Eu dormia de madrugada, entrava e saía de madrugada, voltava, a dona não podia saber que eu tava dormindo ali, aquela dificuldade. E aí tinha uma academia em Laranjeiras, onde tinha essa casa de cômodo lá onde eu morei. E aí tinha aula de judô, o Maranhão era tocador de berimbau que disse que podia dar aula de capoeira lá e permitiu pra dar aula. Aí depois eu perguntei se podia dormir na academia, aí ele falou: "Pode". Aí eu dei aula, aí eu comecei a dar aula na rua Cardoso Júnior, nº 16, Laranjeiras, academia de judô. Tava nas atividades, e aí comecei a dar aula e dormir lá.

Maranhão era cantor, tinha um conjunto musical, e toca muito bem berimbau e canta muito bem. E ele fez *show* com Camisa Roxa, fez amizade, viajou pra Argentina, fez *show*, participou do grupo aqui. Então ele conhecia meu irmão, fui lá então, e foi fácil lá dar aula. O primeiro aluno foi um gaúcho que assistiu um *show* no Rio Grande do Sul, irmão do Haroldo, que é o Cláudio Moreno, meus primeiros alunos lá. Comecei a dar aula lá mais ou menos um ano, e dava aula sábado e domingo, feriados, porque sábado, domingos e feriados era dia de mais tristeza, solidão, aí eu pedi pra dar aula sábado. Liberaram! Depois pedi o domingo, liberaram! Aí eu dava a semana inteira e sábado e domingo. Fazia uma roda lá na academia, e a roda aos sábados do grupo Senzala, e domingo as rodas pelo Rio. Fui pra academia SAGA, que é no Largo do Machado. Daí comecei a dar aula nesses três lugares e fui aumentando os horários. Fiquei, de forma que passei a fazer parte do grupo Senzala. Isso era em [19]73, [19]73 até [19]86. Tinha espetáculo também, dava aula de maculelê, fazia várias coisas assim. Eu vinha de grupo folclórico também, então fazia algumas coisas, espetáculos. Montei alguns *shows*, fazia exposições.

Circo Voador

Mestre Camisa: Isso em [19]82, inaugurei o Circo Voador no Arpoador, e lá no Circo Voador eu montei um espetáculo: *Cantos e Danças da Terra*. Esse *Cantos e Danças da Terra* tinha maculelê, capoeira, samba de roda, puxada de rede, jogo de pau, jogo com facão, jogo com chicote, jogo de navalha, e montei um grupo com meus alunos.

Eu tinha dois alunos, que também eram atores, que ajudavam muito: Chico Dias e Cláudio Baltar. O Parafina e Bem-Te-Vi. Os dois, e depois o Raul Gazolla. Então, esse espetáculo eu montei, e inauguramos no Circo Voador com outros artistas. Não à toa, o *show* fez muito sucesso, foram três espetáculos por noite. E aí o público começou a reclamar, a vizinhança do Arpoador, acabou o circo ser voador e voar. Viajamos pelo Maranhão, viajamos pelo Brasil, depois foi pra Lapa, acho que em [19]84. Era o Perfeito Fortuna, fomos para lá. E aí, o Circo foi pra Lapa, e aí comecei a fazer meus eventos na Lapa. Foi uma parceria, começou no Arpoador. Aí passei a realizar os batizados, encontros, *shows*, espetáculos no Circo Voador, fiz muitos anos. Lá fiz muitos encontros. O primeiro grande evento foi em [19]84, com Perfeito Fortuna, nós conseguimos... Eu montei o evento com nome "Pé Quente, Cabeça Fria" numa época que a capoeira precisava daquela coisa... Então era capoeira quente, mas com a capoeira fria. Foi o Primeiro Encontro Nacional da Arte Capoeira, tratar a capoeira como arte. Aí convidamos as principais lideranças do Brasil, dos estados que têm tradição na capoeira. Os convidados, convidamos o Brasil inteiro, principalmente da Bahia. Toda a velha-guarda foi, conseguimos patrocínio, apoio, financiamento pra tudo. O primeiro, acho que foi em [19]68, [19]69, o Simpósio teve um número representativo, mas não conseguiu reunir tanta velha-guarda do Rio de Janeiro como do Brasil e da Bahia, principalmente, lá no Circo Voador em [19]84. Então foi um encontro que o nome, a organização, as atividades, convite pras pessoas, eu fiz, na realidade, em [19]84 – eu tinha 33 anos, se não me engano. Mas eu tinha na cabeça que era importante reunir todos os segmentos da capoeira para se discutir, se apresentar e jogar. Tinha o momento das apresentações, das palestras, dos debates e das rodas. Então tinha rodas até de madrugada. Esse encontro foi um encontro marcante, acho que foi um divisor. Depois daquele encontro, a capoeira tomou rumos, todos saíram com uma visão muito mais ampla da capoeira. Tanto o pessoal da capoeira da regional quanto da angola. Parece que acrescentou a todo mundo esse encontro, né? Depois desse, teve outros que eu fiz, o Internacional, Capoeira e Samba, vários.

Mestre Cobra Mansa: A capoeira é samba.

Mestre Camisa: Isso, tivemos também, que fizemos já no sambódromo, que também vieram bastante mestres da velha-guarda. Minha primeira turma, que eu formei, foi em 1977. No centro de capoeira Senzala, eu formei três alunos. Cláudio Moreno, Arara e Mula. Eles foram meus alunos em 1977, eu formei eles. Depois eu formei Nagô e Capixaba em 1980 e... Se não me engano [19]82, [19]84, [19]82... Tinha uma

metodologia diferente de seguir o sistema, era uma capoeira mais influenciada pela capoeira regional. Embora uma coisa mais aberta, cada um fazia do seu jeito, mas tinha influência bastante da capoeira regional, e teve influência também da capoeira angola, mas a influência maior é do Mestre Bimba.

A Federação de Capoeira

MCM: E a Federação [do Rio de Janeiro] não tinha essa influência?

Mestre Camisa: A Federação pegava todo mundo, qualquer um. Não interessava qual era o grupo ou não. Se filiasse à Federação, tava filiado. Não interessa o estilo. Federação de Capoeira. A característica, o estilo, o uniforme, graduação... Depois, sim, passaram a usar o sistema de graduação da Federação, mas o tipo de capoeira, [era] todos.

MCM: Mas vocês, isso que eu quero colocar, vocês tinham seu sistema, e quase todo mundo resolveu adotar o sistema da Federação. Mas vocês resolveram manter.

Mestre Camisa: Queriam colocar o tênis no começo. Nós jogávamos de pés descalço, tinha o tênis. Um dos lados, quando era da Federação de Pugilismo, tinha aqueles campeonatos. De campeonatos, o grupo Senzala participou de vários daqueles campeonatos. Depois queriam botar o campeonato, tinha um projeto de um brigadeiro lá, sei lá quem era, botar capacete, botar umas coisa pra competir, aquelas coisa estranha, então não aceitava, não concordava em fazer, em participar, né? Então ficamos à parte.

MCM: Mas as competições vocês participavam?

Mestre Camisa: Não cheguei a competir, não.

MCM: O senhor não competiu.

Mestre Camisa: Foi em algumas competições. Alunos meus competiram.

MCM: Ah, alunos do senhor competiram. Entendi.

Mestre Camisa: Depois teve os campeonatos universitários, que todos segmentos participavam também aqui no Rio. Meus alunos participavam porque passaram a estudar na universidade e a ganhar bolsa, e tentavam a bolsa competindo, então... Queriam competir pra tentar bolsa na UNISUAM [Centro Universitário Augusto Motta], na Gama Filho, em várias faculdades.

MRA: Ganhava uma bolsa se ganhava o campeonato?

Mestre Camisa: Cada faculdade, Santa Úrsula, a maioria particulares, os alunos estudavam, UERJ [Universidade do Estado do Rio de Janeiro] participava, UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro], essas públicas e particulares. Passavam pras particulares, montavam uma equipe e competiam, e muitos deles ganhavam uma bolsa. Muitos deles ganhavam uma bolsa pra competir com o nome da faculdade, UNISUAM, a Gama Filho, a Estácio de Sá, Santa Úrsula, várias. Passei pra UFRJ, UERJ, Federal Fluminense, todas participavam desses campeonatos universitários, aí acabou, foi desgastando, o modelo não era muito adequado, e foram acabando. Eles foram vendo que o público ia, enchia no primeiro, no segundo, metade do terceiro, metade da metade, foi perdendo credibilidade. E o capoeirista mesmo se machucava, e tudo, não provava e nem divulgava capoeira. Então foi bom ter acabado. Pra mim. Foi um laboratório pro capoeirista, mas não foi bom pra capoeira. Aí, depois de muitos anos, comecei a botar os Jogos [do Abadá], achei que era uma competição que parece mais com capoeira. Tem bandeira, apito, levantava, “pru” [faz o som do apito], o juiz no meio assim, eu achava que aquilo não era capoeira. Aí eu comecei a tentar fazer umas competições, chamava “Jogos”. Tinha que jogar em vários ritmos, cantorias diferentes, tem só “iê” e não tem juiz no meio, e uma mesa de jurado lá longe olhando, então uma roda normal como a capoeira. Então o que mais parece uma roda original de capoeira, sempre foi competição. Então é uma roda de capoeira julgando os aspectos que tem que tocar, tem que cantar, tem que jogar em vários ritmos, então isso parecia mais a capoeira, pra motivar o capoeirista a continuar treinando com motivos, não só de jogar nas rodas.

A evolução da capoeira no RJ

Mestre Camisa: Numa época, as rodas também foram parando, as rodas ficaram um pouco agressivas também por algumas razões de competição. A capoeira foi se tornando uma profissão, nego vivendo de capoeira, mercado de trabalho, foi uma coisa assim. Foi uma fase que a capoeira passou que as rodas foram se enfraquecendo, pela falta de lideranças também. As grandes rodas que sobreviveram tinham liderança. Com muitos jovens se formando cedo, começaram a formar mestres com pouca idade, e com pouca experiência passaram a fazer roda e a liderar grupos, mas sem liderança, de experiência de vida, e nem com fundamentos de capoeira. Aí a coisa foi desandando, as rodas foram se enfraquecendo, sobreviveram poucas. Não era pancadaria, era roda de jogo duro, jogo lutado, jogado, sempre teve na capoeira, em

todas as rodas, era falta de liderança mesmo.

MRA: De liderança, o quê? De impor quando parar ou...?

Mestre Camisa: Quando parar, até onde vai, quando começar, quando parar, quando recomeçar, até onde vai, fundamentos de capoeira pra controlar, lideranças, respeito, entendeu? Então ficou uma coisa assim muito competitiva em todos os aspectos, então... Capoeira, todas as rodas de capoeira que funcionaram na história da capoeira tinham liderança, tinha um líder com experiência liderando. Todas! Principalmente na Bahia. Então eu acho que todas essas rodas contribuíram mais pro capoeirista e menos pra capoeira. Porque eu acho as rodas principais, as rodas [que] contribuíram mais pra história da capoeira foram as rodas dos grandes mestres, que tinham maior liderança. E, quando foi perdendo as lideranças, elas contribuíram para exercitar o capoeirista, mas tiveram muitos problemas e atrapalharam de alguma forma a capoeira. Serviu pra treinar o capoeirista, mas a imagem da capoeira pra sociedade... Tiveram alguns conflitos, problemas que não foi bom pra capoeira. Disputas de lideranças, e impor rituais e fundamentos de cada um, então isso atrapalhou demais, criou discórdia. E é pública, passa todo tipo de gente assistindo. Muitas vezes, a imagem que não foi boa, não ficou uma boa imagem pra capoeira. Agora, como exercício para o capoeirista, isso foi muito bom. Nem sempre tudo que é bom pra capoeira é bom pro capoeirista. Nem sempre o que é bom pro capoeirista é bom pra capoeira. As rodas, por exemplo.

MRA: Por isso essas rodas de rua, de uma certa maneira, como a de Caxias, elas acabaram, né?

Mestre Camisa: Foram acabando aos poucos.

MRA: Elas acabaram nesse período da década de [19]70, [19]80, né?

Memória das rodas

Mestre Camisa: Falharam, voltaram, ficou assim, periódico, depois foram voltando por algumas razões. As pessoas se encontram, vamos voltar, encontrando, vamos levantar a roda. Vamos voltar a nostalgia, voltaram. Elas tiveram intervalos, essas rodas todas também, por falta de liderança (as rodas famosas). É a crítica que eu faço às rodas. Roda de tal, roda da Central (famosa!), roda de Caxias (famosa!), roda não sei da onde, às vezes você vai lá [e] tem quatro pessoas tocando, cinco, seis, três tocan-

do, um cachorro no meio passando... No outro dia tem 30, excelente! Roda da Central foi quase ninguém, no outro dia o pau canta, acabou a roda. Aí você fala: "Puxa, uma roda, eu fui lá tinha quatro pessoas", era assim. Quando tem um líder, ele convida, ele atrai e convida muita gente, entendeu? A roda do Mestre Waldemar, antes de começar tinha uma conversa. Tava lá nego sentado, ia chegando, chegando, chegando, e chega fulano, e chega sicrano, e tal. E a roda, pra começar, ainda tinha uma roda antes de começar a roda, tá entendendo? Então essas rodas foram enfraquecendo porque não havia uma liderança, nem uma administração. Elas eram muito boas quando acontecia a presença de muita gente, né?! Quantas rodas de São Cristovão, tem dia que, oh, rapaz.... No outro final de semana, nego não podia ir por uma razão, e não podia ir, e outro viajou, e o outro não sei o que, e o outro não pode ir – ainda mais ensino profissionalizante, dando aula, seus compromissos, e tudo aí que ficou difícil, tá entendendo? E às vezes as disputas ficaram mais acirradas, e aí, sem uma liderança, como é que vai? Só ia mesmo quem tava a fim de esquentar o pé ou a cabeça.

MCM: Tinha uma roda que o senhor gostava de frequentar mais ou menos, qual era?

Mestre Camisa: Acho que todas. Acho que talvez a que eu tenha frequentado mais era a do Zé Pedro, se eu não me engano.

MCM: O que atraiu o senhor pra ir lá pra roda do Zé Pedro?

Mestre Camisa: Acho que aí dava mais gente e mais capoeirista, entendeu? Pelo menos eu acho que era a que dava mais gente de diversas idades e todo tipo de capoeirista, era lá, entendeu? Ali jogaram todos os capoeiras, do Rio de Janeiro eu vi jogar todos ali, os mais velhos todos iam lá, todo segmento, não tinha negócio de divisão de nada. É capoeira, cada um jogava do seu jeito, se expressava dentro do seu conhecimento.

MCM: Como que era o ritmo, o senhor lembra assim?

Mestre Camisa: O ritmo sempre liderado pelos mais velhos, mas mais ou menos Zé Pedro que tocava, gostava de cantar, era cantador, então ele liderava... Todo mundo chegava e tocava. Se tinha conhecimento, e era uma pessoa com uma certa liderança e conhecimento, não tinha que dizer quem que não toca, todo mundo tocava, era uma coisa livre. O grupo Bonfim é um grupo tradicional, grupo Bonfim é um grupo, Artur Emídio, grupo Senzala, são grupos antigos.

MRA: Esses eram os três grupos mais fortes então naquela época?

Mestre Camisa: Eu não digo se eram mais fortes, mas uns grupos que tinham já um nome, uma coisa assim, não é, que tinha sua roda já tradicional, essa coisa toda, né? E os mestres aí todos tinham sua roda no dia a dia, mais marcantes assim, essa roda do Bonfim também tinha. Isso é uma coisa importante que é tradição na capoeira: roda tem que ter liderança, seja fechada ou aberta, na rua ou em recinto fechado, tem que ter liderança. É uma tradição, e isso faz parte da história da capoeira. Levar capoeiristas só pra jogar capoeira, não vai ter como manter os fundamentos, e a liderança é um dos fundamentos da capoeira. Alguém tem que liderar pra manter esses fundamentos, se não cada um impõe do seu jeito, e você chega no lugar, você tem que obedecer os fundamentos daquele lugar, dentro dos fundamentos da capoeira daquele lugar e daquele mestre.

Apelidos na capoeira

Mestre Camisa: Era um ritual de passagem, de iniciação, que por acaso o nome é batizado.

MCM: Você passava de um estágio pra outro estágio?

Mestre Camisa: Iniciante. Adquiria um apelido, uma coisa assim, ligado a você, ligado à sua profissão, ligado à sua personalidade, ligado ao seu biótipo, ligado à região que você mora. Se é de Itabuna, se é de Cachoeira. "Ô Cachoeira, ô Santo Amaro". Eu, Camisinha, por causa de Camisa Roxa, Camisa Segundo, Camiseta, Camisinha.

Toninho Muricy: Que tanta camisa era essa na sua casa?

Mestre Camisa: Porque se fosse outra coisa... se fosse fruta, ia ter um bocado de fruta.

MCM: Coco, Coqueirinho.

Mestre Camisa: Coco, Coqueirinho, Cocada... Ficou Camisa, fazer o quê? Então é assim. Não tem sentido pejorativo, não tinha sentido de nada, é engraçado. Se ele achasse que o cara não gostava, e tal... depende, ele podia ver ou não. Depende da situação.

MCM: Como Cafuné, que era apelido dele.

Mestre Camisa: Que dizia que ele era tímido, fazia cafuné, e tal. Foi bom pra ele ou podia ser ruim. Botava o cara Leão, e o cara era todo devagar. Pô, se ele vira leão, ele

desiste. Pô, muito pesado ser um leão. Como Quebra Ferro, que fala, o cara que quebra ferro. E tinha Salário Mínimo, que era pequenininho... e era um gigante jogando. E aí, era Um Milhão, salário de um milhão é o salário do maior empresário do Brasil.

MCM: Mas aí tem essas contradições, porque Gigante também era um cara pequeno.

Mestre Camisa: Mas Gigante é Bigodinho na capoeira angola. Todo mundo lá passou a ser Gigante. Nego chamava ele de tudo quanto era nome. "Não, ele vai ser Gigante." Aí o pessoal chamou ele de Gigante, era Bigodinho na capoeira angola. Era aluno de Cobrinha Verde.

MCM: Ele conta que o pessoal [falava]: "Vamo apresentar agora Gigante", e o pessoal achando que...

Mestre Camisa: Então eu sou a favor do apelido desde que não avacalhe, caracterize, entendeu? Uma turma entra na academia, vem da rua o apelido avacalhado que ninguém consegue tirar. Às vezes eu boto o sobrenome. Teve aluno que chegou por causa da religião, essas coisas, aí o aluno era Cão, mas nego não liga Cão a cachorro, liga ao Diabo, filho do Cão, ou tá com a imagem do Cão. Tinha um caboco chamado Imagem do Cão aqui no Rio. Aí eu tirei Cão e botei Cancão. Aí ele ficou Cancão.

MCM: É que nem Negativo, ele botou Nego Ativo.

Mestre Camisa: Negativo parece que o cara é negativo, pra baixo. [...] O meu, Camisinha, Camisinha normal. Quando começou a AIDS, aquela coisa, camisinha, e coisa e tal, as pessoas ficavam com vergonha de me chamar Camisinha... Hoje [é] normal, chamava era Camisa, o Camisa, o Camisinha, muita gente chama de Camisinha porque eu era o menor. Aí virou Camisa. E tem o Camisa Segundo, que é mais velho do que eu, formado antes. Tem o Camiseta, que é meu primo; já meu irmão mais novo é chamado de Camiseta, apelidaram. E ele nem treinou com Mestre Bimba, que ele era criança, não chegou a conhecer Mestre Bimba e virou Camiseta. Tem dois Camiseta: um primo que é irmão de criação, que é Camiseta mesmo, e agora o Camiseta, meu irmão mais novo. E eu, Camisinha, que chamam de Camisa.

Toninho: Com que idade cê foi pro Bimba?

Mestre Camisa: Eu fui, rapaz, com 12 anos, acho que com 12 anos.

MRA: Levado pelo irmão, Camisa Roxa.

Mestre Camisa: É. Eu conheci ele mais novo, com nove anos. Fui lá voltei pra roça, depois comecei a morar em Salvador. [Com] 12, 13 anos, eu já tava treinando capoei-

ra na rua, aí me levaram.

MRA: Lá naquela casa, lá no primeiro andar?

Mestre Camisa: É. Ali e lá, ali era só treino.

Samba, batuque e carnaval

Mestre Camisa: Eu pratiquei muita capoeira aqui, joguei a minha vida profissional toda no Rio de Janeiro. Minha família, assim – filhos, mulheres –, e meu lado profissional eu devo todo ao Rio de Janeiro. Entendeu? E o contato com o samba, que eu tinha um contato com o samba, era do sertão, nem o samba de Salvador. Mas era o samba do sertão. Depois eu vi o samba de escola de samba de Salvador, depois teve o samba de roda. Samba do Recôncavo é samba de roda, que tinha o samba de roda nos conjuntos. Aí, quando eu cheguei no Rio, vi o samba de escola, de partido alto, esses vários tipos de samba. Então é ali que eu fui me aprofundando no universo de samba. Porque eu gosto de samba também. Componho samba, tenho vários sambas. Eu morei 13 anos na Mangueira, né? Morei no morro 13 anos, perto do Buraco Quente, ali no loteamento, abaixo da quadra, 25 a 30 anos atrás. Eu morei lá de 12 a 13 anos. Então conheci muito samba, conheci os sambistas, frequentei muito a Mangueira, desfilei na Mangueira quando o enredo tinha samba, quando o enredo pedia. Quando eu cheguei na barraquinha, eu tava há um ano aqui. [Começa a cantar] “Iaiá mandou ir à Bahia.” Preto Rico, o samba. Aí nesse ano a Mangueira ganhou, e eu desfilei no desfile dos campeões, que no dia do desfile eu não fui. Aí ela ganhou de novo, desfilei. Leopoldina, a turma toda. Depois desfilei na Portela, desfilei em várias escolas de samba quando o enredo pede. O samba se afastou da capoeira. O mestre-sala era capoeirista, conta a história, foi se afastando, né? Como na Bahia também, o batuque sumiu. Esses cruzo, cruzo hoje, movimento de canela, trava o cara embaixo, não se usa golpe antigo de batuque. Eu que resgatei pra botar na capoeira, que quase não se via isso. É movimento de batuque. Com a canela, travar a rasteira, travar os movimentos embaixo, queda de quatro, eu travo seu joelho, trava sua costela. Você fica sem ação, que é o movimento forte, que neutraliza os movimentos. Então, isso é da capoeira, do batuque, dos capoeiras, dos capoeiras bons, capoeiras batuqueiros, todos bons [que] derrubava eram batuqueiros, depois foram afastando.

Golpes desequilibrantes

Mestre Camisa: Aí derruba de barriga, derruba de canela. Derruba de coxa, derruba de rapa, raspagem. Então isso aí sumiu da capoeira, isso sumiu da capoeira. Capoeira angola mantém a rasteira em pé, só. Que a base da rasteira, joga todo tempo baseado na rasteira, depois cabeçada, único golpe desequilibrante deles. Boca de calça, em 100 jogos de angola você vê uma, que é outro golpe desequilibrante. Então, a rasteira em pé é única, não tem rasteira dentro. Só no pé, não tem a coxada, que tem de frente, que derruba muito mais traumatizante, entendeu?! Que é o golpe desequilibrante que foi sumindo. Isso tem no samba duro. Aí o *show* preservou. O *show* do Mestre Bimba, que tinha o samba duro. Canjiquinha também botava no *show* dele samba duro, e outros mestres não botavam samba duro como apresentação, entendeu? Hoje eu já boto “sambatuque”. Samba e batuque e capoeira, que é feita pelo capoeirista, que aí você planta, não planta, e dá só golpes desequilibrantes. E o cara planta, não pode pegar sem plantar, e ele não pode defender. Depois eu botei defendendo, você dá o corte, que é o desequilíbrio, e ele sai na hora. Não derruba, é a vez do outro. Pega a história da capoeira antiga, tem os balões. O golpe do balão, não explica qual. Vários. Às vezes, é embolação por falta de técnica, provoca o agarrão; mas, quando eu me aproximo de você, eu posso mostrar dez quedas aqui sem botar a mão em você. Você cai limpo, limpo, capoeira pura. Só com as pernas, a cabeça e [o] tronco e o cotovelo, bota o cara no chão. Você pode ter 100 quilos, 120, ou 60, sem usar força nenhuma, são os golpes que vêm do desequilíbrio, do desequilíbrio da capoeira e do batuque, que é o que tem no Rio de Janeiro, que é o samba, que eu ainda peguei no batuque, mas plantar e bandear. Você bandeia de frente, bandeia de lado, bandeia dando barrigada, bandeia dando coxada e bandeia dando canelada. Então, são várias formas da capoeira que se perderam. Que é o golpe principal da capoeira, é a cabeçada, por que eu vou ficar de guarda arriada? Eu fico aqui, do meu jeito, mas o pé protegendo, não é?! Então isso aí foi perdendo a marcialidade no sentido da luta. Então a capoeira foi embolando, não é a capoeira regional. Você vê a capoeira regional jogar, você não vai ver essa embolada. Capoeira influenciada pela regional, que não entenderam por que agarrando, embolando, dando golpe de outra luta, isso aí tá usando a capoeira como usa o golpe de capoeira. Tem vários movimentos de capoeira que tão usando em outra luta, tá entendendo? Então, como é mistura, a bateria da capoeira

é uma salada: berimbau vem de um canto, atabaque vem de outro, pandeiro veio de outro, o reco-reco veio de outro e o agogô veio de lá, uma salada, o ritmo é uma salada. E até chegar à capoeira é uma mistura de várias coisas, né?! A regional de Mestre Bimba é mistura da capoeira antiga, do batuque, da criatividade, melhorar os golpes em função das lutas pra melhorar o mercado de trabalho.

Capoeira e religião

Mestre Camisa: Eu não vinculo capoeira e religião, eu não vinculo. Eu não tenho religião, deixei de ser católico, tenho fé em Deus. Então não vinculo. Posso até cantar uma música que fala no orixá ou no santo católico, e coisa e tal, mas eu tento desvincular o máximo da coisa. Não tenha capoeira antigo, mas o jogo da capoeira e o berimbau não precisa ter. Espiritualidade tá em tudo, espiritualidade tá aqui. Mas eu não tô, eu não tenho. Se você associa, eu respeito, mas eu tenho todas as religiões aqui na escola. Então capoeira e religião são duas coisas diferentes pra mim. Cada capoeirista tem sua religião.

Embranquecimento da capoeira?

Mestre Camisa: Porque tem esse discurso aí que eu não gosto, de embranquecimento de toda cultura afro-brasileira, tá entendendo?! Agora, eu acho que a capoeira empreteceu muito mais o branco do que embranqueceu. Pô, eu conheço João Grande, conheço batuque, samba, conheço maculelê, conheço tambor de crioula e toco, canto, componho um monte de troço. Será que eu conheceria? E aí? Passei a entender e a gostar da cultura. Nasci no caldeirão, vários quilombos na região, tem várias coisas. Conheço culturas que a maioria não conhece. O batuque e o samba do sertão e outras coisas que tem lá. As rezas... Então, onde eu nasci, vim de um caldeirão. Gosto da cultura afro-brasileira. Então como que isso... Eu acho que os brancos estão empretecendo. Agora, embranquecimento, conversa fiada. Eu acho. Agora, as coisas sim foram se perdendo por algumas razões, pessoas entrando como a capoeira. A liderança, os mestres eram mais velhos, tinham sabedoria; quando foram botando os mais jovens, que se apresentam bem, joga bem, atrai usando os artifícios que tem hoje. Eles passaram a fazer falsas lideranças. Por isso que nego perdeu fundamento, perdeu respeito, perdeu liderança, perdeu várias

coisas, por quê?

Formas de jogo

Mestre Camisa: Então, normalmente eu tento, quando eu jogo com uma pessoa de angola, me recuar e jogar mais dentro das características da angola. Entendeu? A não ser que haja necessidade da gente disputar. Uma forma de reviver e exercitar minha mente e meu corpo de uma forma diferente. Mas eu já venho, há muitos anos, buscando uma forma de jogar diferente, até jogar no chão. Se você vê alguns vídeos, até na roda de Zé Pedro tinha uns mais velhos que eu. Jogo cinco ou dez minutos só no chão, em cima da negativa e rolê. É uma busca... Todo mundo levantava, subia, e eu não saía, proposital! Eu tava em busca de um jogo no chão diferente do jogo no chão que eu via no dia a dia da angola. Que esse jogo surgiu, até esse jogo que eu chamo de Benguela hoje, que é diferente de Banguela... Não tem nada a ver. Tem linguagem própria, com movimento próprio, vários movimentos diferentes, que não tem na angola e nem na regional. Inclusive o cruzo, que é um movimento que vem do batuque, que é jogado no chão, com jogo no chão.

MRA: Esse Benguela não tem nada a ver com Banguela?

Mestre Camisa: Banguela não. Benguela, o nome e o jogo, foi eu que criei. A Banguela é um jogo devagar que descia e subia, da regional, que praticamente foi acabando com a morte de Mestre Bimba. O nome parece a despertar, ninguém nunca viu. Nenhum de vocês nunca viu jogo de Banguela em lugar nenhum.

Fundamentos da roda

Mestre Camisa: Então eu faço uma roda aqui no Mercadinho [de São José, Laranjeiras] há mais de 25 anos. Quem é aluno novo, ele vai com uma camisa assim, mas eu peço pra todos irem sem uniforme, roupa do corpo, não pode jogar nu. Então essas rodas assim... A roda de Zé Pedro era uniformizada, era uniformizada, mas jogava também de roupa. Mas não era qualquer uma que ia jogar de roupa. Agora, jogava uniformizado. A roda de Artur [era] uniformizada.

MCM: As de rua não.

Mestre Camisa: As de rua, nenhuma. Então, eu vi a festa da Penha, a roda da Penha. Cordel, grupo. Grupo ainda pode até ir; mas, pô, se fosse assim, seria uma maravilha as rodas que tem na rua. Se tirasse o uniforme, seria uma grande contribuição para

a capoeira. Eu acho o branco, todo mundo ir de branco, por alguma razão eu acho bonito. Porque virou uma tradição. Capoeira joga com elegância, não bota o corpo no chão. Então já é uma tradição. Bonito, você não suja a roupa, isso é tradição. Pegar o objeto no chão com os pés fora do chão, tá entendendo?! Então, eu acho que isso é legal. É muito bonito, acho que deixa suave. Mas com a roupa do corpo é bonito.

MCM: Mas sem cordel, sem nada.

Mestre Camisa: Sem nada, só com a roupa do corpo. Agora o branco pode ser com cordel ou sem cordel. Tem branco que usa corda ou cordel, mas a roupa do corpo branca. Inclusive, os velhos aqui do Rio, quando eu levava pros meus eventos e eu falava [com a] velha-guarda do Rio de Janeiro, levei essa turma toda. Artur, Mucungê, Roque, Artur Emídio, Leopoldina, tudo de paletó branco. Roupa branca ou paletó branco. Todo mundo de paletó, terno, sapato. Produzia eles todos pra chegar assim, sem cordel, sem nada, bonito, quando joga é bacana. O branco se sobressai bastante. Mas Leopoldina ia de terno azul, terno rosa, terno vermelho, preto. Mas nessas festas que eu pedia, ia de branco só. Quando era velha-guarda, era todo de branco. Branco é bonito. Paletó branco dá uma elegância na capoeira, rapaz. Incrível, incrível. Não pode perder isso e não encostar o corpo no chão, isso é uma tradição. São fundamentos.

Capoeira no Brasil e no mundo

Mestre Camisa: Os estados que têm tradição é Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Um pouco em alguns lugares, Maranhão, Pará, algumas coisinhas assim. Mas que têm forte cultura de capoeira é Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, são esses estados. Capoeira se espalhou pelo Brasil inteiro com esse problema: cada um do seu jeito. Influência por ali, por aqui, outro do jeito dele, e ficou. O que tá acontecendo fora do Brasil é o que acontece no Brasil. Então o Brasil é culpado disso, foi aqui que começou a acontecer tudo isso. Agora, muitos estavam fazendo aqui do jeito que queriam. Os estrangeiros começaram a aprender e começaram a fazer, imitar o próprio brasileiro, fazendo do seu jeito lá. Muitos não podem reclamar disso, é ruim pra capoeira. A capoeira é do mundo. Eu ajudei a divulgar a capoeira no mundo. [São] 80 e tantos países no mundo. A capoeira me levou, não fui eu que levei a capoeira. Contribui de alguma forma, mas, pra essa coisa, deturpação, de qualquer maneira, tenho certeza que não colaborei e nem vou colaborar. Porque, da forma

que eu penso, da forma que eu trabalho, pra seguir o que eu faço, o estrangeiro tem que se abrigueirar, tem que entender a cultura brasileira, tem que falar a língua, português, pra ele se graduar na capoeira. Ele tem que entender a cultura brasileira, entender português e a capoeira; e vir sempre ao Brasil. É a forma que eu tenho de passar o conhecimento, que ele sinta, conviva aqui, pra captar o espírito, saber que a essência está aqui. Mas a capoeira é da humanidade, capoeira é do homem que pratica. Mas a capoeira internacional contribuiu bastante, tem ajudado a capoeira, ajudou principalmente os mestres que têm oportunidade de mostrar seu trabalho fora e tentar ter uma ajuda. Todos os mestres antigos, a maioria viajam pelo mundo, é o mercado de trabalho pra eles que não se abriu no Brasil. Então tem seu lado positivo também. Mas a necessidade, que não se justifica, faz muito se corromper. Que é uma pena, entendeu? Que é uma pena.

RESENHA

NASCIMENTO, Ricardo.

Capoeira for export: percursos e dilemas da Capoeira no contexto global.

Jundiaí: Paco, 2021.

Geslline Giovana Braga

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)

A obra consiste em uma narrativa fluida, com textos nunca reunidos, agora publicados em formato de livro. São histórias de um participante observador, treinado na roda de capoeira e na Antropologia, pois o próprio Ricardo Nascimento é um capoeira *for export* desde os anos 1980, com várias incursões pelo continente europeu.

Uma das originalidades do volume é não centrar as discussões nas vertentes, evidenciando que os deslocamentos da capoeira criam outras variações, aproximações e hibridações de acordo com as mediações realizadas no contexto de cada país. O livro de Nascimento é costurado na malícia da oralidade da capoeira, transportada para o texto. Ele é composto por artigos que o antropólogo assume serem “bocados” sobre a transnacionalização da capoeira, pois está ciente da impossibilidade de produzir uma compreensão totalizante de tal fenômeno a partir dos casos analisados nos países onde realizou suas etnografias.

Abusando das posições invertidas, nesta resenha faço um esforço contrário, tento juntar alguns bocados de teoria, unir as porções teóricas centrais lançadas entre os fatos descritos nos cinco capítulos: “Capoeira *for export*”; “A Capoeira nas encruzilhadas da afro-lusofonia portuguesa”; “Possuído pelos mestres: exorcismo na Capoeira na Polônia”; “No princípio era a dança: reinventando a Capoeira na Bretanha Francesa”; “Fechando a Roda: a Capoeira, pós-pandemia e a crise mundial”. As ideias de dois teóricos parecem perpassar os cinco capítulos do livro, embora nem sempre citados.

O primeiro é George Marcus (1995), de quem o autor mobiliza a noção de “etnografia multissituada, multilocal e multitemporal” (NASCIMENTO, 2021, p. 9) para fundamentar as etnografias realizadas em diferentes países, contextos e períodos. Tal conceito apresenta uma ruptura com os métodos da pesquisa clássica – centrada num grupo, numa aldeia ou num bairro –, de modo que a unicidade é construída pela temática e pela discussão teórica. Para que o livro não se tornasse um catálogo de histórias, a utilização desse método exigiria que o multilocalizado fosse situado teoricamente durante o processo de escrita, o que não acontece de todo no texto de Nascimento, justamente por ser um livro formado deliberadamente por “bocados” e, por isso, marcado pela ausência de conexão teórica mais aprofundada entre os casos apresentados. Além disso, também como uma ação deliberada, é notória a ausência de uma conclusão aprofundada que amarre as reflexões apontadas nos capítulos.

O segundo teórico central para compreender o pano de fundo que une os capítulos é Paul Connerton (1991), com o conceito de “sistemas mnemônicos”, com base no qual o autor considera a existência de repertórios simbólicos comuns que norteiam a recepção da capoeira em diferentes lugares. Este pode ser considerado o argumento central do livro. Nos casos apresentados por Nascimento, tanto em Portugal quanto na França e na Polônia, as artes, as imagéticas, as representações no cinema e as sonoridades afro-brasileiras constituíram um sistema simbólico. Uma memória comum sobre brasilidades entre os europeus, que a habitava antes mesmo de chegar ao continente europeu em meio a muitos exotismos. Por isso, a capoeira é facilmente associada e hibridizada às artes e à religião, por já estarem presentes nos “sistemas mnemônicos” de muitas culturas mundo afora.

Assim como as dinâmicas de outras manifestações culturais quando trasladadas, a capoeira também se transforma em contato com distintos contextos sociais e culturais de outros países, resultado de estratégias de sobrevivência do próprio capoeirista como vetor. Entretanto, no que tange à discussão étnico-racial, vemos que ela é centrada na prática, e não no praticante, como se a capoeira quando desterritorializada do Brasil oferecesse a todos os praticantes brasileiros uma única identidade: a identidade afro-brasileira da própria capoeira, como uma espécie de metonímia que desconsidera a cor ou a classe específica do praticante em questão.

As escalas desenhadas por Nascimento em cada capítulo são cronológicas, mostram a chegada e a recepção a partir dos referenciais anteriores de brasilidade e africanidade. Com isso, mostra também como foram criadas variações relativas às práticas e aos sentidos da prática, decorrentes de trocas de experiências entre capoeiristas brasileiros e europeus. O resultado desse processo foi a aproximação da capoeira ora ao holismo *new age* em Portugal, ora à dança contemporânea urbana na França, ou mesmo à possessão digna de exorcismo na Polônia.

Nascimento considera a capoeira e as religiosidades afro-brasileiras em Portugal como movimentos circulares contraculturais que, mesmo não tendo objetivos políticos e subversivos, configuram-se como tais, como um território contracolonial dentro de um país colonizador, ou seja, o autor nos mostra como a capoeira acontece no corpo e no território do “outro” colonizador.

A maleabilidade esperada no corpo do capoeirista é a mesma apresentada pela capoeira durante suas reconfigurações em meio aos circuitos transculturais que se inscrevem pelo mundo, o que faz com que o autor pense a capoeira, mas trate sobre as realidades dos brasileiros e suas necessidades ao migrar. Não há um projeto de difusão da prática, a capoeira existe nos corpos dos brasileiros e os faz sobreviver no exterior, adaptando-se. A capoeira responde da mesma forma: como sugere o primeiro capítulo, o terreno foi preparado por outras manifestações para que a capoeira pudesse jogar e se disseminar, quase sem querer, apenas gingando no fluxo dos corpos, respondendo a regras e fundamentos específicos dos contextos locais.

Diferentemente dos primeiros capítulos, que tratam de transculturação, no último e breve capítulo, “Fechando a Roda: a capoeira, pós-pandemia e a crise mundial”, o autor mostra como a pandemia de COVID-19 e o distanciamento social fizeram com que a capoeira se visse face a supostas rupturas e novos desafios. Mas, ao contrário do que sugere, esse último capítulo não fecha a roda, e sim a abre para outras perspectivas sobre rupturas e continuidades da capoeira. Como dizem os capoeiristas, um jogo começa, mas nunca termina. Ricardo Nascimento mostra com suas pesquisas em diferentes países que a capoeira sempre surpreende, age num sentido rizomático de expansão e difusão, sem perder suas particularidades, e provavelmente seguirá por muitas outras trilhas, se transformando, mas sempre mantendo sua essência, a ginga e a maleabilidade.

Referências bibliográficas

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.

MARCUS, George. "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology*, 24, 1995, p. 95-116.

RESENHA

HÖFLING, Ana Paula.

Staging Brazil: choreographies of capoeira

Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2019. 225 p.

Theodora Lefkaditou

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Barcelona

Fazer um estudo sobre a relação entre a capoeira e “o palco” (*stage*) é a ambição de Ana Paula Höfling. Baseada em uma pesquisa em arquivos históricos e na sua experiência de capoeirista, trata de temas já clássicos entre os pesquisadores da capoeira, como a relação entre a “tradição” e a “modernidade”, a “invenção da tradição”, os efeitos da globalização e do turismo e a suposta “descaracterização” da capoeira (REIS, 1993; ESTEVES, 2004; AMARAL, 2011; MAGALHÃES FILHO, 2011; WESOLOWSKI, 2011; LEFKADITOU, 2014; BRITO, 2017; DELAMONT; STEPHENS; CAMPOS, 2017).

Ana Paula Höfling aborda a importância da pesquisa nos arquivos históricos, que, segundo ela, pode revelar aspectos que a etnografia nem sempre consegue captar. Aliás, a autora se define como historiadora da capoeira e usa o conceito da invenção da tradição, elaborado pelos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983), para descrever esse processo na capoeira. Ao mesmo tempo, se inspira também nos estudos críticos no campo do turismo, na sociologia de Erving Goffman (1959), e adota o conceito de sincretismo elaborado pelo antropólogo Andrew Apter (1991). Ao longo do livro, enfoca o estudo de movimentos específicos para entender melhor a sua continuidade e reinvenção, enquanto também usa seu próprio corpo para experimentar esses movimentos. A maior ênfase é dada aos “balões” e às “chamadas” (capítulos 1 e 2).

O seu enfoque, como diz a autora, foi inspirado pela sua própria passagem da capoeira Regional para a capoeira Angola, o que lhe permitiu refletir sobre a dicotomia entre os dois diferentes estilos e anotar sua influência mútua. Dividido em quatro capítulos, o livro procura atribuir e reconhecer “intencionalidade”, “modernidade”, “originalidade” e “criatividade” aos mestres de capoeira e se afastar de um discurso de “perda”.

No primeiro capítulo, apresenta uma análise de três diferentes projetos, se esforçando para estabelecer continuidades entre eles. Trata-se dos manuais: *Gymnástica Nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*, de Annibal Burlamaqui (1928); *Curso de capoeira regional*, de Mestre Bimba (1963); e *Capoeira angola*, de Mestre Pastinha (1964). Os três, observa Höfling, têm o objetivo de resgatar diferentes aspectos da capoeira, em um processo de legitimação da prática no contexto da formação da identidade nacional no Brasil. Enquanto os processos da legitimação e da transformação da capoeira são também analisados por outros pesquisadores no campo da Antropologia e da História (REIS, 1993; DOWNEY, 2002; DIAS, 2004; PIRES, 2004; ASSUNÇÃO, 2005; ABREU, 2005; MAGALHÃES FILHO, 2011), como também a relação entre intelectuais e capoeiristas (VASSALO, 2003; LEFKADITOU, 2014), Ana Paula Höfling questiona o discurso da “perda”, supostamente presente em Reis, Pires e Downey, que associam o trabalho de Burlamaqui ao “embranquecimento”. Assim, tenta resgatar o trabalho de Burlamaqui dessa crítica, caracterizando-o como uma “apropriação discursiva” bem parecida com os projetos dos Mestres Bimba e Pastinha. Segundo a autora, tanto Burlamaqui como Mestre Bimba e Mestre Pastinha tinham que enfrentar e lidar com os mesmos estigmas sociais. Assim, criaram e apresentaram uma capoeira que ao mesmo tempo era folclore e esporte, brasileira e afro-brasileira, moderna e tradicional.

Já no segundo capítulo, apresenta de uma maneira mais detalhada a relação entre intelectuais e artistas – como Edison Carneiro, Jorge Amado e Pierre Verger – e o mundo da capoeira. Aqui também a autora propõe que tanto a modernidade como a tradição na capoeira são inventadas. Assim, se o Mestre Pastinha inventou uma tradição e a capoeira como jogo/dança, o Mestre Bimba inventou a modernidade da capoeira.

O terceiro capítulo estuda a relação complexa entre o turismo e a capoeira. Como diz Ana Paula Höfling, as exposições para os turistas não significavam necessariamente uma “perda da tradição”. Nesse tipo de *show*, os capoeiristas podiam voltar a usar movimentos em desuso em outros contextos, como os *balões*. No caso das *performances* de Mestre Bimba, era uma oportunidade de apresentar acrobacias

que, como afirma a autora, lembram práticas violentas da capoeira do século XIX. Dessa maneira, Höfling identifica e estabelece continuidades com o passado. Nesse capítulo, a autora nos apresenta também o trabalho e as particularidades de Mestre Canjiquinha, criador dos ritmos Samango e Muzenza. A autora chama o trabalho de Canjiquinha de “coreografia” em uma tentativa de lhe atribuir originalidade e identificar “invenção” e “modernidade”.

A expansão da capoeira e seus espetáculos nos palcos globais, com grupos organizados por diretores da classe média e com limitada participação de capoeiristas afrodescendentes, são meticulosamente examinados no quarto capítulo. Trata-se de um capítulo fascinante, cheio de informações mostrando um conhecimento profundo dos *shows* e das *performances* de capoeira desse período. Aqui, Ana Paula Höfling pretende de novo caracterizar a modernidade e a criatividade dos sujeitos sociais. De “corpos primitivos”, “incapazes de tomar decisões”, passamos a “corpos afro-diaspóricos” (HÖFLING, 2019, p. 141). A relação complexa entre “preservação e inovação, modernidade e tradição” (*Ibidem*, p. 135), entre a arte e o folclore – assim como os dilemas que enfrentaram os organizadores de tais espetáculos –, é exemplificada e elaborada nas trajetórias de grupos como o Viva Bahia, de Emilia Biancardi. Nesse contexto, diz Höfling, o palco se transforma em um lugar que permitiu a capoeiristas como João Grande, através do uso de movimentos mais livres, iniciar “um processo criativo em vez de focar apenas na sobrevivência” (*Ibidem*, p. 159). O palco, aqui, se apresenta como um espaço privilegiado.

O livro oferece ao leitor um relato vibrante da invenção das tradições da capoeira e a relação desta com o palco. Tem uma riqueza de informação, sobretudo no capítulo quatro, que, com certeza, será de grande interesse e agrado para os capoeiristas e pesquisadores da capoeira. O trabalho também propõe reflexões importantes sobre a maleabilidade da capoeira e da cultura e problematiza as dicotomias através das quais os discursos sobre a capoeira foram e são feitos. Entretanto, há uma certa ambiguidade no esforço de problematizar a “modernidade” e a “tradição”. Como os conceitos nem sempre são bem definidos, o trabalho corre o perigo de reproduzir as próprias dicotomias das quais pretende escapar, como uma capoeira “mais livre” no palco e outra de “sobrevivência” fora dele.

Outra contribuição significativa da autora é sua intenção de historicizar os sujeitos sociais e atribuir e reconhecer o que chama de “agência” (*agency*) e “autoria” (*authorship*) aos capoeiristas no processo criativo da transformação da cultura.

O livro é concluído com a frase: “Muito literalmente vista através dos olhos dos outros, a capoeira foi moldada através das lentes de fotógrafos e cineastas, escrita e codificada em manuais com o objetivo de ampliar seu apelo, e encenada ao redor do mundo para encontrar uma imagem de destino do excesso afro-latino” (*Ibidem*, p. 167).

Justamente nessa reflexão final, a capoeira se apresenta como “formada” (*shaped*) e praticamente vista “através dos olhos dos outros” (*Ibidem*, p. 167). Assim, o livro também revela dificuldades, ambiguidades e contradições que os pesquisadores do campo da capoeira enfrentam e das quais, às vezes, não conseguem escapar.

Ana Paula Höfling observa no início do livro que as respostas dadas pelos mestres de capoeira “se sentiram ensaiadas” (*Ibidem*, p. xii) e, por isso, a incitaram a pesquisar nos arquivos. Sem privilegiar tanto o trabalho nos arquivos, a obra poderia ter se beneficiado de um diálogo com pesquisas antropológicas que examinam essas questões, incluindo reflexões dos próprios capoeiristas, que questionam dicotomias e discursos nas suas práticas diárias, no presente.

Referências bibliográficas

ABREU, Frederico José de. *Capoeiras: Bahia, século XIX*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. v. I.

AMARAL, Bruno Andrade. *Vadiação diaspórica: o jogo da capoeira com a modernidade brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra, 2011.

APTER, Andrew. “Herskovits’s heritage: rethinking syncretism in the African Diaspora”. *Diaspora: a journal of transnational studies*, 1(3), 1991, p. 235-260.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. Londres: Routledge, 2005.

BRITO, Celso de. *A roda do mundo: a capoeira angola em tempos de globalização*. Curitiba: Appris, 2017.

DELAMONT, Sara; STEPHENS, Neil; CAMPOS, Claudio. *Embodying Brazil: an ethnography of diasporic capoeira*. Londres: Routledge, 2017.

DIAS, Adrianna Albert. *Mandinga, manha e malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: Edufba, 2006.

DOWNEY, Greg. "Listening to capoeira: phenomenology, embodiment, and the materiality of music". *Ethnomusicology*, 46(3), 2002, p. 487-509.

ESTEVES, Acúrsio Pereira. *A "capoeira" da indústria do entretenimento: corpo, acrobacia e espetáculo para "turista ver"*. Salvador: Bureau Gráfica e Editora, 2004.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Nova Iorque: Anchor Books, 1959.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LEFKADITOU, Theodora. The social and cultural effects of capoeira's transnational circulation in Salvador da Bahia and Barcelona. Tese de Doutorado. University of Barcelona, 2014.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2011.

PIRES, Josivaldo. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos Capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2004.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

VASSALO, Simone Pondé. "Capoeira e intelectuais: a construção coletiva da capoeira 'autêntica'". *Estudos Históricos*, 32, 2003, p. 106-124.

WESOLOWSKI, Katya. *Hard play: capoeira and the politics of inequality in Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Columbia University, 2007.

RESENHA

PEREIRA, João Paulo de Araújo.

Mestre Bimba: o Sonho de Salomão

Cajazeiras: Arribaça, 2021.

Luiz Renato Vieira

Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UNB)

Nas últimas décadas, a capoeira se consolidou como tema de pesquisa no Brasil e no exterior, de uma forma, ao mesmo tempo, muito ampla e muito peculiar. Sua disseminação como prática corporal, em diversas perspectivas e leituras identitárias, tem sido o motor de um conjunto impressionante de reflexões que, cada vez mais, ganham publicidade. Seja no âmbito das redes sociais, em círculos restritos de praticantes e mestres da arte, ou em coletivos engajados em causas relacionadas ao tema da capoeira – sobretudo sua história e seus aspectos culturais –, a luta brasileira está sendo estudada e pesquisada como nunca.

Uma das características que tornam todo esse movimento peculiar, para além da dimensão que rapidamente adquiriu nos tempos recentes, é o fato de que essas diferentes manifestações do interesse na pesquisa da capoeira não ocorrem de maneira estanque. Temos, na realidade, a consolidação de múltiplas identidades de pesquisadores e pesquisadoras, indo, inclusive, bem além da figura, detectada na década de 1990 e sempre mencionada, do “capoeirista-pesquisador”. Hoje, mais adequado seria utilizar a tríade “capoeirista-pesquisador-militante”, apesar de nem sempre termos essas três identidades presentes simultaneamente no sujeito que empreende o estudo.

O fato é que grande parte da literatura sobre a capoeira na atualidade ocupa um espaço liminar entre as publicações que derivam de pesquisas acadêmicas stricto

sensu – como dissertações, teses e artigos científicos – e aquelas oriundas de conteúdos produzidos para praticantes interessados, sobretudo, nos aspectos marcantes e pitorescos da história da arte-luta.

Assim, é preciso levar em consideração, entre outros aspectos, a inserção do autor em um campo de poder (recorrendo ao conceito cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu) híbrido, envolvendo o setor da produção intelectual e o campo de atuação profissional, esportiva e artística dos praticantes da capoeira.

Considerada divisor de águas na história da arte-luta no século XX, a capoeira regional (versão moderna da modalidade, criada pelo baiano Manoel dos Reis Machado, o célebre Mestre Bimba, com fortes conotações marciais e diversas releituras de seus fundamentos tradicionais) tem sido objeto de inúmeros estudos recentes. São trabalhos que vão de registros de depoimentos de antigos alunos do mestre a teses produzidas em universidades no Brasil e no exterior. Na realidade, esse interesse não chega a ser uma novidade: há muito tempo, discutem-se os significados históricos da capoeira regional e seus impactos no ambiente político e cultural do Brasil da primeira metade do século XX.

É comum os capoeiristas, e até mesmo alguns estudiosos, associarem a “liberação” da capoeira, ou sua descriminalização, à obra de Mestre Bimba. Frequentemente, utiliza-se, equivocadamente, uma foto de um encontro de Bimba com Getúlio Vargas, datada de 1953, para “comprovar” as ações do mestre junto ao governo para que a luta deixasse de ser considerada crime.

É nesse contexto de intenso debate nos círculos acadêmicos e de praticantes da capoeira que surge *Mestre Bimba: o Sonho de Salomão*, um interessante livro de João Paulo de Araújo Pereira, conhecido na capoeira como João Pitoco. Precedido de uma intensa divulgação por diversos meios digitais, incluindo redes sociais e grupos em aplicativos de mensagens, o volume foi amplamente relacionado com a divulgação de registros em áudio desconhecidos pela grande maioria dos capoeiristas. Entre essas gravações há um toque de berimbau (assim denominam-se as melodias ritmadas do instrumento) “nunca antes associado com a Capoeira Regional”, denominado Sonho de Salomão.

Trata-se, de fato, de um livro muito interessante. Em suas 523 páginas, reúne uma quantidade impressionante de informações sobre a vida de Mestre Bimba e sua capoeira regional. Não se trata de um conjunto de análises inovadoras sobre o

estilo nem de um estudo sobre o contexto histórico e cultural que proporcionou sua criação. Temos, sobretudo, um excelente trabalho de reunião de fontes de pesquisa e de organização de informações biográficas.

O livro não segue o modelo usual de recortes temáticos e organização em capítulos. O volume é estruturado em 96 pequenos tópicos ordenados, em sua maioria, cronologicamente. Se, por um lado, essa escolha evidentemente não é a melhor do ponto de vista da produção de um texto analítico, por outro, facilita bastante a consulta para o leitor interessado em aspectos pontuais referentes à capoeira regional.

Nesse sentido, temos uma espécie de dicionário, de fácil consulta, sobre a vida de Mestre Bimba e a escola que criou. Dessa forma, embora isso não seja o ideal, os tópicos podem ser lidos de forma independente, de acordo com o interesse do leitor em temáticas específicas. O livro apresenta também uma farta documentação sobre Mestre Bimba e a regional, inclusive com uma boa iconografia e reproduções de matérias de jornais e outras publicações.

Há muitas reproduções de trechos de livros sobre a capoeira regional. Tantas que, na verdade, em alguns momentos, o leitor se vê em dificuldades para saber se está lendo uma longa citação ou um texto da lavra do autor do livro. O uso do recurso do negrito para textos citados não resolve adequadamente o problema, e muitos fragmentos de outras obras não estão acompanhados da referência bibliográfica completa.

Isso, entretanto, não chega a ser um problema maior diante da riqueza dos trechos transcritos. Dificilmente, alguém que se inicia na pesquisa da capoeira teria acesso a todos os originais cujas transcrições são apresentadas no livro. O autor generosamente facilitou o acesso, por meio dessas reproduções, a fragmentos que, em situações normais, um estudioso poderia levar anos para reunir.

Não há propriamente no livro uma discussão sobre os sentidos da história, acerca dos aspectos epistemológicos da busca da ancestralidade ou do processo de construção de uma identidade particular de uma escola de capoeira. Essa não é, de fato, a proposta do volume. Em nenhum momento o autor promete discutir os fundamentos de filosofia da história ou de teoria do conhecimento dos quais parte para aplicar ao estudo da capoeira que realiza. Assim, é importante ressaltar que, quando se produz conhecimento histórico e certos pressupostos não são explicitados, há um risco considerável de reforçar discursos e narrativas que merecem apreciação crítica mais aprofundada.

Entretanto, são questões que, inevitavelmente, surgem na leitura de um volume que se propõe ser mais (e efetivamente é) do que um apanhado de documentos históricos comentados. Ao apresentar o livro como inovador na historiografia sobre a capoeira regional, reivindicando espaço no debate acadêmico, é natural que sejam apontados problemas formais, como o fato de as referências bibliográficas, ao final do livro, não estarem ordenadas alfabeticamente pelo último sobrenome do autor.

Entre as diversas contribuições trazidas pelo livro, é interessante destacar as transcrições das cantigas registradas por Bimba, o que nos dá uma boa visão do aspecto musical da obra do mestre. Da mesma forma, vale salientar o interessante prefácio escrito por Jeroen Verheul, o contramestre Rouxinol, que situa o trabalho de pesquisa realizado por João Pitoco no contexto dos estudos sobre o legado de Mestre Bimba.

Pode-se afirmar que o livro, tendo em vista as questões que destacamos no início desta breve reflexão, é muito mais a exaltação do legado do Mestre Bimba do que uma análise crítica e contextualizada das diversas nuances de sua construção simbólica. Isso, porém, não lhe reduz a importância como rica consolidação de documentação e de informações sobre o mestre, que Carybé considerava “o Lutero da capoeira”.

Organizadores

Celso de Brito

Matthias Röhrig Assunção



REVISTA
ENTRETERIOS

Revista do Programa de
Pós-Graduação em Antropologia da
Universidade Federal do Piauí