

Universidade Federal do Estado Do Rio de Janeiro – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH

Programa de Pós - Graduação em Memória Social

Patrimônio Gestual da Capoeira Carioca

Samantha Eunice de Miranda Marques Pontes

Rio de Janeiro

2006

Patrimônio Gestual da Capoeira Carioca

Samantha Eunice de Miranda Marques Pontes

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Memória Social da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO,
como requisito para obtenção do grau de mestre.**

Orientadora: Profa. Dra. Regina Abreu

**Rio de Janeiro
2006**

P814m Pontes, Samantha Eunice de Miranda Marques
2006 Patrimônio gestual da capoeira carioca / Samantha Eunice de
Miranda Marques Pontes. – Rio de Janeiro: UNIRIO/CCH/PPGMS,
2006.
112p. : il.; 29 cm.
Inclui dvd
Dissertação (mestrado) – UNIRIO. Pós Graduação em
Memória Social, 2006.
Orientadora: Regina Abreu.

1.Gesto 2. Memória Social. 3.Capoeira. I. Abreu,
Regina (orient.). II. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. Programa de Pós Graduação em Memória Social.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação: Patrimônio Gestual da Capoeira Carioca
Autora: Samantha Eunice de Miranda Marques Pontes
Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Data da Aprovação: 29 de maio de 2006

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Programa de Pós-Graduação em Memória Social)

Profa. Dra. Vera Lúcia Doyle Dodebei
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO -- Programa de Pós-Graduação em Memória Social)

Prof. Dr. José Luís Coelho Ligiéro
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO -- Programa de Pós-Graduação em Teatro)

Dedico este trabalho aos meus pais Cesário da Silva Marques (In memoriam) e Eunice de Miranda Marques por terem me oferecido o mundo, e aos meus filhos Pedro Arthur e Luís Guilherme por terem me ensinado a enxergá-lo com novos olhos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, filhos, irmãos e sobrinhos pelo amor, carinho e acolhida tão necessários a uma vida plena.

Profa. Regina Abreu pela disponibilidade em orientar-me nessa jornada.

Profa. Vera Dodebei, pela contribuição com ótimas idéias.

Leila Lílian e Margarida, grandes amigas, pelo apoio incondicional.

Ana Cristina e Carla companheiras de linha de pesquisa.

Cláudio Azevedo pelo suporte computacional.

ZéFran artista e irmão, pelo empréstimo do talento com suas maravilhosas Ilustrações.

Rosinéia de Jesus Ferreira, pela revisão do texto.

Todos os mestres de capoeira da cidade do Rio de Janeiro, em especial aos Mestres Soldado e Peixinho

Aurélio Pontes, pelos ensinamentos de vida que tornaram os esforços deste trabalho ainda mais valorosos.

Desde a primeira infância, o rosto imita as caretas, a boca balbucia sons semelhantes, o gestual completa essas simetrias e o ambiente esculpe a expressão (...). A repetição deste círculo cresce e nos faz crescer.

Duas pessoas face a face, mesmo que se amem ou que se odeiem, equilibram seus corpos em um ciclo desse gênero. Longe de interditar os gestos de amor, o coletivo os exercita. Em meio a tantos corpos hostis e endurecidos que odeiam, quantos teriam alguma idéia acerca de ternura, a não ser que um convite refletido no espelho de seus pares os convidasse a isso? Processo maior de aquisição e de crescimento, a paixão nasce desses frente a frente, face a face, vis-à-vis e corpo a corpo. Adquire-se a palavra como um eco muscular e nervoso, e o refinamento dos músculos requeridos por ela alcança o mesmo refinamento dos músculos recrutados pela escrita.

Michel Serres

SUMÁRIO

	RESUMO	1
	ABSTRACT	2
1	APRESENTAÇÃO	3
1.1	DAS MINHAS PRÓPRIAS LEMBRANÇAS	3
1.2	DESENVOLVENDO O TEMA	9
1.3	CAPOEIRA: MEMÓRIA DOCUMENTAL	15
2	CAPOEIRA: CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO	19
2.1	INTRODUÇÃO	19
2.2	SIGNIFICADOS DA CAPOEIRA	25
2.3	NO PRINCÍPIO ERA O GESTO...	27
2.4	MITO DA ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA	31
2.5	MITO DA ARTE MARCIAL BRASILEIRA	33
2.6	MITO DA CAPOEIRA NA DINASTIA DOS MALANDROS	37
2.7	OS MITOS DE MESTRE PASTINHA E MESTRE BIMBA: ANGOLA OU REGIONAL	38
2.8	O MITO DO SENZALA	43
3	GESTO E MEMÓRIA	45
3.1	GESTO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES	53
3.2	PATRIMÔNIO GESTUAL	54
3.3	VISÃO DE MUNDO: JOGO E MALÍCIA	56
3.4	CLASSIFICAÇÃO DOS GESTOS DA CAPOEIRA	57
3.5	PERFORMANCE	67
3.6	ÉTICA E ESTÉTICA: O BELO GESTO	69
3.7	GESTUAL DA RODA	72
3.8	REGISTRO	80
4	O MESTRE E O GRUPO: AS NARRATIVAS EM PROSA E GESTO	82
4.1	MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA	82
4.2	OS GRUPOS DE CAPOEIRA: UM UNIVERSO DE RELAÇÕES	86
4.3	NARRATIVAS DOS MESTRES	91
4.4	MESTRE PEIXINHO	92
4.5	MESTRE SOLDADO	101
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	ANEXO	111
	REFERÊNCIAS	113

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é a capoeira que é vista sob a lente da Memória Social como um patrimônio gestual, construído a partir da conjunção das seguintes matérias: gestos, pessoas e significados. Entendendo o sujeito praticante como aquele que articula esse patrimônio por intermédio de seu corpo e sua voz, buscamos analisá-lo, em sua trajetória ao longo do tempo, através de textos, imagens e narrativas que o demonstrassem de maneira dinâmica e relacional, a fim de desvendar o seu papel na sociedade brasileira. Encontramos nos grupos de capoeira a estrutura privilegiada para observar o universo da capoeira em sua configuração atual, já que constituem importantes células do universo capoeirístico. Procuramos investigar as relações internas e externas dos grupos através da observação dos eventos de capoeira e de entrevistas com os mestres da arte, nas quais recolhemos importantes narrativas orais e gestuais, verificando, enfim, de que forma a gestualidade de um grupo colabora na constante construção de sua identidade.

ABSTRACT

The object of study of this work is the capoeira, seen under the Social Memory lens as a gesture heritage, built from the conjunction of the following substances: gesture, people and meanings. Understanding the capoeira practicing as the retainer of this heritage for intermediary of his body and his voice we try to analyze it, in its trajectory throughout the time, using texts, images and narratives that demonstrated it in a dynamic and relational way, in order to unmask what it means to the Brazilian society. We find in the groups of capoeira the privileged structure to observe the current configuration of the capoeira's universe. We investigated the internal and external relations of the groups through participation on events and interviews with the masters of this art, in which we collected important verbal and body narratives, verifying at last in which way the gesture collection of a group collaborates in constant construction of its identity.

CAPÍTULO 1: APRESENTAÇÃO



Figura 1. O Tocador Berimbau DEBRET, J.B. 1826.

1.1 DAS MINHAS PRÓPRIAS LEMBRANÇAS

Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras. Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nos mesmos (HALBWACHS, 1990, p.25)

Durante a investigação científica, o pesquisador retoma várias vezes seus movimentos iniciais, revendo as primeiras pistas em busca de detalhes que ficaram despercebidos e que possam, de alguma forma, indicar o caminho mais promissor para a resolução dos problemas levantados sobre seu objeto de estudo. No entrelaçamento do trabalho e das lembranças pessoais ele acaba encontrando em um pedaço da própria memória o estopim do processo de pesquisa...

Quando meu irmão começou a praticar capoeira, no final da década de 1970, e durante muito tempo, o berimbau se tornou seu companheiro inseparável sempre

que ele estava em casa. Na verdade, aquele violinha¹, junto com o caxixi, o dobrão e a vareta, pareciam até extensão de seus braços. E quando alguém questionava aquele novo hábito, ele explicava que o bom capoeira deveria ter sempre o som do berimbau gravado na cabeça, nos músculos e principalmente no coração. Pois, no complexo universo capoeirístico, o som mágico produzido com a percussão de uma única corda era música de uma orquestra inteira e mais a voz capaz de cantar, encantar e contar aos ouvidos mais atentos, as histórias dos antigos mestres da arte. Dessa maneira meu irmão introduziu a capoeira, mas antes o berimbau, no cotidiano de nossa família.

O meu primeiro contato com a capoeiragem carioca se deu por ocasião do Batizado² do Luisinho – modo como sempre chamamos meu irmão. Na cerimônia, que aconteceu em meados de 1978, ele recebeu sua primeira corda, símbolo de seu ingresso efetivo no mundo da capoeira, e eu assisti a minha primeira roda de capoeira.

A atmosfera extraordinária produzida pela música ritmada do berimbau e atabaque aliada aos incríveis movimentos corporais dos jogadores que se alternavam dois a dois no centro do círculo formado pelos demais capoeiras produziu em mim encantamento imediato. Os meus olhos curiosos, além de testemunharem um espetáculo de grande beleza plástica, enxergaram, intuitivamente, o potencial simbólico do ritual da roda.

Algum tempo depois aprendi que roda, no jargão da capoeiragem, é o lugar determinado para o desenvolvimento do “jogo da capoeira”. O jogo, por sua vez, consiste em um desafio corporal estabelecido entre dois capoeiras que utilizam, para isso, um código gestual específico. O objetivo desse confronto é desequilibrar o adversário, mas nem sempre termina quando isso acontece. Já escutei muitos

¹ Existem dois tipos de berimbau, o de boca e o de barriga. O berimbau de boca é um arco com corda de cipó, sua caixa de ressonância é a boca, e a percussão sobre a corda se faz com uma faca. Já o berimbau de barriga que é o mais usado; é composto de uma vara de pau “pombo”, que mantém em tensão uma corda de aço. Sua caixa de ressonância é uma cabaça unida à corda de aço por um barbante. A corda percutida pela vara produz o som. As modulações são obtidas com uma moeda (dobrão) com a maior ou menor aproximação da boca da cabaça (a barriga). O caxixi, uma espécie de chocalho que acompanha o berimbau, é uma pequena cesta de bambu recheada de sementes de tiquim. O berimbau de barriga, dependendo do tamanho da cabaça tem nomes diferentes. O menor é o viola, o maior o gunga e o intermediário é o médio.

capoeiras afirmarem que o jogo é uma espécie de “**repente corporal**”, que só se esgota com a falta de respostas gestuais eficazes de um dos oponentes. E, quando faltam as respostas ou quando um dos integrantes do anel solicita entrada, através de “protocolo” gestual designado **compra de jogo**, a dupla inicial se desfaz, para que outra se forme em seguida.

Para os capoeiras o círculo humano da roda além de funcionar como uma espécie de palco, contornando e limitando a sua performance, define uma fronteira temporal que separa o cotidiano externo da eterna recriação do passado que se estabelece no interior da roda. Passado materializado nos gestos reinventados, nas canções que exaltam mitos e nos emblemas, cores e indumentária que evocam identidades. Sob o prisma do pesquisador a roda constitui-se, sobretudo, em meio privilegiado onde se pode flagrar o sujeito capoeira de forma dinâmica, na sua complexa teia de relações que constroem e reconstroem o universo da capoeira.

Posso afirmar que as principais questões que motivaram esta pesquisa nasceram naquele dia quando me espantei com a estética antagônica dos gestos executados pelos jogadores, que exigem ao mesmo tempo força, flexibilidade e leveza, partindo de movimentos ritmados que aparentam uma dança onde a violência é teatral, acabam se definindo como golpes de uma luta potencialmente mortal. A curiosidade a respeito dos gestos repletos de significados que ao mesmo tempo em que eram forjados pelos capoeiras, forjavam os seus corpos, produziam dúzias de perguntas.

Curiosidade que aumentava na medida em que eu percebia o quanto a prática está refletida no comportamento corporal do capoeira em seu dia-a-dia e na forma como lida com situações reais. Pode-se perceber na postura do capoeira uma certa maneira de parar com uma das pernas à frente e uma das mãos espalmada na lateral do corpo abaixo da cintura, como se a qualquer momento fosse sair gingando³. Ou identificá-lo através de seu jeito ao conversar com outra pessoa, estranha ou não, deitando a cabeça sobre o próprio ombro, denunciando a

² A cerimônia do Batizado na capoeira marca o ingresso efetivo do aluno iniciante no universo da capoeira. Nessa data o aluno recebe a corda que representa o primeiro grau na grade de aprendizado da capoeira.

³ A ginga é o primeiro fundamento gestual passado no ensino da capoeira, um movimento básico de onde partem todos os outros.

desconfiança do jogador que prepara, a qualquer momento, um contra-golpe para um adversário imaginado. O interessante é que se essa forma de agir não é explícita nos novatos da capoeiragem, mas é irreversível nos capoeiras de longa data.

São gestos transmitidos pelos mestres a seus discípulos, ao longo do tempo, como um verdadeiro patrimônio; gestos reveladores de uma visão própria de mundo; gestos rituais que abrem portais entre mundos diferentes, ou que estabelecem elos entre personagens do passado e do presente. E cuja origem mais distante encontra-se, certamente, no processo de socialização, fundado nas trocas de experiências que se apresentam como uma memória de ação e se re-apresentam infinitamente.

Devido aos resquícios do passado, a imagem da capoeira em meados do século XX, não era muito boa. Havia ainda muito preconceito com a arte que outrora fora associada à criminalidade. A perseguição policial às gangues de capoeiras, que ocupavam com violência as ruas da cidade nos meados do século XIX e a sua conseqüente configuração no código penal brasileiro como prática criminosa em 1890, fez com que a sociedade carioca, de maneira geral, colocasse a capoeira na lista de práticas proibidas às pessoas de bem. Nem mesmo a sua descriminalização na década de 1940, pelo então presidente Getúlio Vargas, que a revia em seu discurso nacionalista como a única prática esportiva legitimamente brasileira, fez mudar a imagem marginal da capoeira na cidade. Isso só começaria a acontecer duas décadas mais tarde.

Segundo o que contam os capoeiras mais antigos, durante a década de 1960, a capoeira carioca concentrava-se em poucos redutos da cidade e sempre ligada a mestres que ainda hoje são constantemente reverenciados. Nomes como dos Mestres Arthur Emídio, Zé Pedro, Celso, Leopoldina e Mentirinha são alguns daqueles capoeiras que lutaram bravamente para manter viva a tradição e passá-la adiante num momento em que a capoeira carioca buscava a saída de um longo período de obscurantismo.

Treinar capoeira na cidade do Rio de Janeiro quando a conheci ainda exigia do sujeito interessado grande determinação, pois, naquele momento a capoeira carioca encontrava-se em meio a um processo de transformação. Nesse início de

século XXI, a situação é bem diferente, existem núcleos de ensino de capoeira espalhados por toda cidade, acessíveis às diversas camadas sociais; muitas escolas públicas e privadas oferecem a capoeira como atividade extracurricular; Organizações governamentais e não governamentais promovem programas de ensino da capoeira em favelas e comunidades de baixa renda como meio de socialização para jovens, adultos e até idosos; universidades através de seus departamentos de Educação Física ministram cursos e desenvolvem estudos a respeito da arte da capoeira. O grande interesse dos estrangeiros pelo que chamam de “arte marcial brasileira”, também é responsável pelo crescimento da arte no Brasil. Mas é preciso dizer que o caminho percorrido pela capoeira da marginalidade ao consumo cotidiano, ainda vem sendo percorrido arduamente.

Costuma-se dizer, no meio da capoeiragem, que o processo de reestruturação teve início a partir de dois fenômenos distintos. O primeiro foi a diáspora de mestres baianos, herdeiros da primeira geração da descriminalização da capoeira cujo foco foi a cidade de Salvador para vários pontos do Brasil. Esses mestres que traziam em sua genealogia capoeira nomes mitológicos como o de Mestre Bimba, Mestre Pastinha, ganharam espaço na cidade do Rio de Janeiro, onde abriram suas “academias”, na década de 1960, aproveitando, sobretudo, a fama que a Bahia havia ganho na década de 1930, como reduto nacional da “capoeira de raiz”.

O segundo fenômeno foi o **Senzala**, um grupo fundado por jovens da Zona Sul da cidade, no final dos anos 1960, que propunha não só um novo estilo de jogo, mas uma nova maneira de organização do universo capoeira. O grupo ganhou notoriedade na capoeiragem nacional ao vencer o torneio “Berimbau de Ouro” por três vezes consecutivas, ficando definitivamente com o troféu, conforme determinavam as regras da competição.

No início, grande interesse do grupo era estudar os estilos de capoeira existentes, em busca do método mais eficaz ou da síntese que produzisse esse método. O fato do grupo não possuir ainda reconhecimento nem uma liderança renomada, garantia a entrada de seus componentes em todas as academias e rodas da cidade, sem preconceitos ou desconfianças.

De fato, os rapazes do Senzala construíram uma maneira própria de pensar e jogar capoeira, tendo como base as experiências que cada um trazia e partilhava. E se, a princípio o grupo não contava com um mestre reconhecido na capoeiragem, acabou formando alguns dos nomes mais louvados na capoeira atual. O Senzala tornou-se referência no universo da capoeira e, seguindo seu exemplo, outros grupos foram surgindo, alguns formados a partir de integrantes do próprio Senzala. Um exemplo é o Grupo Abadá, que tem como criador Mestre Camisa, que além de irmão do renomado Mestre Camisa Roxa, foi um dos participantes do Senzala. Os grupos são hoje importantes instituições, tanto para a manutenção da capoeira no seio da sociedade, quanto para a sua aplicação como agente de sociabilidade.

Os grupos que conhecemos hoje são organizações hierárquicas onde prevalece a figura do mestre. O mestre é um indivíduo que goza de grande prestígio por seu aproveitamento excelente na arte da capoeira tanto na técnica corporal, quanto na articulação dos seus fundamentos tradicionais. A posição de mestre não é apenas o último estágio da graduação da capoeira, visto que muitos capoeiras chegam a esse estágio sem tornar-se um mestre. Trata-se de um papel social que agrega atividades e responsabilidades bem definidas. Um título atribuído pela comunidade capoeirística ao sujeito que sabe promover a capoeira e as boas relações de vizinhança com outros grupos.

A minha própria experiência com a capoeira começa aos quinze anos, quando comecei a praticar com meu irmão. Essa primeira fase durou três anos, pois aos dezoito anos o trabalho, a faculdade e outros cursos tomaram meu tempo de tal forma que foi inevitável o afastamento. Assim, anos se passaram até eu voltar a treinar, na verdade, voltei quando meus filhos começaram a praticar, há cerca de quatro anos. E no meu regresso ao universo da capoeira, foi muito interessante perceber como a técnica apenas se mantém esquecida no corpo, até que a revoquemos, com um pouco de treinamento. O corpo esquece, mas o corpo lembra.

Interessante, também, foi constatar as inúmeras voltas que o mundo da capoeira havia dado, desde aquela roda no América Futebol Clube. Como a capoeira cresceu, atravessando até as fronteiras do País. Poder conferir na Internet, os milhares de sites que atendem à busca provocada pelo termo capoeira.

Sites onde as narrativas dos antigos capoeiras são contadas em línguas diferentes. Poder ter em mãos Livros, CDs de música, Vídeos e DVDs sobre capoeira, que podem ser facilmente encontrados nas melhores lojas. Mas mesmo com toda tecnologia que a capoeira aprendeu a usar, e com toda a liberdade que passou a gozar, ainda se joga capoeira com a vontade e criatividade de sempre. Lê capoeira!

1.2 DESENVOLVENDO O TEMA

A aprendizagem mergulha os gestos na escuridão do corpo; aliás, o pensamento também; saber é esquecer. A virtualidade ágil e a passagem para a ação exigem um certo tipo de inconsciência. Para habitar melhor seu corpo e comandá-lo, esqueçam-se dele, pelo menos em parte. Michel Serres (2004, p.43)

Nos últimos dez anos, a capoeira tem sido alvo do pensamento acadêmico em diferentes abordagens. Historiadores, sociólogos, antropólogos, educadores, musicólogos, entre outros, submeteram-na a diferentes questionamentos, demonstrando seu potencial fecundo como campo de pesquisa. Isto se deve à multiplicidade de perspectivas que a prática da capoeira apresenta, podendo ser observada através das suas várias facetas - luta, música, caráter lúdico, terapia, linguagem corporal, etc. No entanto, seja lá como a focalizemos é impossível dissociá-la do sujeito que a pratica, porque a capoeira é essencialmente gesto que só existe a partir de um corpo que lhe dá forma e significados. E pensando assim, procuramos focar a capoeira sob a lente da Memória Social, através da conjunção das seguintes matérias: gestos, pessoas e significados.

Assim, a memória gestual da capoeira é o objeto central de nosso trabalho, onde estabelecemos como uma das metas específicas, a captação de possíveis significados para o gestual da capoeira. Planejamos iniciar esse esforço através da análise do seu sujeito praticante, o capoeira, em sua trajetória social ao longo do tempo em solo brasileiro. Para isso, perseguimos esse sujeito em textos, imagens e narrativas que o demonstrassem dinamicamente e de forma relacional com outros sujeitos em situações que pudessem nos revelar qual o seu papel no drama social. Não pretendemos, no entanto, contar a história linear da capoeira, mas usar algumas referências guardadas no tempo para apresentar o capoeira como um tipo

socialmente construído. Entendendo-o como aquele que através de seu corpo e sua voz, retém e articula a memória da capoeira.

Encontramos nos grupos de capoeira a estrutura privilegiada para observar a dinâmica do universo da capoeira em sua configuração atual, por constituírem importantes células não só do universo capoeira, mas da sociedade como um todo. Procuramos investigar os grupos em suas relações internas e externas, através de observação participante e de entrevistas onde recolhemos importantes narrativas orais e gestuais dos mestres de capoeira e seus alunos. Para verificar, enfim, de que forma a gestualidade de um grupo colabora na constante construção de sua identidade. Mas como esse patrimônio de gestos é formado e compartilhado através de um mosaico de sentidos atribuídos de maneira tradicional, é necessário olhar os fragmentos que compõem esse mosaico, um a um, entendendo que a ligação entre eles não é dada de forma linear, mas estabelecida pela memória coletiva constituída de lembranças e sentimentos.

Dentre os vários mestres e respectivos grupos com os quais mantivemos contato, selecionamos dois que, através do diálogo de suas narrativas, podem apresentar a nova ordem do universo capoeira na cidade do Rio de Janeiro. São eles o Grupo Senzala, grupo de grande expressão no cenário da capoeira nacional e até mundial, através das narrativas de Mestre Peixinho, um dos fundadores do grupo que tem mais quarenta anos de existência e de trabalho principalmente na Zona Sul da cidade. E o Centro Cultural de Capoeira São Jorge, fundado e comandado pelo jovem Mestre Soldado com sede em São Cristóvão, na Zona Norte, criado há pouco mais de dez anos. Trata-se de duas propostas de capoeira ou de diferentes construções de memória, as quais pudemos confrontar e estabelecer linhas de semelhanças e diferenças.

A análise dos dados e a elaboração do texto final do trabalho seguiram uma estratégia, onde procuramos delinear a imagem social do sujeito capoeira construída através de relações e associações estabelecidas temporalmente, até chegarmos aos grupos de capoeira que representam, atualmente, a base estrutural do universo da capoeira, tendo no mestre a célula que carrega e dissemina o saber corporal e os

sentidos da capoeira. Apresentamos, assim, as mutações do sujeito capoeira e da própria capoeira, na realidade brasileira.

O estabelecimento das fronteiras e implicações do conceito de Memória gestual foi um dos grandes esforços realizados neste percurso de pesquisa, devido, principalmente, a enorme abrangência e polissemia que gesto e memória representam. A tarefa nos fez trilhar o caminho das Ciências Sociais, onde encontramos acolhida no pensamento de dois teóricos, Marcel Mauss, através sua contribuição sobre *técnicas corporais* e Pierre Bourdieu com sua sistematização da noção de “*habitus*”, nos ajudaram a mostrar como a memória social é construída e transformada pelo corpo.

Observar um objeto sob a lente da Memória Social é considerá-lo em constante construção, por isso é necessário acompanhá-lo no tempo, através das transformações que sofre. Deste modo, a memória é pensada através das representações, que surgem depois de um processo de disputas. Nesse contexto, definimos a capoeira como um bem articulado, mantido e transmitido gestual e oralmente, criado ou recriado em terras brasileiras, a partir de elementos da cultura africana, condicionados pela escravidão. Esse objeto cultural ganha nova dimensão social à medida que a sociedade e o sujeito capoeira se transforma ao longo do tempo.

Servindo-nos do potencial analítico que a categoria patrimônio oferece, buscamos aprofundamento na rede de significados estabelecidos entre os sujeitos praticantes e a capoeira através do tempo. Entendendo, como GONÇALVES (2003,p.22), que “a categoria ‘colecionamento’ traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios”, procuramos compreender como se constituem os repertórios gestuais dos grupos de capoeira da cidade do Rio de Janeiro, através do projeto que envolve a formação de uma coleção – sua constituição, ordenação, classificação e valoração - que representa a visão de mundo do grupo ao qual colecionador e coleção pertencem.

Compreendendo que toda coleção reflete uma fala própria, seja de modo implícito ou explícito, e que essa fala é estabelecida culturalmente, podemos dizer

que por trás dessa fala existem estratégias de uma organização social mais abrangente, construída a partir de um mapa de relações, pois cada item da coleção estabelece relações com os outros itens, com o colecionador, com outras coleções, com outros mundos. Levando em consideração esses aspectos do estudo das coleções, podemos afirmar que o capoeira coleciona gestos, que vão sendo reunidos, descartados, renomeados, modificados, de acordo com os seus padrões de jogo, que se desenvolvem local e temporalmente. Dessa forma, procuramos delinear o processo de construção daquilo que chamamos de ‘universo da capoeira’, que é fundamental para que possamos compreender em que se funda a memória, ou memórias dos grupos de capoeira do Rio de Janeiro, através das possíveis narrativas gestuais dos mestres que nos últimos cinquenta anos fomentam a tradição da capoeira na cidade.

O mestre é a energia vital do grupo, é o seu coração na verdade, pois empresta para o grupo o seu prestígio, além do seu estilo próprio de jogo e método de ensino, dando a ele visibilidade e identidade no mundo da capoeira. Por isso descobrir que representações os mestres fazem da capoeira é descobrir os significados da própria capoeira atualmente.

A idéia do gesto como um objeto compartilhado por um grupo nos faz entendê-lo como RIVIÈRE (1999, p.14), que o define como “aquilo que aliena ao homem uma parte do seu corpo para mergulhar na rede significativa da sociabilidade”. Procuramos perceber a natureza dos gestos da capoeira, analisando a forma como os grupos (e os Mestres) organizam, mascaram ou reavivam esta alienação. E assim, podemos responder a pergunta fundamental que deu origem ao nosso projeto pesquisa: A memória de um grupo pode ser articulada a partir de sua gestualidade?

E as possíveis respostas para esta questão encontram-se, certamente, no plano dos significados, ou seja, na captação de valores, aspirações, crenças, atitudes contidos nas narrativas dos mestres de capoeira. Por isso parte de nosso trabalho está na apresentação e análise desses discursos, pois, como afirma MINAYO, “os seres humanos, os grupos e as sociedades dão significado e intencionalidade a suas ações e a suas construções, na medida em que as

estruturas sociais nada mais são que ações objetivadas” (1998 p.14). Assim, ouvimos e assistimos a mestres de grupos do Rio de Janeiro, no intuito de verificar pontos de convergência e divergência e as categorias nativas de importância para o entendimento do imaginário da capoeira. Mas além dos mestres, os alunos e os espectadores que assistem interessados as apresentações dos capoeiras, produzem discursos interessantes a respeito desse mundo marcado por elementos de naturezas diversas, pois é, ao mesmo tempo, ritual e lúdico, violento e agregador.

A capoeira é dinâmica pura – dinâmica de relações, dinâmica de gestos e dinâmica de mutações. E para analisá-la nessa dinâmica, nos valem da abordagem da performance, que oferece, a partir do uso de paradigmas do teatro, a possibilidade do estudo dos atos sociais expressivos tais como rituais, comemorações, festas, folguedos, danças e práticas esportivas como formas expressivas, constituídas e constituintes de dramas sociais.

A opção pelo tipo de investigação está ligada à própria natureza do objeto estudado. A busca dos significados atribuídos aos gestos da capoeira nos levou ao método de pesquisa estritamente qualitativo. Além da análise documental, examinamos de perto os grupos de capoeira em seu cotidiano de atividades internas e externas, mais especificamente treinamentos, rodas públicas ou privadas e eventos comemorativos. Realizamos, ainda, entrevistas com vários mestres regentes de grupos de capoeira da cidade do Rio de Janeiro.

Definimos a cidade do Rio de Janeiro como recorte geográfico de nossa investigação por se apresentar, desde o século XIX, como espaço privilegiado de observação das diversas transformações do mundo da capoeira.

Durante o processo investigativo, sentimos a necessidade de registrar alguns eventos para observá-los detidamente mais tarde. Usamos, para isso, o recurso da filmagem.

E enquanto filmávamos, percebíamos o interesse das pessoas dos grupos no material produzido, que era sempre solicitado para cópia. É que eles enxergavam documento de memória, onde víamos material de pesquisa. Foi quando pudemos constatar a relevância de nosso trabalho para a própria comunidade capoeirística.

Eles reivindicavam feedback de toda informação cedida. Na verdade, eles apontavam para o fato de que toda fala de memória tem implícita a retórica da perda do desejo de eternidade. Se para nós a filmagem garantia a observação da integridade do movimento, contemplado de forma seqüencial; para eles o filme tornaria possível a materialização dos gestos como fragmentos de memória, constituindo-se em documento áudio-visual. A respeito da “reapresentação” das ações sociais e da impossibilidade de memória sem documentos nos ilustra DODEBEI (2001, p.60) :

Ao entendermos por memória a manutenção de qualquer recorte de ações vividas por uma sociedade, somos levados a considerar o caráter de imobilização ou congelamento das ações selecionadas, a fim de que possamos preservar aquele momento social. Na verdade, a escolha e o isolamento de determinada ação, considerada em todas as formas de apreensão – sons, imagens e texturas – não impedem sua permanência ou continuidade naquela sociedade. Representa, sim, a sua duplicação, configurando dois aspectos, o móvel e o imóvel.

A constatação da importância do uso de documentação áudio-visual no estudo da gestualidade nos levou a produzir um pequeno filme sobre um dos eventos comemorativos da capoeira, onde é possível, ao leitor/ espectador, observar a natureza desse universo essencialmente gestual.

O texto final do trabalho ficou disposto em quatro capítulos, dos quais o primeiro é exatamente essa introdução, os outros três seguem a seguinte ordem.

No segundo capítulo intitulado, Construção, Desconstrução e Reconstrução da Capoeira, abordamos a construção imaginária do universo da capoeira, procurando as origens dos conceitos que são articulados atualmente nos discursos dos capoeiras.

No terceiro capítulo, apresentamos a idéia de memória gestual. Para isso, articulamos os conceitos de Gesto, Memória e Patrimônio. Discutimos como o corpo retém e transmite memória através dos gestos e como isso se constitui em um patrimônio cultural, analisando o colecionamento desses gestos na capoeira. Procuramos demonstrar ao leitor a importância dos conceitos de *técnicas corporais*, construído por Marcel Mauss e de *habitus*, por Pierre Bourdieu para o entendimento da construção de uma memória gestual. Exploraremos, ainda, a idéia de universo da

capoeira desenvolvido a partir de categorias nativas e sua relação com a realidade social.

No quarto capítulo, procuramos desenvolver uma síntese das narrativas da capoeira carioca, a partir das falas de mestres que atuam em grupos da cidade do Rio de Janeiro, buscando nelas os significados para os repertórios gestuais. Explorando os conceitos de ‘narrativa’ e ‘experiência’, segundo a concepção de Walter Benjamin, tratamos da análise do papel do mestre de capoeira como o articulador da memória da capoeira.

1.3 CAPOEIRA: MEMÓRIA DOCUMENTAL

O processo da memória coletiva se renova em olhares, em lembranças e esquecimentos. Quando analisamos um objeto qualquer, é preciso vê-lo no tempo através das mudanças de significado por que passaram, para entender que é da soma e redução de fragmentos do passado que se reconstitui a sua memória. A memória que reside no objeto e no seu entorno.

A capoeira provoca os sentidos não só daqueles que se iniciam na prática corporal, mas, também dos que admiram a performance dos capoeiras em seus exercícios atléticos, assim como daqueles que a submeteram ao interrogatório científico, buscando suas diferentes relações com o universo sócio-cultural brasileiro. Esses indivíduos colecionam, de uma forma muito particular, os gestos da capoeira.

Desse diálogo secular estabelecido entre espectadores atentos e capoeiras resultam textos que representam verdadeira ‘memória documental’ recuperada sempre que o tema capoeira é lembrado, tanto no ambiente acadêmico, quanto entre os próprios capoeiras. Podemos dizer que há nesses registros um desejo de memória. Pois em se tratando de objetos culturais, diz DAVALLON (1999) que “para que haja memória, é preciso que o acontecimento saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância”. Ao registrarem os gestos dos capoeiras, esses autores retiraram a capoeira da indiferença.

A produção documental sobre o tema capoeira é bastante extensa e crescente, no entanto, relativamente recente, visto que, o documento mais antigo que alude a prática da capoeira data do início do século XIX. Por isso encontramos nesse período o momento de ascensão do capoeira na vida social brasileira.

A presença desse **tipo** é percebida pelos viajantes, que o descrevem em diversos textos e imagens. A ilustração de Moritz Rugendas, “Danse de Guerre”, datada de 1835, retrata um jogo de capoeira em andamento travado por negros usando indumentária urbana é, talvez, a mais conhecida imagem da capoeira da época. Mas além de Rugendas, outros estrangeiros que aqui estiveram testemunharam a presença de capoeiras em seu palco preferido: as ruas das cidades.

O século XIX assiste à emergência da capoeira no cenário urbano, e os cronistas a exploram como tema de suas narrativas. Plácido de Abreu publica sua obra *Os capoeiras*, em 1886, na qual descreve as aventuras e desventuras dos capoeiras no ambiente citadino a partir de suas próprias recordações. Mas antes disso, como testemunha de seu tempo, a imprensa, que emerge, assim como a capoeiragem, na estruturação do ambiente urbano, é ela mesma a voz primeira das ruas narrando seu acontecimentos cotidianos.

Outras referências importantes na busca das representações dos capoeiras são as obras de ficção. Os autores copiam em suas personagens os tipos que compõem o imaginário social, criando para elas nomes e destinos que muito se assemelham aos nomes e acontecimentos reais. Assim, os capoeiras na literatura são retratados como seres perfeitamente integrados às ações cotidianas.

Algumas obras são referências básicas no estudo da capoeira uma delas é o ensaio etnográfico intitulado “Capoeira Angola” escrito por Waldeloir Rego e publicado em 1968. trata-se um verdadeiro inventário da prática da capoeira na cidade de Salvador. Mello de Moraes Filho, no primeiro ano do século XX, publica o seu “Festas e tradições populares do Brasil”. A obra apresenta um retrato falado do capoeira que parece estar retido não só na memória do autor, mas no imaginário de seu tempo.

A exemplo do que já dissemos de Rugendas, outros artistas produziram importante material documental sobre a capoeira. Essas imagens ilustram o desenvolvimento do capoeira ao longo do tempo, e nos ajudam a demonstrar as importantes transformações por que passou não só a capoeira, mas a sociedade como um todo. Encontramos boas referências na obra do cartunista Calixto, que ilustra os golpes da capoeira nas ruas do Rio para um artigo de revista, no início do século XX. Assim como nos desenhos de Carybé que tornam vivos os movimentos expressivos da capoeira Angola, em meados do mesmo século.

Dando um salto temporal nas referências sobre o tema, vemos que as duas últimas décadas do século XX foram bastante promissoras para o estudo acadêmico da capoeira. Alguns desses estudos contribuíram muito para a análise que apresentamos neste trabalho, pois, de maneira geral, observam o universo da capoeira como um bom lugar para se pensar o mundo social.

No livro “A negregada instituição”, Carlos Eugênio Líbano Soares invade o universo da capoeira no Rio de Janeiro do século XIX, apresentando o capoeira como uma construção histórico-social. Lançando mão de vasto capital documental como, por exemplo, os livros de registro da Casa de Detenção e artigos da Imprensa, o autor radiografa a sociedade da época e demonstra a importância da capoeiragem no cenário político brasileiro.

Luiz Renato Vieira, em seu livro, “O jogo de capoeira: cultura popular no Brasil”, resultado de sua pesquisa de mestrado, estuda as relações estabelecidas entre Estado, cultura e Sociedade Civil no Brasil na Era Vargas, através da análise da capoeira. E usando como foco o discurso da comunidade capoeirística, a respeito da distinção entre os estilos Angola e Regional, discute a questão da autenticidade da cultura popular e a sua relação com o poder. Vieira apresenta a relação do capoeira com a ética da malandragem.

Júlio César Tavares, em sua dissertação de mestrado, desenvolve a idéia de que a capoeira é um saber corporal produzido a partir do gestual do negro africano trazido para o Brasil na condição de escravo. E constitui um saber já fundamentado nas classes populares brasileiras.

A dissertação de Letícia Vidor de Sousa Reis discute a influência dos dois estilos: Angola e Regional, na concepção da capoeira após a década de 1960 no Brasil, observando detidamente o caso de São Paulo. A autora faz uma leitura do desenvolvimento da capoeira naquela cidade.

A tese de doutorado na área de Antropologia Social de Sônia Duarte Travassos abre uma nova perspectiva para o estudo da capoeira, investigando sua organização social e significados culturais nas últimas décadas do século XX, analisando a realidade dos grupos de capoeira no Brasil e nos Estados Unidos da América. Uma importante visão sobre a espantosa difusão da capoeira que passou de prática criminal e marginal a instrumento de inclusão. A autora percebe as metamorfoses da capoeira absorvida por uma outra cultura, estudando o caso dos EUA.

CAPÍTULO 2

CAPOEIRA: CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E RE- CONSTRUÇÃO.



FIGURA 2 : *Negros lutando*. EARLE, Augustus, c.1822

2.1 INTRODUÇÃO

As pesquisas que revistaram o passado em busca de um registro de nascimento que certificasse o local e a data específicos da invenção da capoeira esbarraram na falta de evidências que abonassem qualquer conclusão. O próprio termo capoeira, adotado para designar tanto a prática quanto o seu praticante, produz pistas que dão margens a caminhos interpretativos muito distintos: alguns autores atribuem a origem da palavra a um tipo de vegetação rasteira que caracteriza regiões onde os "capoeiras" teriam supostamente aparecido; outros autores associam o termo a uma espécie de ave usada em rinhas; e há ainda os que relacionem a prática a um certo tipo de cesto, chamado capoeira, usado para o

transporte de aves, comumente carregado pelos escravos de ganho nas ruas das cidades coloniais.

Optamos por uma linha de investigação mais profícua para o estudo sobre a memória gestual, procurando, nas narrativas documentais, a emergência e metamorfoses do sujeito capoeira no tecido social brasileiro, definindo-o como um tipo construído a partir de sua gestualidade e identificado através da rede de relações que estabelece com outros sujeitos sociais. Assim, apresentamos a memória gestual da capoeira como produto de representações sociais das performances dos capoeiras ao longo do tempo.

Encontramos em documentos textuais e iconográficos registros dessas performances, que evidenciam a presença dinâmica do capoeira em diferentes momentos do cotidiano brasileiro. A reconstrução desse verdadeiro mosaico torna possível o reencontro da mitologia da capoeira nos dias de hoje. Enxergando mito como relato fundante e modelar da memória coletiva, encontramos nos gestos herdados dos capoeiras verdadeiras narrativas que revivem no presente, o passado imaginado, repetido exaustivamente nas rodas de capoeira.

Partindo da noção de memória social como construção discursiva, encontramos, ao longo do tempo, diferentes narrativas que constroem e reconstroem a memória da capoeira. Por isso, examinaremos nesse mosaico de vozes e significados, os diferentes papéis do sujeito capoeira no drama brasileiro.

O documento mais antigo que trata da capoeira data do início do século XIX, o que transforma aquele século em um marco em nosso trabalho investigativo. Durante o décimo nono século, o capoeira torna-se um personagem constante das crônicas brasileiras, se expondo de maneira decisiva aos olhos de um público cada vez mais atento a sua semostração. Mas isso não ocorre apenas com a capoeira. Na verdade, novos sujeitos e novas práticas e instituições surgem no Brasil durante todo o século XIX, como resultado de profundas transformações sociais que se verificam com consolidação da vida urbana moderna.

A cidade, definida como uma comunidade de dimensões e densidade populacional consideráveis que abrange uma variedade de especialistas não

agrícolas e a elite culta, surgiu há cerca de 5.500 anos, mas só em meados do século XIX passou a concentrar significativamente a população humana (SJOBORG, 1970). Essa concentração de pessoas se deve às mudanças no modo de produção de bens, que deixa de ser predominantemente artesanal passando a ser cada vez mais industrial. Com o surgimento da indústria o espaço físico da cidade é redefinido e reorganizado de acordo com os grupos que passam a dividi-lo. As ruas, por exemplo, passam de ser vias de escoamento a lugares de convivência desses grupos. As dimensões pública e privada deixam de ser naturalizadas e passam a representar itens de disputas ideológicas.

Durante o século XIX, o ambiente urbano brasileiro se consolida de forma processual como resposta modernizadora ao modelo colonial baseado, essencialmente, nas grandes propriedades rurais e no modo de produção escravo. A idéia de modernização inspirada em conceitos europeus se constrói, principalmente, a partir da instalação da corte portuguesa em terras cariocas se intensificando nas três últimas décadas do século XIX. O Rio de Janeiro assume, portanto, nesse período, o papel de principal cidade do Brasil, por abrigar o cerne político que se posicionava ao redor do poder central que habitou, durante o século, a sede do Reino Unido, a corte do Império e, finalmente, a capital da República. A respeito do impacto transformador da trasladação da realeza portuguesa para a cidade, diz CAVALCANTI (2004, p.95), que "nenhum outro fato de tamanha magnitude política até então ocorrera que pudesse se responsabilizar por tantas e rápidas mudanças nos âmbitos econômico, cultural e urbanístico daquela cidade quanto a decisão estratégica de se transplantar a Metrópole para a colônia".

No contexto urbano, a rua passa a constituir importante espaço de mediação social catalisador das transformações por ser o ponto de encontro dos grupos emergentes. Grupos esses que vivenciam e representam a rua de suas próprias maneiras. Assim, focalizar nesse lugar privilegiado histórico e socialmente a produção e efetivação de significados, através da triangulação dos atores sociais, suas práticas e suas representações, nos permite captar a visão de mundo da sociedade da época.

A nova realidade social implica no estabelecimento de regras de convivência e comportamento impostas de maneira centralizadora pelo poder vigente que se traduzem em leis efetivadas, através da institucionalização das forças policiais. A ação muitas vezes truculenta da polícia na busca da “ordenação” do espaço público, revela uma coexistência nada pacífica entre os grupos. A vigilância das ruas garante os limites institucionais, determinando a permanência dessas instituições no topo da hierarquia social. Nada deve fugir ao controle institucional, internamente ou externamente. Mas apesar de tanto controle espaço rueiro ainda representa a possibilidade de escape institucional, a rua é criativa.

Na análise de DA MATTA (2000) “casa” e “rua” aparecem como categorias sociológicas que permitem dimensionar, entre outras coisas, a relação entre o público e o privado para o brasileiro:

Entre nós estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de possibilidade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (p. 15)

O autor relativiza as duas categorias, sugerindo não uma diferença fundamental entre elas, apesar de apontar várias especificidades de cada uma. Mas o que realmente é importante para ele é a realidade produzida a partir do entrelaçamento desses dois ambientes que fazem parte da experiência urbana. Cada ambiente possui sua ética própria, sendo a casa o lugar da moral e dos bons costumes, um lugar marcado pela intimidade, enquanto na rua vigora a impessoalidade e a generalização, uma concepção que ainda reflete a herança da sociedade colonial de base escravista.

Os viajantes estrangeiros que visitaram o Rio de Janeiro durante o século XIX descrevem com textos e imagens as ruas da cidade como um espaço não institucionalizado designado aos negros, ambulantes e aos escravos de ganho. Citado por DAMATTA (1987, p.62), Herman Burmeister conta que as ruas do Rio, em 1850, são domínio de “gente de cor maltrapilha ou seminua”. Em 1880, o também citado Ferdinand Denis diz que as “ruas da cidade estão entregues a capoeiras vagabundos e gente de todo tipo”.

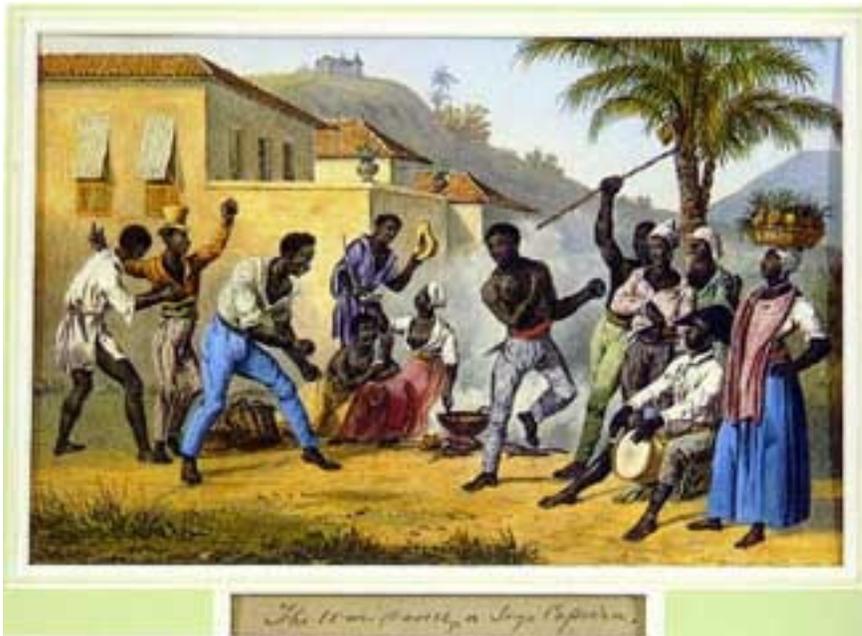


Figura 3. Prancha de Moritz Rugendas⁴ (1835), “Capoeira ou Dança de guerra”

Como registraram os visitantes estrangeiros, durante a maior parte do século XIX, as ruas da cidade são mesmo redutos dos negros, em maioria escravos e da população mais pobre em suas atividades cotidianas. Nesse lugar, o negro encontra o espaço para publicidade de suas práticas, que antes eram restritas às senzalas. Um domínio secular que só será cogitado nos últimos dias do período imperial, quando grupos mais abastados da sociedade passam a reivindicar esse espaço, que antes só usavam para festejos religiosos.

Essa situação transforma as ruas da cidade em um verdadeiro campo de batalhas de representações. A cidade é dividida em regiões imaginárias e as ruas ganham identidades, que se efetivam na memória do povo. João do Rio, cronista do início do século XX, afirma que a rua tem alma. Diz ele que “algumas dão para malandras, outras para austeras; umas são pretensiosas, outras riem dos transeuntes...” Ainda as define metaforicamente afirmando “há ruas honestas, ruas

⁴ Moritz Rugendas pintor e desenhista proveniente da Bavária, nascido em 1802, esteve no Brasil acompanhando a expedição de Langsdorff em 1822. O resultado dessa viagem foi publicado no livro *Viagem Pitoresca ao Brasil* em 1835. A Prancha acima faz parte dessa obra, figurando na parte sobre “usos e costumes dos negros”. O texto que acompanha a prancha descreve assim a capoeira: “muito violento é outro jogo guerreiro dos negros, jogar capoeira, que consiste em procurar se derrubar um o outro com golpes com a cabeça no peito, que se evitavam pelo meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra o outro como bodes, às vezes as cabeças chocam-se terrivelmente.” A ilustração de Rugendas foi e é ainda hoje, fonte de representações para os praticantes da capoeira.

ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames[...]”(RIO, 1995,p.7). As ruas têm almas construídas pelos que as vivem e as observam.

A **imprensa** carioca, durante o século XIX, é a voz mais assídua das ruas, contando e colecionando em crônicas diárias as narrativas do cotidiano, de onde emergem os tipos que por ali se movimentam. A imprensa é naquela época responsável pela edificação do imaginário coletivo. Por isso, partiremos dessa memória documental na busca por representações dos capoeiras, em sua gênese social.

As narrativas da imprensa vinculam de vez o capoeira às ruas do Rio, criando nessa união a “alma” da **malandragem carioca** que assumiria seu lugar na memória da cidade mais efetivamente nas primeiras décadas do século XX, através da figura do sambista. Mas demonstraremos as raízes dessa ligação mais tarde. Por ora, podemos dizer que identificamos a malandragem do capoeira na ambigüidade de alguém que está sempre instalado na linha fronteira da valentia; uma corda bamba que o faz pendular sobre os terrenos do herói e do bandido. E usa essas máscaras de acordo com sua relação de distância ou proximidade com o poder constituído (polícia, exército, políticos). O capoeira está sempre em movimento, seja no espaço físico, seja na ordem social.

Híbrida também é a prática corporal que o distingue, haja vista as **metamorfoses** sofridas pela **capoeira**, que nasce como prática dos escravos, mas abre-se às influências das ruas. A capoeira adapta-se a novas roupas, a todas as cores e aceita novos vocabulários, mas mantém a ginga.

Além da imprensa, buscamos as representações do capoeira nas crônicas e na ficção, produzidas pela intelectualidade da época. Pois como disse HELPS citado por SEVCENKO (1998, p.514) “Se você pretende compreender a sua própria época, leia as obras de ficção produzidas nela. As pessoas quando estão vestidas em fantasias falam sem travas nas línguas”.

Dessa forma, só nos resta introduzir as questões que norteiam esse texto e dizer de que maneira daremos conta delas: Que representações a Imprensa e a

intelectualidade brasileiras do século XIX construíram a respeito da capoeiragem na cidade do Rio de Janeiro? Quais passaram a figurar no imaginário popular? Para responder a essas questões precisaremos relacionar a emergência da capoeira no tecido social brasileiro ao conjunto de transformações políticas e sociais desencadeadas a partir da transferência da corte portuguesa para o Rio em 1808.

Através da análise de alguns artigos publicados em jornais e de textos produzidos pela intelectualidade do século XIX, ambos locais privilegiados das narrativas da sociedade da época, procuramos focar o capoeira como um tipo social, em sua dinâmica corporal no espaço urbano que se efetiva. Assim, pelo dito e também pelo não dito, traremos à tona o “retrato falado” do capoeira e seu modo de agir nas ruas da cidade. Essa perspectiva sócio-histórica nos permitirá possíveis confrontos com as análises do presente, momento em que se constrói a memória dos grupos de capoeira.

A nossa proposta é fazê-lo em dois momentos. No primeiro, relacionando o discurso da imprensa aos diferentes momentos políticos que definem a sociedade brasileira no século XIX. Em outro, apresentando a imagem consolidada do capoeira integrado à sociedade através da personagem Firmo de “O Cortiço”, obra de Aluísio de Azevedo, que propicia a aproximação definitiva das imagens do capoeira e do malandro carioca.

2.2 SIGNIFICADOS DE CAPOEIRA

Segundo CUCHE (2002, p.17) “as palavras possuem história e, de certa maneira, as palavras fazem a história”. E por isso, é necessário compreender em que contexto as palavras saem da insignificância para nomear e ao mesmo tempo responder às questões que se apresentam em determinados períodos e realidades sociais.

A etimologia do termo capoeira usado para definir tanto a técnica corporal de defesa e ataque quanto o sujeito que a detém (a capoeira e o capoeira) tem sido motivo de grandes discussões entre pesquisadores do tema, que apresentam inúmeras respostas para a questão. Questão que também é motivo de disputas identitárias entre os grupos de capoeira, que se constituem como atuais detentores

da técnica corporal conhecida como capoeira. Cada um reivindica para si a posse e guarda da técnica autêntica. Assim, a partir dos significados possíveis do termo se discute a possibilidade de origem africana ou brasileira; de origem quilombola ou escrava; de origem rural ou urbana e ainda da determinação da cidade brasileira onde a prática teria nascido.

Ainda que interrogássemos o termo hoje em dia, nas possibilidades de definições da própria prática corporal, a resposta exigiria uma certa complexidade de articulação, não só pelas possíveis definições que a prática da capoeira oferece atualmente: arte marcial, jogo, terapia, dança, ritmo etc; mas também pelos valores de significação a ela atribuídos no decorrer do tempo após tantas metamorfoses. Apesar de sua polissemia, podemos dizer, no entanto, que capoeira é relação, visto que não se joga sozinho, seja no tempo da roda ou na roda do tempo. Assim, para responder à pergunta proposta no início desse parágrafo, precisaremos interrogar seu passado e investigar, nos discursos, as representações da capoeira e do capoeira.

Muitas forças estiveram em combate e tantas lembranças quanto esquecimentos foram negociados nas retículas do poder, transformando aquilo que ainda hoje chamamos de capoeira, de prática escrava em produto cultural de exportação. Mas capoeira já consistia em um saber, antes mesmo de receber esse nome, pois, apesar de tantas controvérsias a respeito da origem da prática e origem do étimo, podemos afirmar que capoeira foi o apelido dado por observadores interessados àquilo que os negros que chegaram no Brasil na condição de escravos desenvolveram nos terreiros dos engenhos ou nas vielas das cidades do Brasil Colônia. Um nome para o que o negro reconhecia como “segredo” ou “jogo”, guardado a sete chaves sob a pele e que, no momento certo, virava fala, fala do corpo; um discurso transmitido **oralmente e gestualmente**. Um desejo de liberdade no retorno ao corpo cuja boca não tinha vez na sociedade escravocrata brasileira, mas que tomava definitivamente seu lugar à força. Não a da chibata, mas do simbólico. Como o poder simbólico “é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem” (BOURDIEU, 2000, p.7), o poder da capoeira

resiste à dominação social e se difunde nas trocas que se estabelecem nos encontros étnicos.

Mesmo que estejamos escavando no terreno dos significados, pretendemos atingir uma camada específica no processo de construção da capoeira. Desceremos até o momento de sua efetivação no tecido social brasileiro e aí procuraremos sua natureza.

Levando em conta os artigos pinçados na imprensa carioca do século XIX sobre a capoeira, pudemos notar o seguinte: o termo **capoeira** (substantivo masculino) é usado para designar o sujeito, ficando para a prática desse sujeito a denominação de **capoeiragem** (substantivo feminino), um termo derivado do primeiro (capoeira + agem); capoeiragem engloba o sistema de luta propriamente dito praticado pelo capoeira, o comportamento peculiar desse tipo e, de maneira mais geral, o seu modo de vida. O termo **capoeira** (substantivo feminino) é usado para designar a técnica corporal específica. Não encontramos nenhum termo derivado deste para designar o seu praticante.

2.3 NO PRINCÍPIO ERA O GESTO...

O corpo é a encruzilhada de todos os acontecimentos sociais, de onde partem e para onde retornam os reflexos da cultura. “Antes de qualquer técnica de armazenagem e transporte de signos, o corpo continua a ser o primeiro suporte da memória e transmissão” (SERRES, 2004, p.78). Do corpo se diz tanto quanto o corpo diz de tudo, principalmente sobre o que ele faz e representa. As práticas corporais que caracterizam um grupo se internalizam nos indivíduos dando-lhe a marca do grupo a que pertence. Tais marcas são produzidas inconscientemente, mas são contundentes na definição de sua identidade. A essas marcas, RIVIÈRE (1999, p.15) chama de patrimônio gestual, que afirma ser “ao mesmo tempo, léxico e sintaxe de uma formação social, marcando no corpo, as formas de identidade e das trocas sociais”.

Através do gesto e da palavra, que são manifestações do cotidiano, é que a transmissão de valores se efetiva. É nesse meio mais afetivo do “face a face” que se dá o processo de educação e de absorção do simbólico, e também é esse o campo

das lutas sociais. Pierre Bourdieu considera a comunicação verbal - inseparável de outras formas de comunicação - um meio privilegiado onde as pessoas “refletem e refratam” conflitos e contradições próprios do sistema de dominação, onde a resistência está dialeticamente relacionada com a submissão (BOURDIEU, apud MINAYO, 2002, p.103-104).

Assim, era através do corpo e do gesto que primeiro se conhecia o capoeira, que, em grupo ou sozinho, era identificado por um código corporal próprio que não deixava dúvidas ao espectador. Gestos que eram temidos e ao mesmo tempo admirados. Palavras como “ajuntamentos” e seus sinônimos estão constantemente relacionadas nas narrativas de ações dos capoeiras e dizem respeito a uma platéia atenta que acompanha tais aparições e que dão a elas um caráter de performance. A lógica de um corpo forjado no ambiente da rua representava contraste com o ideal do corpo institucionalizado que era construído na sociedade de então. E a insistência das autoridades em coibir tais ações, pode dar conta do mito de resistência que a capoeira inspira até hoje.

APRENDIZ DE CAPOEIRA. Anteontem divertia-se o menor Antônio Soares de Araújo em exercícios acrobáticos de agilidade, que o vulgo chama de capoeiragem. O campo de exercícios era o largo da Sé, onde o rondante, não apreciando aquela cena, levou Antônio para a Primeira estação da Guarda Urbana. Diário do Rio de Janeiro, 05 março 1872.

A nota acima, publicada na segunda metade do século, demonstra a repressão policial da capoeira, ainda que apresentada como demonstração de habilidade corporal individual. O chamado “aprendiz de capoeira” representa uma ameaça que deve ser combatida imediatamente.

AJUNTAMENTOS PERIGOSOS. Já por vezes temos chamado a atenção das autoridades sobre a venda da rua São Bento 53, por causa dos capoeiras, que constantemente ali se ajuntam, provocando **desordens**. Ainda ontem a patrulha que lá rondava intimou o caixeiro que não consentisse ali tantos **negros** e tanta **algazarra**. [grifo nosso] Jornal do Comércio 28 janeiro, 1878

Na divisão simbólica do território da cidade percebe-se a marca do capoeira, que caracteriza os lugares com o estigma da desordem e do perigo, conforme relata

a citação anterior. No entanto, a capoeiragem carioca constitui-se como uma organização tão hierarquizada quanto um grupamento militar, onde se destacam mestres e discípulos graduados de acordo com suas habilidades corporais testadas nas ações praticadas nas ruas. Tal hierarquia era reconhecida tanto pelos capoeiras quanto pelo restante da sociedade, que acompanhava suas façanhas nos constantes noticiários.

Apesar da proibição, era na rua, à vista de todos, que se processava o ensino da capoeira. E mesmo sendo coibido num dia, retomava dias depois no mesmo lugar. Esses lugares onde acontecia o treinamento dos novos capoeiras eram conhecidos e numerosamente freqüentados.

Parece averiguado que o Largo da Sé é o campo escolhido para os recrus da arte. Ontem às duas horas da tarde José Leandro Franklin, veterano experimentado e o noviço Albano, aquele ensinando, este aprendendo as artes e agilidades da capoeiragem, foram surpreendidos nos seus estudos pelos guardas urbanos, que mudaram-lhe o curso para o xadrez da polícia. À preleção de Franklin assistiam muitos colegas, e talvez aspirantes, mas estes infelizmente evadiram-se. Jornal do Comércio. 11 março 1872.

Testemunha de seu tempo, a imprensa carioca que se constrói, assim como a capoeiragem, na estruturação do ambiente urbano do século XIX, é ela mesma a voz primeira das ruas narrando seus acontecimentos cotidianos na perspectiva dos cidadãos que se descobriam em uma nova ordem social. A seguir, a intelectualidade, dando-se conta daquele intrincado universo relacional de encontros e desencontros entre os grupos sociais, passa também a representá-lo em seu discurso, ficcional ou não. Por essa razão, buscamos nesses discursos fragmentos que contemplam o tipo que pesquisamos – o capoeira.

Machado de Assis, em uma de suas crônicas publicadas na Gazeta Popular do Rio de Janeiro, em uma seção intitulada “Balas de estalo”, admite o papel decisivo da imprensa na popularização dos capoeiras, denunciando a excessiva exposição desse tipo nos textos dos jornais e revistas da época. Ao mesmo tempo, ratifica a posição do capoeira como um personagem de seu tempo construído no cotidiano da cidade.

“Trago aqui no bolso um remédio contra os capoeiras”, com essas palavras inicia Machado de Assis sua crônica publicada em 1885, anunciando, de primeira, sua visão própria sobre o tipo conhecido como capoeira: um mal, para o qual existe um remédio: extinguir a fonte que o alimentava na memória social: as narrativas da imprensa. E continua...

Capoeira é homem. Um dos característicos do homem é viver com seu tempo. Ora, o nosso tempo (nosso e do capoeira) padece de uma coisa que podemos chamar de **erotismo de publicidade**. [grifo nosso]

Aqui tocamos ponto essencial. O capoeira está nesta matéria como o Crébillon em matéria de teatro. Perguntou-se a este, pôr que compunha peças de fazer arrepiar os cabelos; ele respondeu que, como Racine tomava o céu para si e Corneille a terra, não lhe restava mais que o inferno em que se meteu. O mesmo acontece com o capoeira. Não pode distribuir mimos espirituais, drogas infalíveis, todos os porcos nascem-lhe com uma só cabeça, nenhum meio de ocupar os outros com sua preciosa pessoa. Recorre à navalha, espalha facadas, certo de que os jornais darão notícias das suas façanhas e divulgarão os nomes de alguns.

Ao apartar “nós” dos capoeiras, Machado não só direciona seu discurso, como assinala a posição dos capoeiras externa à sociedade civilizada a quem dirige sua crítica. Os capoeiras são “eles”, o que lhes confere a identidade do outro. Mas também lhe atribui a face de um artista ou um guerreiro que procura imortalidade e memória, quando o compara a Crébillon e mais tarde a Aquiles, ainda que procurando o lado antagônico ao do “bem”. A análise de Machado encaminha-se para o desfecho:

Já o leitor adivinhou o meu medicamento. Sim, senhor, adivinhou, é isso mesmo: não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que se não dê mais notícias, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos.

E não é à toa que Machado de Assis aproxima a ação dos capoeiras do drama teatral. Profundo observador da sociedade que o cerca, Machado lê e descreve os tipos que se apresentam na dinâmica do cotidiano. E, para ele, o lugar do capoeira na estrutura social é justamente o de desordená-la, de criar o conflito que é gerador das possibilidades de mudança. Machado consolida a idéia de que o capoeira sabe servir-se de seu corpo em movimento para expressar-se, para clamar por prestígio e para dominar seu espaço.

2.4 MITO DA ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais.
Tomaz Tadeu da Silva

O processo de centralização do poder político e econômico na cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX é caracterizado por um fluxo intenso de mudanças que atingem todos os níveis da vida social e não se dá de maneira pacífica. Na verdade, o que se verifica é uma constante tensão entre os diversos grupos que se constroem nesse ambiente urbano. Conforme afirma SEVCENKO

Essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos (1998, p.7)

E se outrora a rua fora desprezada pelas classes mais abastadas, por constituir espaço de passagem, trabalho e despejo de dejetos, a partir das ações urbanísticas e arquitetônicas, que buscam o ideal europeu de espaço civilizado, ela passa a ser requisitada por essas camadas, para ser seu espaço de relações e representações. Apresentando-se como uma vitrine e passarela do seu sucesso.

Por outro lado, a escravidão nas cidades também adquire um caráter especial com a figura do “escravo de ganho”, que transita pelas ruas levando mercadorias e trazendo dinheiro. Essa escravidão urbana é uma expressão viva desse novo universo de relações. O escravo de ganho “negocia” não só para o senhor, mas com o senhor, o seu ir e vir torna-se menos restrito e mesmo que sob grande vigilância, ele também desenvolve sua vida social própria cujo lócus é a rua, junto com os negros forros e fugitivos, e o restante da população empobrecida.

A rua, nesse contexto, é entendida não apenas como configuração do espaço físico, mas como “lócus capaz de dar sentido e identidade ao urbano” (VELOSSO, 2004). Além de emoldurar a reunião dos diversos grupos que figuram no ambiente urbano, se constitui em espaço e objeto de disputas entre eles. O que está em jogo nesses encontros e desencontros é a identidade da própria cidade que apresenta,

desde então, um caráter híbrido, uma “mistura” de recursos simbólicos que se reflete na sociedade.

É da população negra, escrava ou forra a maioria das notícias de envolvimento com a capoeiragem:

No dia 17 do corrente fugiu um escravo por nome Manuel, da nação Cabinda, estatura ordinária, rosto meio redondo, beijos grossos, olhos pequenos, bastante asibichado de cor, com tornozelos grossos, e com cicatrizes nas pernas de chagas. Costuma andar pela rua da Vala com outros capoeirando; quem o apanhar e levar à rua Direita 16 será bem recompensado.

(Diário do Rio de Janeiro 24 fevereiro 1826)

Os batuques e outras festas negras popularizam-se, tornando-se constantes e espalhadas por diversas freguesias. Regados a bebida e confusão, os batuques constituem ambiente onde a prática da capoeira é comum. A partir de 1830, os eventos se tornam cada vez mais controlados pelas autoridades “Para os **pretos** conseguirem realizar seus batuques, a cadeia de acordos pessoais tinha que funcionar: era preciso que um senhor, proprietário da casa, permitisse, a vizinhança concordasse e alguma autoridade supervisionasse” (ABREU, 1994, p.6).

Já nos meados do século XIX, a ligação entre a capoeiragem carioca e as ruas da cidade parecia indissolúvel. De acordo com a crônica da época, os capoeiras estavam por toda parte: distribuídos pelas classes menos abastadas, envolvidos, ora com os partidos políticos, ora com a criminalidade ou na própria força policial que a combatia. Latente era sua atuação nas chamadas maltas - gangues de capoeiras que usavam os “logradouros públicos” do centro antigo como arena de luta, quando impressionavam a opinião pública com demonstrações de destreza, agilidade e brutal violência. É nesse o contexto que capoeira se torna um fenômeno social expressivo passando de saber escravo a artifício político e prática marginal.

Uma malta de capoeiras da qual faziam parte Florentino, escravo de Manuel Joaquim Alves da Rocha, Zeferino, escravo, Luís José da Silva. Antônio Joaquim de Azevedo, e Maximiano, escravo de Antônio Correia de Sá Lobo, chegando na rua dos Ourives, esquina de São José, encontrou-se com outra com quem andava de rixa, travando-se desde logo uma luta desesperada, que obrigou os pacíficos transeuntes a fugir e algumas lojas a fechar. No conflito logo gravemente ferido e morreu pouco depois o escravo Oscar do Dr. Carlos Frederico Taylor, afamado capoeira da Glória. Ficaram feridos também e acham-

se em perigo de vida Henrique da Conceição, escravo do Dr. César Farani, e Raimundo, escravo de Manuel Joaquim Alves da Rocha, com confeitaria no Largo do Capim. (Diário do Rio de Janeiro 9 março 1874)

As Maltas surgem a partir da década de 1850. As duas maiores e mais conhecidas eram os **Nagoas** e os **Guayamus**, que disputavam o espaço da cidade na ponta da faca. A constituição das maltas era bastante variada: negros livres e escravos, mulatos e imigrantes. Essa formação variada das maltas fez com que o saber corporal da capoeira fosse difundido, mesmo que clandestinamente, para diversas camadas da sociedade.

SEM COMENTÁRIOS. Às nove horas da noite de anteontem, por ocasião de efetuar-se a prisão de alguns capoeiras no Campo da Aclamação, esquina da rua São Lourenço, dois praças de polícia, e três do Segundo regimento de Artilharia se opuseram à prisão dos malvados. Travou-se então grande luta entre urbanos e os ditos soldados, que queriam à força tomar um preso pelo fato de ter sido do corpo de polícia. Jornal do Comércio 29 janeiro 1878

2.5 MITO DA ARTE MARCIAL BRASILEIRA

“Paraná ê, Paraná ê, Paraná”...

O reconhecimento da capoeira como arte marcial nasce na participação de capoeiras na Guerra do Paraguai, principalmente, nos confrontos ocorridos na fronteira entre o Paraguai e o estado do Paraná, quando surgem os relatos da destacada participação de negros capoeiras que foram retirados à força das ruas e integrados às frentes de batalha.⁵

O ano-chave para a capoeiragem carioca é 1870. Por muitos motivos a Guerra do Paraguai (1865/1870) foi um divisor de águas na sua história. Arrastados às centenas para o campo de batalha, arrancaram pendores de bravuras nos combates corpo a corpo, e conquistaram o respeito da oficialidade. Voltaram como heróis. Retomaram o controle dos pontos da malha urbana que haviam abandonado como ‘voluntários’ para lutar no sul.” (SOARES, 2004)

Mas apesar da fama adquirida e do reconhecimento de seu saber corporal como técnica efetiva de luta, ao retornar da guerra o capoeira não assume, na

⁵ Anos mais tarde, o exército brasileiro seria a primeira instituição pública a usar oficialmente a técnica da capoeira no treinamento de defesa pessoal dos seus oficiais.

verdade, seu posto de herói na sociedade, pelo menos, não de maneira geral. Com processo de abolição da escravidão, o negro que migra aos poucos das senzalas para a pobreza, leva com ele a capoeira. E nessa nova situação ela sofre metamorfose tornando-se tão mestiça quanto a cidade que a abriga.

Na última década do século XIX e início do século XX, o país assiste a instauração do regime republicano cujos ideais modernizadores copiam o modelo europeu de desenvolvimento baseado na revolução técnico-científica. A tecnologia que no passado servia aos engenhos, com o advento industrial ganha a cidade assim como os que nela vivem. Novos inventos parecem ditar um novo conceito de vida urbana. Os efeitos dessa nova forma de pensar o mundo teriam, certamente, maior proporção na capital da recente República, como ressalta Sevckenko:

No Brasil, esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento de novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, meios de transporte movidos a derivados do petróleo, a aviação a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial íntima (1998, p.522)

Os republicanos com seus ideais de modernização reivindicam, definitivamente, as ruas da cidade como espaço de publicidade para as mudanças tecnológicas que se processavam. Uma nova geografia urbana se constituía, fazendo surgir no lugar das ruas estreitas, grandes avenidas para o trânsito de veículos e passeio público.

As gangues de capoeiras realizavam suas últimas apresentações nas ruas da cidade. “Em 11 de outubro de 1890, o novo Código penal da República realizava o que a Monarquia não tinha conseguido em quase cinquenta anos de regime: transformar a capoeira de delito ou contravenção em crime”. (SOARES, 1994, p.301). Parecia que o novo regime estava mesmo empenhado em apagar a capoeira

do cenário carioca. Na década de 1890 essa luta foi intensificada por Sampaio Ferraz, primeiro chefe de Polícia do Distrito Federal.

Conforme registra SOARES (1994, p.127) de novembro de 1889 a dezembro de 1890, a Casa de Detenção registra a prisão de no mínimo 297 capoeiras – no mínimo, porque os registros de janeiro a março de 1890 desapareceram”. A bordo do vapor *Madeira*, os capoeiras mais conhecidos e temidos do Rio de Janeiro foram enviados para a prisão em Fernando de Noronha. A capoeira começava a criar uma nova forma de vida na cidade, não mais nas maltas, mas não distante de seu meio ambiente natural, as ruas.

José Alexandre Melo Morais Filho, na transição do século XIX para o XX, faz na sua obra *Festas e tradições populares do Brasil*, um relato detalhado do capoeira em seu ambiente mais notável: as ruas. A partir de sua descrição é possível construir um retrato da capoeiragem do seu tempo. Define ele capoeira em traços físicos, psicológicos e culturais:

No Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, há uma sub-classe que reclama distintíssimo lugar entre suas congêneres e que tem todo o direito a uma nesga de tela no quadro da história dos nossos costumes – a dos capoeiras. O capoeira não é nada mais nem nada menos do que o homem que entre dez e doze anos começou a educar-se nesse jogo, que põe em contribuição a força muscular, a flexibilidade das articulações e a rapidez dos movimentos. [...] Colocado em frente a seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não raro que um apenas leve de vencida dez ou vinte homens [...] capoeira gosta de ociosidade, e, entretanto, trabalha; a segunda feira é para ele um prolongamento do domingo[.]. O seu trajar é característico: usa de calças largas, palito saco desbotado, camisa de cor, gravata de manta e anel corrediço, colete sem gola, botinas de bico estreito e revirado, e chapéu de feltro. Seu andar é oscilante, gingado; e na conversa com os outros companheiros ou estranhos, guarda distância, como posição de defesa. (MORAIS FILHO, 1901)

O autor que, em outro trecho, aponta a proliferação na cidade de “escolas de capoeiragem” com “cursos regulares”, fala também de capoeiras que tinham por ofício, o ensino da capoeira. Ao descrever os termos usados por esses capoeiras, Melo Morais Filho faz menção, também, aos golpes, seus nomes e descrições gestuais.

O desejo de memória do autor está muito presente no texto, que recupera senão todos os nomes dos capoeiras que se notabilizaram nas ruas da cidade por suas histórias de valentia, aqueles que ainda eram vivos na lembrança popular. Mello de Moraes registrou um universo em constante construção, que já parecia situar-se no limite, por isso o uso de expressões como 'moderno' e 'antigo', para diferenciar os gestos e seus nomes e definir a própria capoeira em constante transformação.

A mesma situação pode ser atribuída à descrição gestual dos golpes de capoeira, publicada na revista Kosmos em março de 1906 e ilustrados pela arte das gravuras de Calixto que acompanham a narrativa gestual de um capoeira em ação. A notada diferença entre esse capoeira e o de Rugendas demonstra que ele muda não só de roupa, mas de lugar na sociedade brasileira. A semelhança fica por conta de um mesmo desejo de identificar e colecionar os gestos da capoeira, no caso de Calixto com detalhes de quem a vivencia com grande proximidade. As gravuras ilustram o texto de Lima Campos que descreve a performance de dois capoeiras, narrada por um deles:

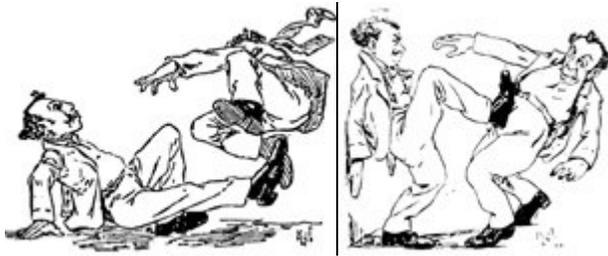
(...) Com pouco vi um cabra peneirando na minha frente, dansei de velho, o typo era bom! Sambou e entrou no cateretê commigo (...) fiz uma figuração por cima para o bruto fugir com o carão, e grampeei o indivíduo. Chamei o cabra na chinha, levei a caveira de lado, e fui buscar o maquinismo mastigante do poeta(...) Cahi no bahiano rente à poeira, e lasquei-lhe um rabo de raia que o marreco voou na alegria do tombo, indo amarrotar a tampa do juízo n'uma canastra, e ahi gritei: _ Entra negrada! O turuna enfeitou-se outra vez... Oh cabra catuba! Grimpei, perdi a estribeira, cocei-me dei de mão na barbeira e... ia sapecar-lhe um rabo de gallo quando o cabra cascou-me uma lamparina que eu vi vermelho! Ahi não conversei, grudei na parede, escorei o tronco, e meti-lhe o andante na caixa de comida. O dréco bispando que eu não era pecco, chamou na cannela que si bem corre, está muito longe(...)Eu voltei pro samba gargateando: __Meu Deus que noite sonora!



A PENEIRAÇÃO

A COCADA

A LAMPARINA



A RASTEIRA

METER O ANDANTE

Figura 4 : Os movimentos da capoeira na virada do século XIX para o século XX.

2.6 O MITO DO CAPOEIRA NA DINASTIA DOS MALANDROS

Nas mudanças de representações simbólicas dos grupos, também vão lhes cambiando os nomes por que são chamados. Na virada dos séculos XIX e XX, silencia-se a expressão capoeiragem carioca, mas a tradição capoeira continua ainda fortemente relacionada às camadas menos abastadas da sociedade. O gingado, o lenço no pescoço e a navalha são símbolos dessa herança identitária, ilustrada nos versos do samba “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, que descreve a malandragem carioca de 1933:

Meu **chapéu de lado**. Tamanco arrastando.
Lenço no pescoço. **Navalha** no bolso.
Eu passo **gingando**. Provoco desafio.
Eu tenho orgulho. Em ser tão **vadio**. [grifo nosso]

Atribuindo uma origem mitológica dentro das tradições brasileiras ao malandro, Roberto DaMatta evoca Pedro Malazartes como sua representação máxima “freqüentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana”(DAMATTA,1997). Sobre o tipo malandro, DaMatta diz: “E o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado do trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”.

Ao dar vida a Firmo, o capoeira de “O Cortiço”, Aluísio de Azevedo, reconstituiu de forma dinâmica o tipo e o seu habitat na cidade. A ambigüidade entre o artista e

o marginal, além de indumentária e comportamento corporal específicos conferem a Firmo o status de malandro:

E assim ia correndo o domingo no cortiço até às três da tarde, horas em que chegou **mestre Firmo**, acompanhado pelo seu amigo Porfírio, trazendo aquele o violão e o outro o cavaquinho.

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

Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos, mas tão largas na bainha, que lhe engoliam os **pezinhos secos e ligeiros**. Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e **ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado**.“
[grifo nosso]

2.7 OS MITOS DE MESTRE PASTINHA E MESTRE BIMBA: ANGOLA OU REGIONAL?

O desenvolvimento de um novo estilo de jogo nomeado pelo próprio criador, o mestre baiano Bimba, como Capoeira Regional foi o grande acontecimento no universo da capoeira, na primeira metade do século XX. O sucesso da técnica de Bimba, que foi rapidamente aceita por sua efetividade e fez de Salvador o centro das atenções da capoeiragem brasileira porque acendeu naquela cidade a grande discussão sobre autenticidade que cerca até hoje o mundo capoeira. A emergência da Capoeira Regional desencadeou os processos da descriminalização e da institucionalização da capoeira.

Nos últimos anos do século XIX, encontramos vários relatos a respeito da prática da capoeira em várias cidades do Brasil, como ressalta VIEIRA:

É interessante observarmos que, embora existam registros que identificam a prática da capoeira entre os estratos marginalizados nas principais cidades brasileiras a partir do século passado (século XIX), apenas na Bahia, conforme demonstram nossas pesquisas, há continuidade entre a forma antiga e o jogo atualmente praticado nas academias.” (VIEIRA, 1998)

Se na cidade do Rio de Janeiro a capoeira foi tão severamente coibida, em Salvador, por exemplo, longe da ação direta do “Cavanhaque de aço” (como era apelidado pela imprensa Sampaio Ferraz), ela continuou sua trajetória. As **rodas** de capoeira ocorriam costumeiramente aos domingos nas ruas e praças e nas Festas de Largo, tão comuns no calendário soteropolitano. Essas rodas nem sempre aconteciam de forma pacífica, alguns dos capoeiras baianos estiveram ligados a ações criminosas, mas nada que se comparasse às temidas maltas cariocas. A capoeira baiana tornava-se uma prática bastante comum, mesmo figurando o código penal como crime. Vulgarmente chamada de vadiação, a capoeira baiana inventa o conceito de jogo corporal, que define a capoeira atual. Os capoeiras baianos aprendiam nas rodas, de maneira experiencial com capoeiras mais antigos, que eram chamados de **mestres**, como narra Edson Carneiro.

Os capoeiristas da Bahia denominam sua luta de vadiação. E, tal como ela se realiza nas festas populares da cidade, a capoeira não passa disso. Os negros se divertem, fingindo lutar, embora cantem: ‘No jogo de capoeira, quem não joga mais apanha.’ (CARNEIRO, Edson apud VIEIRA, 1998)

Durante os revolucionários anos de 1930, várias manifestações da cultura popular passam a ser alvo de cobiça das elites, que imbuídas da ideologia nacionalista, procuravam definir a identidade brasileira preenchendo uma lista de ícones que representariam a noção brasilidade. Um exemplo dessa prática foi o fenômeno do samba que passou de “música do morro” à “expressão máxima da identidade musical brasileira”. A capoeira assumiria o espaço de “ginástica nacional brasileira”, como sugeria o título do livro de Inezil Pena Marinho, um dos fortes colaboradores do Estado Novo e profundo admirador da capoeira.

O presidente Getúlio Vargas ingressa no mundo da capoeira, como aquele que a retira da criminalidade. Porém, como discute Luiz Renato Vieira, trata-se da incorporação da capoeira ao projeto populista do Estado Novo, cujo ideal nacionalista busca uma esportização da capoeira. Vargas refere-se à capoeira em discurso proferido em 1953, como “a única colaboração autenticamente brasileira à educação física , devendo ser considerada a nossa luta nacional” (Apud, Reis, 1993).

Um grande projeto de afirmação cultural reunindo os vários segmentos da sociedade brasileira foi planejado para desenvolver o sentimento nacional e legitimar o Estado Novo. Após a Revolução de 1930, o Estado lançou bases de uma política cultural que teve como marco inicial a criação do Ministério da Educação que se desdobrou na formação de diversos outros órgãos. Como, por exemplo, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1936 a partir da idéia de Mário de Andrade para proteger o conjunto de bens móveis e imóveis existente no país, cuja preservação fosse do interesse público quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer por seu valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Esses bens históricos e artísticos teriam nas modernas sociedades a função de representar a identidade e a memória de uma nação.

Construir o ideal nacional populista significava, portanto, conjugar a modernidade técnica e política ao resgate de tradições, costumes e etnias que haviam sido ignorados pelas elites, mas, logicamente, sob o controle permanente dos mecanismos institucionais do Estado.

Com o auxílio do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o regime do Estado Novo articulou uma dupla estratégia de atuação na área cultural, voltada tanto para as elites intelectuais como para as camadas populares. Ao mesmo tempo em que incentivava a pesquisa e reflexão, o governo estabelecia, via DIP, uma rígida política de vigilância em relação às manifestações da cultura popular. A propaganda do regime foi facilitada pelo controle dos meios de comunicação, principalmente rádio e imprensa. Durante esse período surge o chamado “samba da legitimidade”, em que se buscava converter a figura do malandro na figura exemplar do operário. O samba, assim como outras manifestações culturais, saem do domínio da pobreza e ganha o país.

A disciplina e o controle das massas operárias eram necessários para que ela não debandasse para o lado inimigo, o Comunismo. O processo de Educação teria papel fundamental na formação de novas gerações de trabalhadores, não só a educação formal, mas a educação corporal. “Diferente da República dos Coronéis, a República de Vargas foi subsidiada por uma retórica do corpo. Este discurso está marcado pela política desportiva e pela proposta de formação do professor de

Educação Física. O momento era muito propício, pois uma sociedade que se pretende auto-regulada, sob controle, deve preocupar-se com a disciplina dos corpos que nela atuam” (VIEIRA, 1998).

Incentivado por seus colaboradores, principalmente, Inezil Pena Marinho, Getúlio Vargas enxerga o potencial da Capoeira como técnica de desenvolvimento corporal específico para o corpo do brasileiro. A “nova” Capoeira Regional correspondia aos ideais do Estado Novo, a modalidade desenvolvida pelo baiano Manoel dos Reis Machado (1900-1974), O mestre Bimba, como era conhecido no meio da capoeiragem, que ensinava a capoeira com método próprio para jovens das classes mais abastadas de Salvador.

Em 1934, Getúlio extingue o decreto-lei que proibia a prática da Capoeira e dos cultos afro-brasileiros, desde que praticados fora das ruas, em recintos fechados, com alvará de instalação, para que pudessem ser controlados. Assim, em 9 de julho de 1937, Bimba recebeu, do inspetor técnico do Ensino Secundário Profissional, o título de registro como Diretor do Curso de Educação Física, sito à rua Bananal, 4. Era a primeira academia de capoeira registrada no Brasil.

Uma verdadeira batalha no mundo da capoeira nasce a partir desse momento. Alguns intelectuais, como Jorge Amado, esquentam a discussão em relação à legitimidade da capoeira de Mestre Bimba que afirmavam não seguir a tradição da capoeiragem original, pois se diferenciava muito da capoeira jogada nas ruas de Salvador. Capoeiras daquela cidade criaram uma resistência à dita por eles “capoeira institucionalizada” de mestre Bimba. Eram os **angoleiros**, que se definiam como praticantes da capoeira de ‘raiz’: a capoeira Angola, que reinventava a capoeira de rua, “mandingueira”. O angoleiro mais conhecido dessa época é Pastinha, que tornou-se uma espécie de antagonista a Mestre Bimba e junto com este passa a fazer parte do panteão da Capoeira. Reverenciados nas rodas de capoeira até hoje, através das citações de seus feitos nos cânticos e ladainhas que acompanham o jogo da capoeira.

Mas se as duas modalidades conservavam diferenças quanto à prática, acabaram seguindo o modelo estrutural criado por Mestre Bimba de acordo com as

determinações do Estado Novo, instituindo-se nas academias de Capoeira que se constituíram, desde então, e se espalharam pelo país.

Foi Bimba, também, quem instituiu o primeiro sistema de graduação - numa mistura fascinante e antropofágica das festas de graduação das universidades, com paraninfo e orador; primitivos rituais de iniciação masculina à idade adulta/ guerreira, e lenços de seda usados pelos malandros contra a navalhada no pescoço.

A graduação feita através de lenços de cores diferentes: o azul para o aluno “formado”, vermelho para “especializado” e branco para contramestre....” (CAPOEIRA, 1997)

A capoeira praticada nas academias seguia, geralmente, o mesmo modelo da academia de Mestre Bimba: centralizado na figura do mestre, com sistema próprio de graduação. Dessa forma a capoeira tornava-se institucionalizada. E assim como as demais instituições que “trazem em seu processo instituinte, mecanismos de controle social, estabelecendo regras e padrões de conduta que venham a garantir seu funcionamento e funcionamento de suas funções reprodutoras, que tendem à estabilidade. Trata-se de reproduzir uma determinada ordem alcançada, com a intenção de manutenção dessa ordem” (COSTA, 1997).

O surgimento da Capoeira Regional provocou uma reação dos capoeiras baianos contrários a sua prática que afirmavam “deturpar a capoeira de raiz”,

A polêmica discussão da capoeira baiana acendeu uma disputa de memórias que dividiu a capoeiragem durante anos em duas visões de mundo: A visão Angola e a visão Regional.

Os capoeiras contrários à capoeira Regional reivindicavam a origem da capoeira para os escravos oriundos de Angola, por isso, passaram a chamar a capoeira que praticavam nas ruas de Salvador, antes do surgimento das academias, de Capoeira Angola. Em relação a essa discussão, Waldeloir Rego afirma que

A capoeira é uma só, com ginga e determinado número de toques e golpes, que servem de padrão a todos os capoeiras, enriquecidos com criações novas e variações sutis sobre os elementos matrizes... apenas o que houve na capoeira dita regional, foi que Mestre Bimba a desenvolveu, utilizando elementos já conhecidos dos seus antepassados e enriquecendo com outros a que não lhes foi possível o acesso. Mesmo assim, os elementos novos introduzidos, são facilmente reconhecidos e distintos dos tradicionais como é o caso dos golpes ligados ou cinturados, provenientes dos elementos de lutas

estrangeiras, o que não se verifica nos golpes tradicionais onde os capoeiras não se ligam e mal se tocam (1968,p.32).

Afinal, antes do surgimento da capoeira Regional o que existia era simplesmente capoeira. A denominação de Angola para o que seria a capoeira tradicional baiana, aparece como uma reação ideológica ao que os “angoleiros” chamavam de “descaracterização da capoeira”. Trata-se de uma disputa de memória e identidade. Em verdade, essa reinvenção da capoeira que acontece a partir da década de 1930 no Brasil, é até hoje, matéria de negociação nas rodas de capoeira. E como resultado desse processo temos a construção de uma nova memória da capoeiragem e de um novo panteão de heróis que levam a capoeira baiana centro das representações da capoeiragem brasileira. A capoeiragem da Bahia atingiu tal ponto de prestígio, que os mestres baianos começaram a migrar para outras cidades, estados, regiões, para disseminar sua técnica. Esse fenômeno é chamado por alguns capoeiras como “diáspora baiana”. Não se tratou de uma dispersão estimulada por perseguições, mas pela busca de trabalho.

2.8 O MITO DO SENZALA

As metamorfoses da capoeira, não param por aí. Continuando nossa busca dos mitos da capoeira, retornamos ao Rio de Janeiro, na segunda metade do século XX.

O Grupo Senzala surge na década de 1960, no Rio de Janeiro, inaugurando uma estrutura que estabeleceria, daí para adiante, a nova ordem da capoeiragem. Constituído, inicialmente, de jovens de classe média da Zona Sul carioca, que buscavam uma nova concepção de capoeira, que aliasse a capoeira carioca esquecida em algumas rodas espalhadas pelo centro da cidade, e a capoeira ritual baiana, acompanhada de berimbau e cantos. A princípio, instruam-se de forma instintiva e imitativa, buscando experiência da capoeira em várias fontes: a capoeira carioca de Sinhozinho, “ uma ginga meio pulada e muita porrada, sem berimbau”(Mestre Velho apud CAPOEIRA, 1997), e nos mestres baianos, “descendentes” de Bimba e Pastinha, que já se espalhavam pela cidade.

A presença do grupo na capoeiragem carioca foi ganhando espaço e notoriedade. Mas o reconhecimento nacional aconteceu após a terceira vitória consecutiva do torneio brasileiro de capoeira, o que lhe valeu a posse permanente do “Berimbau de Ouro”. A trajetória do Senzala foi descrita assim por VIEIRA (1998):

“A partir dos anos setenta o Grupo Senzala foi o principal elemento de difusão da capoeira, inicialmente junto à população mais abastada, na zona sul da cidade, e depois expandindo-se para outras regiões. A partir daí, estabeleceu ramificações por todo o Brasil, inclusive no exterior, dando início a um modelo de organização que se repetiu em várias outras associações. Isto é, os alunos que se tornam professores fundam novas escolas vinculadas à “matriz”. Outra estratégia adotada atualmente por várias associações consiste em incorporar pequenas escolas de capoeira, que passam a fazer parte de um grupo de expressão nacional, assumindo o compromisso de adotar seus padrões técnicos, sistema de graduação, uniforme e difundindo sua concepção particular de capoeira”.

CAPÍTULO 3:

GESTO E MEMÓRIA

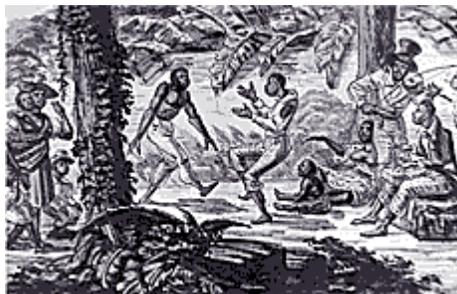


FIGURA 5: “Dança de Negros” Gravura de Paul Harro- Harring, 1840 (Rio de Janeiro)

Os movimentos de um operário aparecem ora como atos, ora como gestos, embora não se suponha que a intenção que os dirige tenha mudado. São atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem atenção. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada.(...) O gesto é a poesia do ato.

Jean Galard, 1997

Parte primordial de todo trabalho científico consiste na tecedura da rede conceitual que norteia o pesquisador na busca de possíveis respostas às questões que suscitaram a pesquisa. O objetivo deste capítulo é justamente apresentar os conceitos que contornam a noção de patrimônio gestual, já que desejamos usar o potencial descritivo dessa categoria para expressar a memória dos grupos que mantêm e disseminam a capoeira como um saber corporal.

Estes grupos são estruturas hierárquicas que se organizam através de vínculos simbólicos a partir de pessoas que encarnam, em grau máximo, as destrezas e técnicas necessárias para a transmissão da capoeira; indivíduos autorizados socialmente para ocupar a posição distinta de mestre de capoeira, aglutinando ao seu redor aprendizes, que ao longo do tempo poderão atingir a mesma posição.

Os mestres são articuladores de narrativas orais e gestuais que constituem o discurso privilegiado de análise das relações que configuram o mundo da capoeira.

Pois, através de suas narrativas, os grupos mantêm sua unidade interna e distinguem-se dos demais.

As narrativas gestuais compreendem os estilos de performance, os métodos de ensino e a posição do mestre na genealogia mitológica da capoeira, o que lhe confere prestígio e poder.

Assim, a capoeira é um bem cultural que ordena esse mundo de relações. Relações que de forma alguma são dadas ou fixas, mas que ao contrário, são estabelecidas no tempo e no espaço. Os grupos de capoeira são, portanto, construções históricas, que se desenvolvem em um contexto de ressignificação não só da capoeira como prática, mas do próprio capoeira como sujeito social. E nesse ambiente de constantes transformações o corpo do capoeira é o reservatório de uma coleção de gestos que serve de ponte entre passado e presente, reforça discursos e, como já dissemos, estabelece hierarquias.

Mas antes de esmiuçarmos as relações entre mestre, grupo e a capoeira, que acabamos de introduzir, é preciso definir o que entendemos como patrimônio gestual. Para começar, é necessário proporcionar ambiente apropriado para o encontro de conceitos aparentemente tão diversos. A natureza efêmera de uma performance gestual não parece conceber a idéia de permanência que o termo patrimônio sugere. No entanto, o gesto tem durabilidade do significado que produz, sentido que pode ser compartilhado através da repetição e da incorporação cultural.

Assim, é rentável para a pesquisa, a atribuição da categoria patrimônio ao conjunto de gestos que compõem certa modalidade de luta, dança ou jogo, que obedecem a um padrão comportamental e estético corporal de uma determinada formação sócio-cultural.

Procuraremos definir o que é gesto e como ele se transforma em patrimônio e ainda de que maneira esse patrimônio é capaz de estabelecer a unidade de grupos e distingui-los uns dos outros.

Gesto é a unidade de um discurso fundado na capacidade universal do ser humano de produzir sentido a partir de sua movimentação corporal. Esta

capacidade, que chamamos gestualidade, é definida pelo enciclopedista Denis Diderot como “a mais natural e antiga forma de linguagem e comunicação”.

Mas, ao mesmo tempo em que se situa na base dos modos de representação, o gesto funda também os processos de trabalho e produção de utensílios e se perpetua na motricidade técnica, transformadora do corpo e matriz de comportamento social. Segundo Leroi-Gourhan (1965), a fabricação de utensílios e dos símbolos recorre ao mesmo dispositivo cerebral. A concepção de uma relação operatória entre utensílios e o gesto supõe a existência de uma memória na qual se inscreve o programa do comportamento. A respeito dessa memória, diz RIVIÈRE (1999, p.19) que “o gesto mais culto, mais codificado, mais expressivo, tem sempre uma face obscura, memória desse ato arcaico que conduz o homem a sua animalidade e, ao mesmo tempo, o separa dela”. Sendo assim, encontramos o gesto na origem da linguagem e do comportamento.

A própria etimologia da palavra gesto, que provém do termo latino ‘*gestus*’ aponta para dois significados, o primeiro remete à noção de conduta exprimindo *modo de agir, atitude*, e o segundo mais aplicado de forma cotidiana, determina “qualquer movimento corporal expressivo, que pode ser percebido visualmente”. De qualquer modo, o gesto encontra-se sempre como meio intermediário de uma relação, estando para além da ação pura, pois é carregado de significados que podem ser compartilhados e transmitidos. O estudo da capacidade gestual humana, por sua universalidade, é importante recurso para o entendimento das diferentes construções sociais, como aponta Rivière:

Através do gesto, o homem marca a sua identidade em formas que lhe são exteriores e que são as de seu grupo social, sua família. Inconscientemente, fragmentariamente, a sua história diz-se num gesto que efetua, mas que não lhe pertence (RIVIÈRE, 1999, p.15)

Um exemplo dessa possibilidade foram os estudos sobre a gestualidade realizados pelo antropólogo americano David Efron (1972), nas comunidades de imigrantes judeus, do leste europeu, e italianos, em Nova Iorque. Em sua pesquisa Efron verificou as diferenças dos comportamentos gestuais de cada grupo com base nas particularidades étnicas e históricas. A interessante constatação desse trabalho está na observação dos descendentes desses grupos nascidos nos Estados Unidos.

Aqueles que continuavam mais próximos aos grupos originais (em ambos os casos), reproduziam seus ancestrais. No caso dos descendentes criados fora das comunidades, assumiam o comportamento gestual dos americanos.

Assim, a etnologia assinala a importância da gestualidade como expressão de estilos de vida constituídos a partir de padrões compartilhados de comportamento. Tais padrões se apresentam como reguladores das ações e distâncias entre indivíduos do mesmo grupo, determinando sistemas simbólicos de condutas. Para dar forma a essa idéia partiremos do conceito de *habitus* definido por Pierre Bourdieu da seguinte maneira:

São sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, funcionar como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor que se tenham em mira conscientemente estes fins e o controle das operações necessárias para obtê-los” (BOURDIEU,1980, p.88)

Sendo assim, o *habitus* é um sistema de disposições duradouras que o indivíduo adquire durante o processo de socialização. Essa noção sistêmica nos permite compreender como os grupos materializam e incorporam a memória coletiva, e como essa memória norteadora dos grandes projetos do grupo é dinâmica. As disposições são “inclinações para perceber, sentir, fazer e pensar, interiorizadas pelos indivíduos a partir de suas condições objetivas de existência” (BONNEWITZ,2003, p.77), e isso acontece de uma maneira tão contundente que os valores aprendidos são naturalizados a tal ponto que parecem instintivos. Bourdieu aponta dois atributos do *habitus*: o ***ethos***, que designa os princípios ou valores em estado prático, esquemas de ação que o indivíduo lança mão de maneira inconsciente, para regular sua conduta cotidiana. Tais sistemas podem ser representados também como disposições corporais que constituem aquilo que o autor chama de ***hexis*** (o mesmo que *habitus* em grego) ***corporal***. Bourdieu considera a *hexis* corporal mais que um estilo próprio, trata-se de uma concepção de mundo social e uma moral incorporadas. Através de gestos e posturas, os indivíduos dão conta dessa *hexis* corporal, de maneira naturalizada. Mas se o *habitus* permite o reconhecimento e até previsão de preferências e práticas futuras do grupo, não indica a ausência da diversidade, pois as trajetórias sociais dos grupos e dos

indivíduos, ou seja, as experiências de vida podem modificar o habitus, ainda que essas modificações sejam compreendidas pelo autor como “variantes estruturais”.

Assim, podemos dizer que ao longo da vida, o indivíduo, de acordo com suas vinculações, vai interiorizando vários programas que interagem. Bourdieu fala em habitus primário, ou familiar, e em habitus secundários, que vão se enxertando ao primário no decorrer da vida do indivíduo (ou agente, como denomina autor). Portanto, apesar de constituir uma estrutura edificante, o habitus não é congelado, pois é produto de nossa experiência. Isto implica que nossas práticas e representações não são nem totalmente determinadas, nem totalmente livres.

Além do habitus, outro conceito articulado por Bourdieu, é definitivo para a operacionalização desse trabalho. Estamos falando do conceito de estilo que determina a maneira como pode existir diversidade na homogeneidade do habitus. É a mediação entre o indivíduo e o coletivo, fundada, principalmente, nas trajetórias de vida e nas experiências individuais, assim explicado:

O princípio das diferenças entre os habitus individuais reside na singularidade das trajetórias sociais, às quais correspondem séries de determinações cronologicamente ordenadas e irreduzíveis umas às outras. O habitus - que cada momento estrutura, em função das estruturas produzidas pelas experiências novas que afetam essas estruturas nos limites definidos por seu poder de seleção – realiza uma integração única, dominada pelas primeiras experiências estatisticamente comuns aos membros de uma mesma classe (BOURDIEU, 1980, p.100)

Podemos dizer que o estilo é uma marca de distinção, que pode representar um capital individual. A gestualidade é a expressão da experiência adquirida pelo corpo do indivíduo em sua vivência social, além de constituir-se como fonte inesgotável de construção de subjetividades. Subjetividade produzida no corpo. A gestualidade pode, então, estabelecer-se como determinante de identidade social, individual, ou ambas.

Se o corpo é o que, a princípio, iguala todos os homens, é também o primeiro índice de distinção entre eles. Seja através das formas físicas, posturas, expressões, técnicas, usos e ornamentos de que se serve ao longo da história, o corpo se oferece como um catálogo das construções culturais e chave do comportamento humano. Mesmo realizando suas funções básicas e fisiológicas, é a mais pura

expressão da memória do grupo. Mas o corpo também negocia e transforma as relações entre os sujeitos e, por isso, “é o ponto de convergência de fenômenos singulares que põem em relação íntima a natureza orgânica e a natureza social do homem” (RODRIGUES, 1975, p.47). A marca do indivíduo está também no corpo que assina sua trajetória de vida não só na sua cadeia genética, mas nas múltiplas vivências e experiências sociais.

O sociólogo francês Marcel Mauss, em reconhecido texto intitulado *As técnicas do corpo* (2003), aponta a necessidade de investigação das diferentes maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de modo tradicional, sabem servir-se de seus corpos. A diversidade de usos em diferentes grupos confere ao corpo uma dimensão cultural, por isso, seriam objetos de estudo da antropologia, tão importantes quanto religião, rituais, sistemas jurídicos e outros temas consagrados nos trabalhos etnográficos. Esses “atos tradicionais” podem ser divididos, para fins de organização, em ritos e técnicas, como propõe o autor.

Ao definir técnica como “todo ato tradicional eficaz”, Mauss compreende o corpo como a ferramenta primordial com a qual o homem não só desenvolve e executa a técnica corporal, mas também a compartilha e transmite. Esses atos tradicionais podem representar, de certa forma, a totalidade comportamental do grupo, ao reproduzirem fundamentos religiosos, políticos, jurídicos, valores de uso prático ou moralidade incorporada, assumindo assim o papel daquilo que o Próprio Mauss conceituou como “fato social total”, ou seja, um fenômeno “ que põe em ação, em certos casos a totalidade da sociedade e suas instituições” (MAUSS, 2003, p.309). A eficácia dos atos tradicionais está ligada aos seus objetivos não só físicos, mas rituais. Então para Mauss “ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso confundem-se para o agente” (MAUSS, 2003, 407)

A contribuição de Mauss, nesta matéria, não termina aí, ele apresenta ainda princípios de classificação das técnicas corporais que podem variar por sexo, idade, ou serem enumeradas de acordo com as diferentes fases da vida social, e ainda de acordo com o nível ou tipo de adestramento corporal.

Quanto ao aspecto da transmissibilidade das técnicas do corpo, Mauss aponta para a importância do agente transmissor como o responsável pela manutenção da tradição e, por isso, goza de prestígio social, oriundo do reconhecimento não só de seu domínio da técnica, mas da sua habilidade em ensiná-la. Nesse sujeito estão depositadas, ao mesmo tempo, as possibilidades de preservação e de alguma maneira, de recriação da prática. Porque se a técnica é um patrimônio do grupo, o agente transmissor também o é. Muitas vezes extrapolando a própria técnica, o prestígio lhe confere o direito de dar conselhos, de julgar competências e formar novos agentes transmissores. O seu saber constitui capital cultural de grande valor. Sendo assim, seus ensinamentos constituem narrativas que veiculam não só teoria e prática relativas à técnica em si, mas a maneira como essa técnica corporal serve para pensar a coletividade e seus códigos. Essas narrativas são transmitidas gestual e oralmente e carregadas de significados compartilhados coletivamente.

Dentre as muitas formas de adestramento corporal, presentes em diversas formações sociais, encontram-se os sistemas de luta. Esses sistemas designados popularmente como “artes marciais” têm sido observados mais sistematicamente nas culturas orientais, onde integram os projetos de educação. Mas, na verdade, o uso do corpo como ferramenta de ‘guerra’ remonta as mais antigas civilizações. Essas artes marciais, no entanto, não serviam ou servem para o combate e defesa, também estão presentes em jogos e rituais de passagem.

As concepções culturais de corpo, espaço, tempo e ritmo determinam os fundamentos das artes marciais. As artes marciais originadas na China, por exemplo, onde as tradições mais divulgadas advogam a unidade fundamental do universo, contemplando as dualidades corpo e mente, matéria e espírito, feminino e masculino como partes operantes de uma mesma realidade, a busca do equilíbrio é uma constante. As forças corporais internas e externas devem estar alinhadas para agirem tanto na cura de doenças (captação da força) quanto na luta (liberação da força). A postura corporal segue esse fundamento de equilíbrio. Sendo assim, os gestos dos lutadores partem sempre de uma postura estática, buscando o equilíbrio das forças internas e externas.

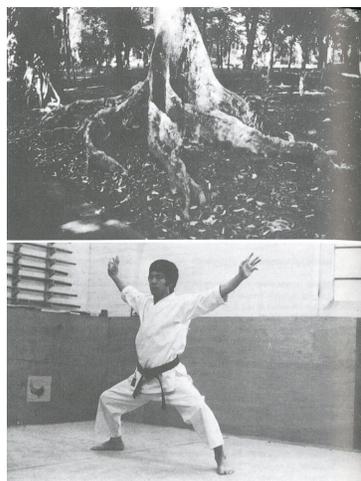


FIGURA 6. **Enraizamento.** O mestre de Karatê Kanazawa executa o primeiro movimento de uma tradicional série. “Da mesma maneira que uma árvore se nutre através de suas raízes, o homem adquire suas forças da terra. A espiritualidade, a força e a estabilidade derivam desse enraizamento que implica tanto o contato firme com a terra, como tomada de conhecimento do próprio corpo físico” (PAYNE, 1997, p.82)

A capoeira é um complexo sistema de jogo corporal e técnica de luta fundado na concepção africana, instalada no Brasil por meio da escravidão, cujas tradições mais difundidas pregam a separação entre corpo e espírito, sendo o primeiro um meio de ação do segundo. O deslocamento das forças espirituais que ora estão incorporadas, ora dispersas, implicam em constante deslocamento do corpo e, por isso, a dança está presente na maioria dos ritos e festejos africanos desenvolvidos no Brasil. O primeiro fundamento da capoeira é a ginga, que consiste em um movimento constante que serve ao mesmo tempo como esquivo ao ataque adversário, e preparo de golpe.

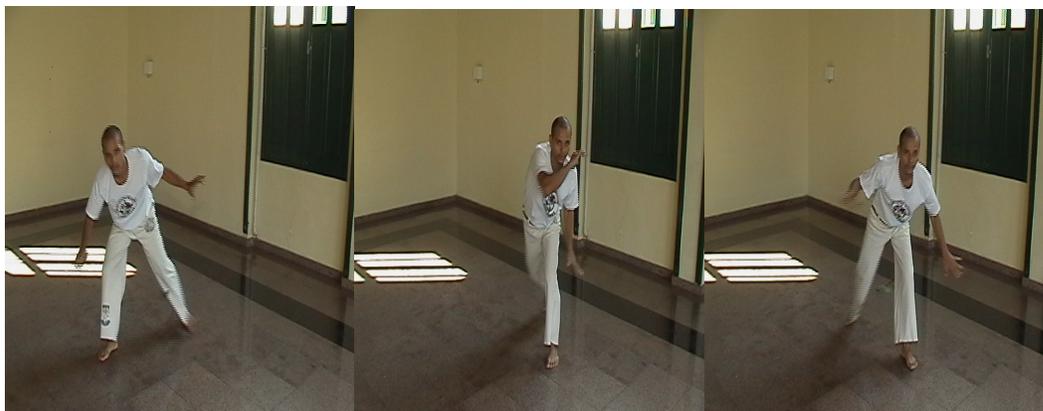


FIGURA 7. A **ginga** da capoeira. Os jogadores se mantêm o tempo todo em movimento. O movimento sistemático da ginga coordena braços e pernas com o objetivo de ludibriar o adversário e ao mesmo tempo proteger zonas vitais do corpo como cabeça e abdômen.

3.1 GESTO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

O sertanejo é, antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência inteira, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com amigo, cai logo – cai é o termo – de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com a simplicidade a um tempo ridícula e adorável

(CUNHA, 2000)

O fragmento textual de Euclides da Cunha nos permite exemplificar como o comportamento gestual define uma identidade de um grupo ou indivíduo. A hexis corporal do sertanejo se revela através da percepção e do estranhamento de um cronista, um narrador, um viajante que usa metáforas e metonímias para desenhar não só um homem, mas uma totalidade que atende pela identidade de ‘sertanejo’. Nas palavras do autor, o gesto não é o detalhe, mas forma e fundo que definem a relação de um grupo com o espaço onde vive, além de fornecer pistas sobre sua visão de mundo e seu estilo de vida. A gestualidade é, nesse contexto, a possibilidade de contato entre diversidades.

Mas as narrativas corporais que durante gerações foram transmitidas sem que sons e letras fossem articulados, na hexis e no ethos que se fundem no habitus do sertanejo, agora fazem parte do discurso alheio.

Luís da Câmara Cascudo, que desenvolveu um estudo sobre a mímica do brasileiro popular, compreende a gestualidade não como complemento, mas como uma provocação ao exercício da oralidade. Cascudo publica, em 1973, o Livro *História de nossos gestos* (1976), no qual relaciona em verbetes a descrição

daqueles gestos que considera como ilustradores de brasilidade, mas alerta, já no prefácio da necessidade de constante atualização de seu trabalho, devido a constante atualização da expressão gestual brasileira. O autor percebe o capoeira, em sua mímica no seio da sociedade brasileira e o traduz assim:

É o homem gesticulante, publicitário, teatral. O andar balançado, os braços em asas semi-abertas, a falsa inquietação do olhar, os ombros móveis, as posições bruscas da cabeça, perscrutando agressões imaginárias, os esgares irônicos na boca sarcástica, as entonações súbitas da voz dramática de quem testemunhou tragédias, a mobilidade receosa no profissionalmente ameaçado de morte, faziam-no característico na galeria dos indivíduos excepcionais. **Hoje perdura o malandro falastrão, mulato fachola, vadio, inescrupuloso, vivendo de experiências, cinismos, atrevimentos...**[grifo nosso] (1976, p.233-34)

Em sua representação do capoeira, Câmara Cascudo estabelece uma ponte entre tipos que refletem uma linha identitária. O capoeira e o malandro pertencem, não só para o autor, mas na configuração imaginária de toda uma época, ao mesmo universo de ação. A descrição gestual remete ao comportamento dos capoeiras e sua conformação psicológica, que aos poucos se diluiu no meio social brasileiro, extrapolando a própria prática da capoeira. A chamada ginga brasileira que qualifica determinadas práticas como o samba e o futebol é empregada como se fosse um **atributo inato** do povo brasileiro, que o distingue e o define até mesmo em outros países.

3.2 PATRIMÔNIO GESTUAL

A expressão **patrimônio gestual** encontra-se no campo de possibilidades do conceito de patrimônio cultural que engloba as “tradições mais diversas, tudo enfim que os diferentes grupos sociais considerem como uma herança significativa, a ser transmitida para as futuras gerações” (LONDRES,2004,p.21). Dessa forma, são definidas por intermédio dessa tipologia de patrimônio, as tradições que se materializam através da gestualidade e que se constituem como bem cultural de determinada coletividade, servindo como matriz de representações.

O potencial analítico da categoria patrimônio para o entendimento da vida social e cultural tem sido sistematicamente abordado por GONÇALVES (1999,2000,2002,2003,2005) em seus trabalhos, é dele a afirmação de que os patrimônios culturais seriam entendidos mais adequadamente se situados como

elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres etc (2005,p.16).

Seguindo essa orientação, propomos o uso do patrimônio gestual da capoeira, ou melhor, das narrativas construídas pelos mestres de capoeira a respeito desse patrimônio, como estruturas de mediação para compreensão do moderno universo da capoeira, por ser esse universo construído gestual e discursivamente.

Ainda usufruindo o estudo de Gonçalves, que define a constituição de um patrimônio como resultado da atividade de colecionamento (2003), precisamos especificar as particularidades da coleção de gestos que vamos descrever.

Um aspecto importante abordado por GONÇALVES (2005), a respeito dos objetos é que eles só atingem o estágio de bem cultural se encontrarem o respaldo do grupo. Ou seja, “os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ‘ressonância’ junto a seu público” (p.19), contemplando a idéia de pertencimento mútuo que o patrimônio exprime.

Além disso, toda coleção precisa ser dotada de materialidade, por isso é impossível, em nosso caso, dissociar a capoeira do sujeito praticante, já que a materialização dos gestos depende da intermediação do corpo. Portanto, a coleção só se torna visível ao olhar, a partir da performance de agentes autorizados, que passaram por um processo de aprendizado da técnica gestual (atos tradicionais). Os agentes garantem a ressonância e a manutenção da técnica no seio da sociedade, através de sua habilidade em **fazer** e **transmitir**. Além de tornarem-se imprescindíveis para a permanência da prática como **bem cultural vivo**.

O **mestre** encarna a figura desse agente como o suporte vivo de informações sobre o saber construído e consolidado com o nome de capoeira. Constituindo-se ele próprio como um patrimônio cultural. Como afirma ABREU : “Se entendermos que todo patrimônio configura um discurso singular, podemos refletir sobre patrimonialização de pessoas, como a tentativa de representar uma totalidade discursiva” (2003, p.90). E mais adiante emite o importante comentário:

De um lado, os mestres da arte são herdeiros de antigas tradições culturais; de outro, são criadores de novas técnicas e de novas obras. Mas, sobretudo, os mestres da arte são lugares de memória, elementos de ligação entre o passado e o futuro. (IDEM, p.94)

O mestre é o colecionador da arte da capoeira. Pois além de seu reconhecido status como exímio praticante, tendo em seu corpo uma verdadeira ‘reserva técnica’ (no sentido dado pelos museólogos) de gestos testados na sua experiência, possui olhos treinados para captar novos gestos efetivos para serem incorporados à técnica.

3.3 VISÃO DE MUNDO: JOGO E MALÍCIA

Assim como as artes marciais orientais que constituem um complexo sistema educativo fundamentado em uma visão cultural de mundo, que tem na disciplina dos sentidos a categoria básica, a capoeira também apresenta suas categorias nativas que exprimem sua visão de mundo. A arte marcial apresenta aspectos internos e externos como atributos do praticante. Os aspectos externos dizem respeito à técnica, enquanto os aspectos internos se referem a atributos e valores que devem ser desenvolvidos, no próprio praticante, para que ele aproveite ao máximo os recursos da técnica. Na capoeira, a idéia de malícia traduz esse aspecto interno. O aspecto externo é a técnica. No jogo de capoeira, o praticante articula os dois conceitos.

A malícia não resume uma postura diante do adversário na roda somente, mas uma maneira de ver a vida. A malícia compreende a apreensão imediata do mundo que cerca o capoeira, com a finalidade de tomada de decisão rápida.

“Jogo” e “malícia” são categorias nativas da capoeira. Enquanto “jogo” define o conjunto de gestos ritualísticos da roda técnica da capoeira propriamente dita, “malícia” corresponde à sagacidade necessária para transformar o praticante em um “verdadeiro” capoeira. Quando um mestre reúne seus discípulos para ensinar capoeira, traz o jogo e a malícia incutidos em seu corpo, na forma de técnica corporal, que se materializa a cada performance em narrativas gestuais. Esse jogo cercado de elementos tradicionais, não é jamais um produto acabado, ao contrário, é condicionado pela malícia que a transforma. Jogo e malícia constituem, portanto,

uma relação de influências entre o grupo e o indivíduo na eterna reconstrução da capoeira.

A mitologia da capoeira está sempre resgatando esses conceitos. Os grandes mestres da “arte” são notabilizados pela “malícia” que os conduzem a grandes feitos. A malícia é também relacionada a um outro conceito muito difundido na capoeira: a mandinga.

Enquanto malícia diz respeito a um modo de agir de maneira geral, a mandinga é a malícia traduzida em gestos.

3.4 CLASSIFICAÇÃO DOS GESTOS DA CAPOEIRA

Os sistemas classificatórios como encontramos em DURKHEIM e MAUSS (2003, p.450), têm a finalidade de tornar inteligíveis as relações existentes entre os seres, unificando o conhecimento. Os autores, ao estudarem sistemas classificatórios em sociedades primitivas, concluem que o ato de classificar está relacionado às representações coletivas e, sendo assim, “a hierarquia lógica não é mais do que outro aspecto da hierarquia social”.

A origem dos sistemas de classificações estaria ligada às genealogias e mitologias. “Cada mitologia é no fundo uma classificação, mas que haure seus princípios das crenças religiosas, e não das noções científicas. Os panteões bem organizados partilham a natureza, da mesma forma que os clãs partilham o universo”.(IDEM, p.448-9).

Se classificar, como vimos, é uma maneira de reter ordenadamente os fenômenos, os objetos e as pessoas, então classificar constitui uma atividade da linguagem e da memória. A atividade de classificação é implícita em qualquer processo de colecionamento e, portanto, captar o sentido de uma coleção é captar o seu sentido classificatório.

Falando em gestos de maneira geral, identificamos algumas tentativas de classificação. A classificação (ou classificações) dos gestos depende das atribuições do gesto no campo de estudo. As mais usuais os distinguem em funcionais,

comunicativos ou estéticos, ou ainda, como gestos de ação ou de expressão. Há estudos que privilegiam a fisionomia, outros a mímica. No entanto, ao se pensar em gestos como distintivos de um modo de agir de um grupo, dentro de uma prática determinada, é preciso levar em consideração a construção social desses gestos. Ou seja, é preciso conhecer o gesto em sua relação significativa com o grupo que o desempenha. Como vimos antes, os gestos implícitos nas técnicas do corpo mereceram a atenção especial de Mauss que propôs uma classificação funcional.

Ao estudarmos os gestos da capoeira, procuramos apreender dos próprios grupos de capoeira a organização desse conhecimento. E acabamos percebendo a importância desses “sistemas classificatórios” para o entendimento da noção de estilo, desenvolvida pelos capoeiras.

A primeira classificação diz respeito aos estilos de luta da capoeira. A divisão mais geral compreende duas categorias básicas: A capoeira Angola e a Capoeira Regional. Segundo os capoeiras entrevistados, esses estilos representam diferentes configurações do universo da capoeira. A capoeira Angola estaria relacionada a um discurso de **libertação, originalidade e resistência cultural**, enquanto a capoeira Regional atenderia aos anseios de **eficácia** da modalidade de luta e **competitividade**. A origem dos dois estilos foi explorada no capítulo anterior. É necessário que se diga, no entanto, que ambos nasceram em um mesmo momento histórico, fruto de uma disputa de memórias. Antes daquele momento, o que havia era a capoeira. As diferenças básicas entre esses dois estilos apontadas pelos próprios capoeiras dizem respeito à maneira como a capoeira é ritualizada. Ou seja, está na roda. Mestre Soldado afirma que “a Angola é mais mandingada, o jogo é baixo, o ritmo dos instrumentos é lento e o capoeira brinca. A Regional é jogo duro, alto, muito movimento de perna e o toque dos instrumentos é acelerado.”

Waldeloir Rego, em sua obra Capoeira Angola, um estudo etnográfico sobre a capoeira da Bahia, lugar de origem dos dois estilos, afirma que “a capoeira é uma só, com ginga e determinado número de toques e golpes que servem de padrão a todos os capoeiras, enriquecidos com criações novas e variações sutis sobre os elementos matrizes” (1968,p.32). Mais adiante, faz outra observação muito importante a respeito de uma enquete feita com capoeiras baianos, a respeito do

texto de capoeira mais antigo que se tem notícia. Trata-se do capítulo dedicado à capoeira no livro de Melo Moraes Filho intitulado *Festas e tradições populares do Brasil*, no qual o referido autor cataloga golpes usados pelos capoeiras cariocas. O resultado da enquête apontou para o total desconhecimento dos mestres baianos a respeito daqueles descritos por Moraes Filho. O autor aponta ainda:

Verifiquei que quase todos eles possuem um ou mais golpes ou toques diferentes dos demais, inventados por eles próprios, ou então herdados de seus mestres ou de outros capoeiras de suas ligações, isso sem falar na interpretação pessoal, embora sutil, que dão aos golpes e toques, de um modo geral, e o golpe pessoal que todo capoeira guarda consigo, para ser usado no momento necessário. (REGO, 1968, p.33).

Tentando configurar a maneira como os próprios capoeiras classificam os movimentos da capoeira, procuramos nas entrevistas, perceber como cada mestre os relaciona e como os transmite. A partir da interseção dessas respostas, chegamos ao seguinte sistema classificatório. No entanto, é preciso dizer que esse sistema não pretende se tornar uma estrutura engessada onde devem ser colados os gestos que por ventura sejam criados. Ao contrário, usamos a noção de classificação para tentar expressar a maneira como os capoeiras pensam e organizam o gestual da capoeira, pois a capoeira é viva como nos lembra Mestre Peixinho:

Existem movimentos na capoeira que nem possuem nome, são inventos estimulados pelo momento. A capoeira é instintiva, isso a fez sobreviver todo esse tempo, a criatividade do capoeira em enganar todos os adversários.

De certa forma, as palavras do mestre, corroboram com a citação anterior, em relação à constante interferência dos estilos pessoais no desenvolvimento da capoeira, o que faz dela uma estrutura dinâmica. Por isso mesmo, é preciso percebê-la no tempo, nos estilos coletivos e individuais. Assim, procuramos captar a idéia de capoeira que se apresenta atualmente e, demonstrá-la através de um mapa conceitual dos fundamentos gestuais da capoeira. Devemos explicar, que essa tarefa não se esgota, assim como a capoeira se renova constantemente em gestos e representações. Os conceitos e suas relações, assim como os descritores usados para descrever esses conceitos foram coletados na linguagem natural dos capoeiras. Os gestos são classificados essencialmente por sua função

No processo de ensino e aprendizado da capoeira, encontramos a seguinte descrição para os movimentos: a divisão geral relaciona o termo **golpe**, para movimentos de ataque; **defesa**, para os movimentos que evitam os golpes do adversário; **movimentação de roda (ou de jogo)**, para os movimentos de preparo tanto para os golpes quanto para defesa, além dos movimentos rituais da roda e **Floreios ou acrobacias**, para movimentos de exibição.

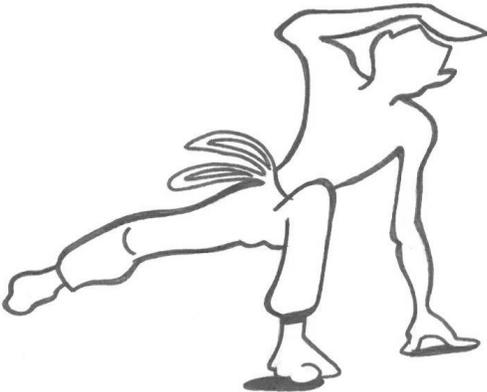
As subdivisões dessas classes seriam:

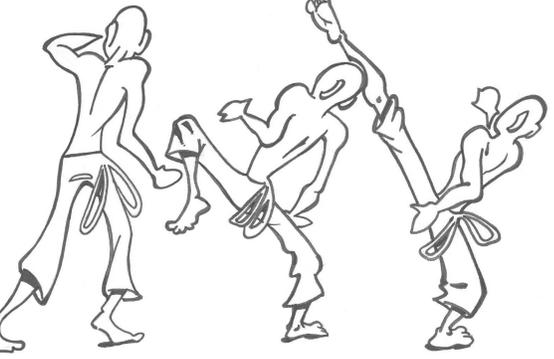
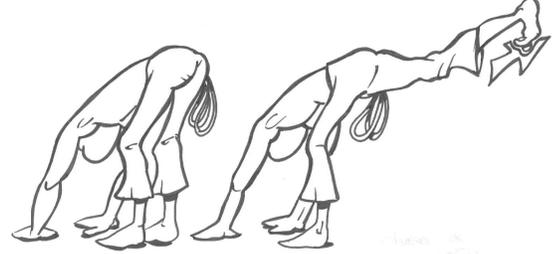
GOLPE OU ATAQUE	DEFESA	MOVIMENTO DE RODA (OU DE JOGO)	FLOREIOSOU ACROBACIAS
<p><u>Traumatizante</u></p> <p>Movimento que visa atingir diretamente o oponente .</p> <ul style="list-style-type: none"> • ataque rodado <p>utiliza rotação do eixo do corpo</p> <p>ex: meia-lua, meia lua de compasso, meia-lua solta, queixada, armada</p> <ul style="list-style-type: none"> • ataque frontal <p>parte da posição inicial</p> <p>ex: meia-lua de frente,benção, chapa, martelo, ponteira, cabeçada, galopante</p> <p><u>Desequilibrante</u></p> <p>Ex: vingativa, banda, arrastão, rasteira, tesoura de costa, tesoura de frente</p>	<p>Negativas</p> <p>Resistência</p> <p>Esquivas</p>	<p>Ex:</p> <p>Ginga **</p> <p>Aú</p> <p>Rolê</p> <p>Fuga</p> <p>Volta ao mundo</p>	<p>Ex:</p> <p>Salto</p> <p>Beija-flor</p> <p>Macaco</p> <p>Palhacinho</p>

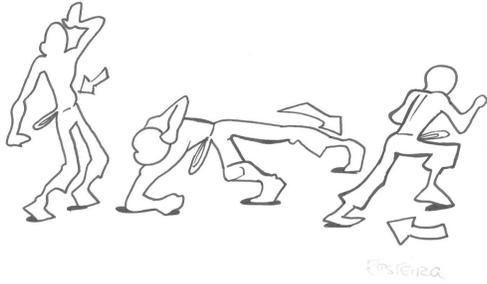
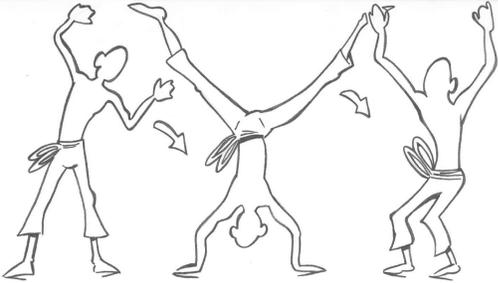
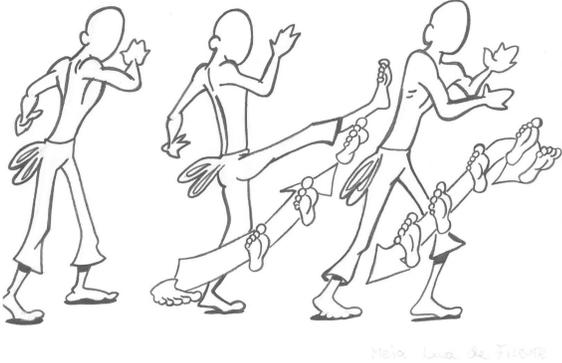
*nomes mais usados pelos mestres e capoeiras para designar os movimentos; ** ginga é o movimento primordial da capoeira

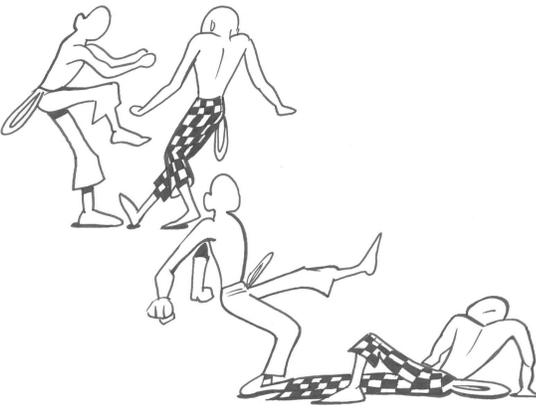
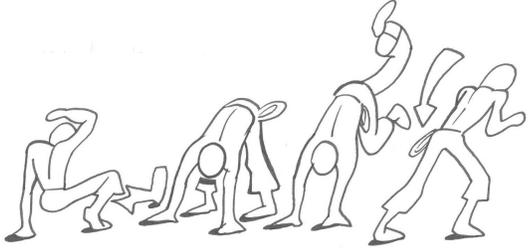
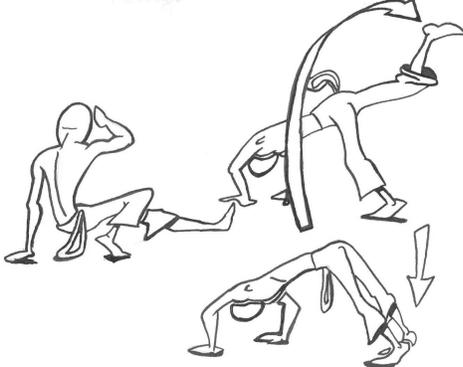
Nas aulas de capoeira, os movimentos são demonstrados com gestos repetidamente executados e imitados, descritos verbalmente pela indicação do seu nome e sua função – defesa, ataque, ou floreio. A nomenclatura dos movimentos da capoeira varia historicamente. Hoje em dia, com a divulgação massificada da

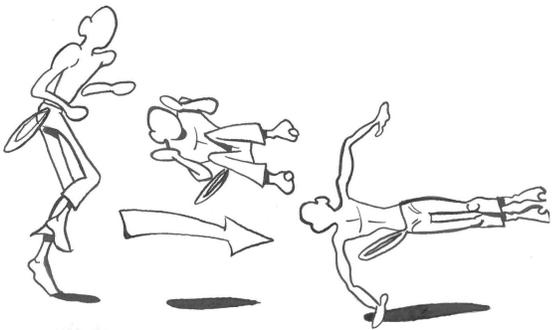
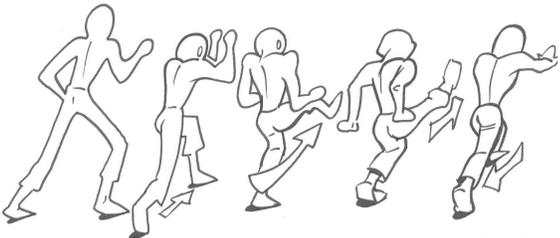
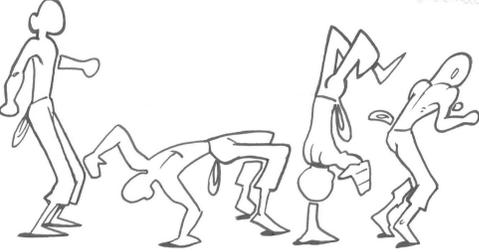
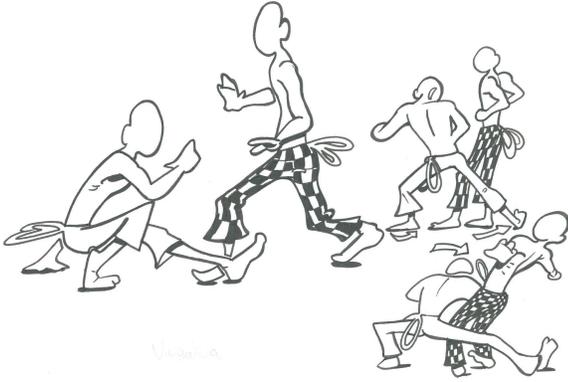
capoeira, alguns movimentos se tornaram básicos e seus nomes compartilhados na capoeiragem em geral. O mapa conceitual sugerido acima, relaciona apenas alguns desses movimentos. Complementando a descrição proposta, apresentamos os esquemas gráficos dos movimentos, a partir da interpretação do artista gráfico ZéFran, com desenhos exclusivos gentilmente cedidos para este trabalho. A apresentação gráfica dos movimentos complementa a descrição conceitual da capoeira.

NOME	MOVIMENTO	DESCRIÇÃO
COCORINHA		Esquiva.
DESCIDA BÁSICA OU RESISTÊNCIA		Esquiva

<p>ARMADA</p>		<p>Golpe Traumatizante Ataque rodado</p>
<p>MARTELO</p>		<p>Golpe Traumatizante Ataque frontal</p>
<p>CHAPA DE COSTAS</p>		<p>Golpe Traumatizante Ataque rodado</p>
<p>BANDA OU RASTEIRA EM PÉ</p>		<p>Golpe Desequilibrante</p>

<p>RASTEIRA</p>		<p>Golpe Desequilibrante</p>
<p>CHAPA DE FRENTE COM NEGATIVA</p>		<p>Golpe Traumatizante Ataque frontal</p>
<p>AÚ</p>		<p>Movimento de roda <ul style="list-style-type: none"> • entrada no jogo Defesa</p>
<p>MEIA LUA DE FRENTE</p>		<p>Golpe Traumatizante Ataque frontal</p>

<p>ESQUIVA 1</p>	<p>Esquiva</p> 	<p>Defesa Esquiva</p>
<p>NEGATIVA DERRUBANDO</p>	 <p>negativa derrubando</p>	<p>Golpe Desequilibrante</p>
<p>MEIA LUA DE COMPASSO</p>	<p>meia lua de compasso</p> 	<p>Golpe Traumatizante Ataque rodado</p>
<p>MARTELO DE CHÃO</p>	<p>martelo de chão</p> 	<p>Golpe Traumatizante Ataque rodado</p>

VÔO DO MORCEGO		Golpe Traumatizante Ataque frontal
BENÇÃO		Golpe Traumatizante Ataque frontal
QUEIXADA		Golpe Traumatizante Ataque rodado
PULO DO MACACO		Floreio
VINGATIVA		Golpe Desequilibrante

<p>BOCA DE CALÇA</p>		<p>Golpe Desequilibrante</p>
<p>NEGATIVA COM TESOURA</p>		<p>Golpe Desequilibrante</p>

S – DOBRADO		Golpe Traumatizante Ataque rodado
-------------	--	---

3.5 PERFORMANCE

As analogias utilizadas pelas ciências humanas, como nos explica GEERTZ (2004, p.33), cada vez mais desempenham papel relevante para o entendimento sociológico. E uma das tendências dessa aproximação, apontada pelo próprio autor, é o uso de paradigmas do teatro para a análise da realidade social. A noção de performance, em seu sentido lato, tem contribuído para a interpretação dos universos sociais em seu aspecto dinâmico. Ilustrando essa matéria, é bom que se aproveite as próprias palavras do autor:

A analogia entre vida social e drama existe de uma forma casual há muito tempo – “o mundo é um palco e nós somos nada mais que pobres atores que se pavoneiam”, etc. e tal. Pelo menos desde os anos 30, termos relacionados com o teatro – principalmente a palavra “papel” – aparecem como elementos essenciais do discurso sociológico. O que é relativamente novo – novo, não sem precedentes – são duas coisas. E. primeiro lugar, a analogia começa a ser usada com força total, de forma extensa e sistemática, e não de forma esporádica e fragmentada – umas poucas alusões aqui, uns tantos tropos acolá. Em segundo, a analogia não é mais utilizada na forma depreciativa que anteriormente caracterizava seu uso mais geral – um mero espetáculo, com máscaras e palhaçadas – e sim com uma forma mais estrutural e genuinamente dramatúrgica. Na expressão do antropólogo Victor Turner, fazendo, e não fingindo. (Idem, p.44).

Assim, propõe-se a analogia entre drama e os eventos sociais como, por exemplo, os rituais, que se caracterizam como situações extraordinárias e limite.

Esses acontecimentos são capazes de subverter a ordem social cotidiana e, por isso mesmo, estabelecer um momento crítico na estrutura social. Na visão do antropólogo Victor Turner (1974,1987), essa situação limite cria uma “antiestrutura”, da qual se originam os “dramas sociais” que, segundo o autor, são unidades constitutivas do processo social. Os ‘dramas sociais’ estariam, para ele, relacionados a **conflitos** cujo desfecho pode constituir tanto uma **crise** quanto uma **revitalização** da estrutura formal. Em sua perspectiva processual, Turner compilou um modelo que observa o drama social em quatro fases: 1. separação ou ruptura; 2. crise e intensificação da crise; 3. ação remediadora; 4. Reintegração (desfecho).

A Teoria dos dramas sociais, desenvolvida por Turner a partir de seu estudo dos rituais desenvolvidos pelos povos Ndembu da África Central, configura-se em modelo de estudo da Antropologia da performance. Victor Turner afirma que os dramas sociais têm lugar em todos os níveis da organização social, do Estado à família. O potencial revelador da perspectiva ritual segundo GEERTZ (2004, p.46), reside no fato de que ações desse tipo são “de natureza inerentemente públicas “ e relacionadas a representações repetitivas.

Se os primeiros estudos de Turner referem-se a interpretações de fenômenos ocorridos em sociedades tradicionais, em seus estudos posteriores o autor concentra esforços na análise dos fenômenos performáticos nas sociedades complexas, assinalando as diferenças e semelhanças entre os dois processos. Pois, enquanto o comportamento dos “atores sociais” nas sociedades complexas é determinado pela escolha e pelo gosto fragmentados na pluralidade de ofertas, na qual decidem sua participação ou não nos eventos sociais. Nas sociedades tradicionais, ao contrário, a instauração desses eventos constituem um momento sagrado, mobilizando a totalidade social. Mas, em ambos os casos, esses eventos representam uma quebra temporária do cotidiano, capaz de mobilizar a reflexão a criatividade, onde os valores e símbolos compartilhados se re apresentam em uma linguagem especial. Sendo assim, Turner apresenta o potencial analítico da noção performance, como uma categoria flexível e manipulável, para o entendimento da vida social e cultura. Por isso, aconselha o deslocamento do foco, nas sociedades complexas, para os eventos marginais performáticos, denominados por ele de

“liminóides”, a fim de que se possa entender o conteúdo simbólico que eles representam.

Para que se entenda o caráter de liminaridade da abordagem da performance, Turner explica que o acontecimento do evento espetacular (liminóide) ocasiona uma interrupção momentânea da ordem social, a qual acontece sem que, necessariamente, haja rompimento com a estrutura social. Cria-se, então, um espaço liminar por onde transitam e atuam indivíduos que articulam objetos simbólicos. Esse lugar é um lugar de memória

A roda de capoeira constitui um desses lugares onde acontecem trocas simbólicas capazes de consolidar, de transformar e até transcender o universo da capoeira, por ser um espaço de “re experiência”, ou seja, um espaço onde a memória é articulada de maneira viva e dinâmica, através de performances ao mesmo tempo tradicionais e criativas.

3.6 ÉTICA E ESTÉTICA: O BELO GESTO

O aperfeiçoamento da técnica sempre tende à arte, assim as tarefas que outrora foram apenas úteis buscaram a perfeição e atingiram a função poética. O gesto perfeito sempre foi o alvo do capoeira. Mas o que representa essa perfeição? Mestre Peixinho, durante o treino passa a seqüência de gestos aos alunos e pede que a executem colocando “pressão” no movimento. Ao questionarmos o que isso significa, ele diz:

Pôr pressão no movimento significa aplicá-lo com força, extensão muscular e velocidade. Isto é, executá-lo de maneira esteticamente perfeita. Assim que deve se treinar o movimento, para desenvolver o condicionamento físico. Mas, a perfeição do movimento durante o jogo está associada a sua eficácia. Nem sempre o movimento mais eficaz é o mais belo. O movimento perfeito é aquele que encaixa no momento certo. Capoeira é momento, um jogo de perde e ganha a cada instante. Todo momento eu te pego, todo momento você me pega. É claro que se eu te pegar num movimento bonito, vai ser lindo para quem tá vendo e eu vou curtir muito mais, mas se eu te pegar num movimento feio o efeito é o mesmo [sic].

E completa dizendo que o gesto mais belo pode não ser o mais eficaz na roda. E sendo assim, a eficácia está mais ligada à destreza do que à beleza. Se o capoeira consegue aplicar os dois fundamentos, isso é a perfeição.

Mestre Soldado faz os alunos repetirem sozinhos muitas vezes a seqüência dada, depois os dispõe dois a dois, frente a frente e pede para que repitam a seqüência, colocando beleza no movimento. Quando perguntamos como colocar beleza, ele diz: “deixem o próprio corpo falar, ele sabe o que é belo e o que é bom”. Mas a seguir explica: “o capoeira deve se mostrar no jogo menor do que realmente é, e só deve crescer no momento exato do ataque, como a cobra que se encolhe esperando o melhor momento de dar o bote”.

A farsa do corpo que ameaça o golpe, mas o esvazia na fuga, retorna na ginga, evita o ataque efetivo do adversário em uma, duas esquivas, enquanto o estuda mais profundamente, para no momento oportuno, soltar o movimento perfeito. Esse é o belo gesto, a seqüência perfeita para o capoeira. O disfarce é o trunfo do jogador. Esse é o discurso constantemente empregado pelos mestres no ensino da capoeira. A ginga é o movimento que representa esse disfarce e, portanto, o primeiro fundamento transmitido.

Mas apesar dessa retórica da malandragem, o jogo é norteado pela ética. Por exemplo, o respeito à hierarquia e ao tempo de capoeiragem entre os jogadores é total. A distinção entre esses estágios é feita através de um sistema de graduação, baseado em cordas coloridas que os capoeiras atam à cintura. O encontro entre os capoeiras se dá na roda.

A roda representa a dimensão política da capoeira, não só como um espaço de prática, mas de relacionamento. Só é reconhecido no universo da capoeira, o capoeira que “roda o mundo” de roda em roda, mostrando seu jogo, propagando o estilo de seu mestre, de seu grupo e o seu próprio. O interior da roda é um espaço de articulação de jogo, de prestígio e de memória. Enfim, nessa ágora nada moderna, o capoeira expõe seu discurso corporal para os seus pares, e para a sociedade em geral, que assiste às apresentações. Nas rodas se constroem alianças, mas também diferenças que podem definir posições importantes no mundo da capoeira.

A roda é também o espaço agonístico, onde se desenvolve a arte do combate e o capoeira amadurece realmente na prática. Como diz Mestre Soldado, “Não existe capoeira sem roda, é ali que a gente apanha. E só se aprende apanhando”.

A origem da roda, segundo os mestres entrevistados, está intimamente relacionada aos inúmeros folguedos de origem negra veiculados no Brasil através da mistura étnica. Reconhecem também a semelhança da formação da roda de capoeira com rituais religiosos africanos, principalmente pela presença constante da música e da profusão dos movimentos corporais. Mas fazem questão de separar a prática da capoeira de religiões de qualquer natureza. Um deles nos afirmou que “ a ‘afinidade’ da capoeira com as religiões de origem africana afasta muitos alunos da capoeira. Ainda existe muito preconceito.”

A roda é o ritual da capoeira. Como ritual podemos entender que:

São momentos de transmissão de conhecimento, de reconstituição coletiva da memória do grupo. O ritual é memória motriz incorporada ao viver cotidiano. Momento de reviver os mitos de renovar a tradição e sacralizar os espaços. O ritual é a imagem do grupo porque é memória coletiva articulada entre os membros do grupo, o momento em que cada ator tem seu papel na cena (SANTOS,2002, p.78)

E ainda, na perspectiva de que a roda, como rito, serve de janela para o mundo da capoeira, tomamos emprestado de Roberto DaMatta a idéia de que “o ritual constitui um domínio privilegiado para manifestar aquilo que se deseja perene ou mesmo “eterno” numa sociedade, ele surge como uma área crítica para se penetrar na ideologia e valores de uma determinada formação social...” (DAMATTA, 1997). A roda é, nesse sentido, um espaço onde a capoeira se atualiza como técnica corporal através da vivência e das trocas simbólicas que acontecem durante o jogo, um verdadeiro **lugar de memória**, já que tais lugares “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea” (NORÁ, 1993), e que, portanto, celebrações como a roda são necessárias para a manutenção e ordenação do grupo e das suas tradições.

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada faz do que levar à

incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (IDEM)

E se o espaço do drama da capoeira é delimitado por um anel humano, que se funda na vontade do grupo de reviver uma tradição, o tempo é estabelecido pelo ritmo ditado pelos diferentes toques do berimbau, que determina o andamento do jogo e regula os movimentos dos capoeiras. O ritmo, que consiste na disposição simétrica de sons, permite a contagem mental para a execução dos movimentos.

Na roda, convivem as diferentes memórias gestuais, mas acionadas em tempos diferentes. São as modalidades da capoeira que se alternam de acordo com os toques do berimbau: a capoeira Angola é regulada pelo toque lento. Na “Angola “ os jogadores executam os movimentos bem próximos ao solo, quase sem erguer o corpo, evocando a capoeiragem dos “antepassados” de forma “mandingueira”, como define Mestre Soldado. Já a capoeira Regional, segundo esse mestre, é capoeira mais “arisca”, regulada por um toque mais acelerado e movimentos mais altos.

As duas modalidades representam diferentes mitologias da capoeira, uma que reivindica a origem africana com raízes na Angola, a outra que convoca heróis mais recentes, heróis baianos “re-inventores” da técnica que deram dinâmica e força aos golpes e contragolpes, e fizeram da capoeira arte brasileira de corpo e alma.

Mas, no tempo e espaço da capoeira, uma narrativa corporal puxa outra e cada um dos pares que se apresenta no centro da roda desenvolve um “repente” de gestos, que parecem uma coreografia previamente estabelecida.

3.7 GESTUAL DA RODA

As rodas são eventos freqüentes no mundo da capoeira. Os grupos, em geral, realizam rodas próprias em datas marcadas semanal, quinzenal ou mensalmente. Essas rodas são abertas à participação de membros de outros grupos. Algumas dessas rodas são consideradas “quentes” por contarem com a participação de capoeiras de prestígio. Aliás, as rodas são obrigatórias aos capoeiras graduados que precisam “mostrar seu jogo”, isso faz parte da formação de um capoeira.

Existe um protocolo próprio nesses eventos que não foi estabelecido formalmente, mas é muito respeitado. Ao se apresentar em rodas externas públicas, de eventos ou de outros grupos o capoeira usa a camisa com insígnia de seu grupo e nome do mestre que representa, assim como ostenta sua corda de graduação, distinguindo assim, a sua filiação e o grau de capoeiragem. Ao chegar, o capoeira pede permissão para participar da roda ao mestre local responsável, que geralmente não faz restrição a sua presença.

Antes do início da roda, o mestre responsável apresenta os visitantes, dando privilégio aos mestres e os graduados. Mestre Peixinho diz que “há trinta anos era difícil reunir vinte capoeiras para uma roda no Rio de Janeiro. Hoje, tem roda com vinte mestres presentes”

A roda é constituída do anel composto da banda e do coro. O jogo acontece no interior da roda.



FIGURA 8. Formação da banda

A banda, cuja formação varia, é composta dos instrumentos musicais de percussão. O mais importante é o berimbau, pois ele dita o ritmo do jogo, seguido do pandeiro e do atabaque. Outros instrumentos como o agogô e o chocalho também podem eventualmente compor a banda.

O berimbau tem um lugar de destaque na simbologia da capoeira e na ritualização da roda, determinando o tempo e as ações dos capoeiras. Por isso, também faz parte do treinamento do capoeira o aprendizado dos toques do berimbau que podem representar várias situações. Determina o tipo de jogo, ou seja, jogo alto (toque ligeiro) ou jogo baixo (toque lento). Pode determinar o jogo de mestres (IÚNA) ou momentos solenes, como a morte de um capoeira (MORTE DE CAPOEIRA), ou ainda a proximidade da roda de pessoas indesejadas (CAVALARIA). Como se vê, na roda, o capoeira exercita um ethos próprio.

O mestre anfitrião determina os membros da banda que se alternam durante o evento. Geralmente, ele mesmo começa com o berimbau maior, o gunga. A seguir, começa a entoar a música e “puxar” o canto. A primeira música tocada é, na maioria das vezes uma ladainha, onde o mestre, ou um capoeira convocado para isso, canta os primeiros versos e o coro repete o refrão, ao som apenas do berimbau. O objetivo é captar “axé” para a roda, ou seja, cercá-la de energia positiva.

O mestre anfitrião convida apontando o berimbau, ou indicando com os dedos o primeiro par de capoeiras para entrar na roda. Os jogadores entram de maneira organizada e respeitosamente. Se agacham à frente do berimbau, ato que os capoeiras chamam de “descer aos pés do berimbau”, esperam a benção do mestre e, a seguir, partem para o centro da roda executando o movimento chamado AÚ, só então começam a jogar enquanto os outros jogadores que compõem a roda, cantam e acompanham com palmas. A palavra AU, segundo os capoeiras designa a posição formada pelas mãos no chão e os pés para o alto, formando o as letras A e U.

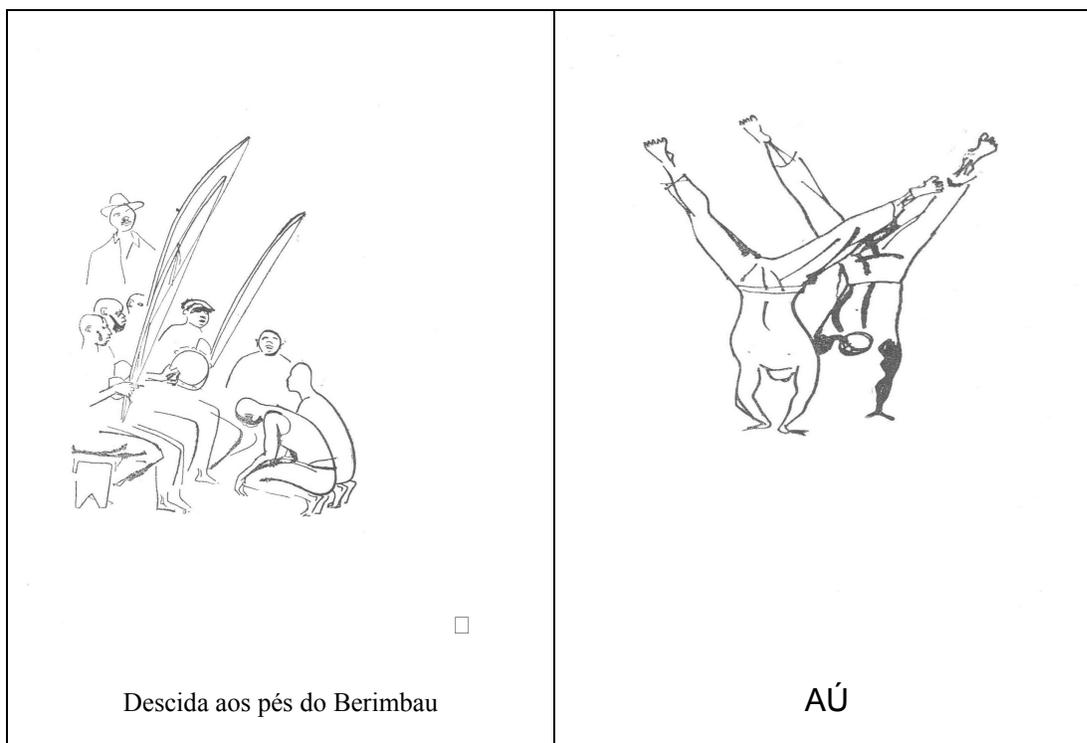


Figura 9 . Desenhos do artista Carybé. Os originais encontram-se no Museu do Estado da Bahia.

O mestre continua determinando a seqüência de jogadores que entrarão na roda com gestos aos quais todos devem estar atentos. A partir do primeiro par, os jogadores entram um a um, pedindo licença ao jogador que deve sair, através de um aceno com uma das mãos. Esse gesto chama-se “comprar o jogo”.

Os capoeiras que estão jogando não páram de movimentar-se emendando movimentos que dependem das ações do oponentes. Nesse momento de jogo é que se avalia o **estilo** do jogador. Esse estilo é reconhecido com as sutilezas do olhar dos capoeiras. Vale dizer que o capoeira não só age capoeira, mas também pensa capoeira. O estilo é reconhecido pelas preferências de seqüências de movimentos que servem ao ataque, defesa, fuga ou mera exibição acrobática. A “saída do chão” nos movimentos de “negativas”, assim como os movimentos de aproximação e distanciamento do adversário também compõem o estilo do jogador.

Devemos lembrar que a roda, apesar de todo esse “protocolo” é, como dissemos antes, um espaço de relações, que nem sempre transcorrem de maneira pacífica. As chamadas rodas públicas estão abertas à participação dos capoeiras em geral e colocam muitas vezes frente à frente no jogo capoeiras desafetos.

Rivalidades na maioria das vezes criadas em rodas passadas, por atitudes que foram consideradas desleais, por visões diferentes da prática ou por disputas pessoais de estilo. Questões que não podem ser simplesmente evitadas, pois evitar poderia significar um ato de covardia. Sendo assim, muitas vezes o jogo “esquenta” e exige a percepção aguçada do mestre anfitrião para controlar os ânimos. Geralmente, esses conflitos só têm lugar na roda.

Existem dois movimentos no jogo da roda que se inspiram no blefe da malandragem. São recursos os quais o jogador pode lançar mão para parar o adversário num momento em que esse lhe parece superior no jogo, ou para testar sua malícia, ou ainda, para recuperar sua própria condição física. São momentos de expectativa tanto para os jogadores quanto para os que estão na assistência. Um deles é a **chamada** que acontece no jogo de Angola, quando um dos jogadores, no meio do jogo, dá um salto para trás e pára em pé com os braços abertos (como se estivesse pronto para o abraço). O oponente, a esse chamado, aproxima-se do primeiro, com cautela, pois o jogador parado pode, a qualquer momento, voltar para o jogo e desferir um golpe. Então, ao se aproximar, o capoeira deve tocar primeiro as pernas, depois mãos, cotovelos e cabeça, para que não seja atacado até colocar-se de pé, próximo ao primeiro, que também abre os braços. Um diante do outro e bem próximos dão-se as mãos e balançam para frente e para trás. O jogador que fez a chamada a desfaz e o jogo continua.

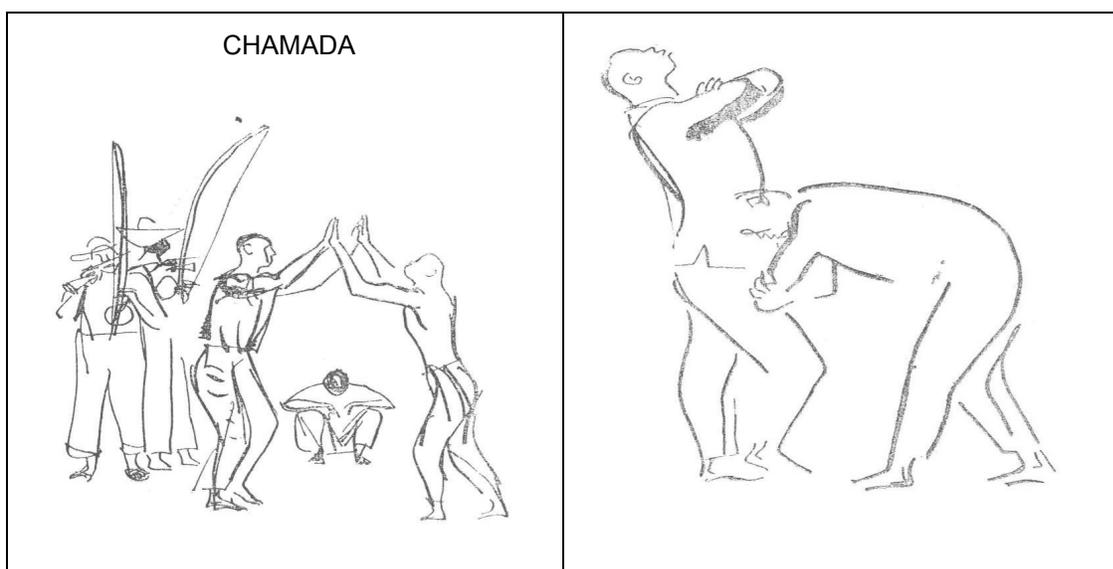


Figura 10 . IDEM

O outro movimento é a **volta ao mundo**. Acontece quando em pleno jogo, um dos oponentes se afasta rapidamente e dá uma volta no interior da roda. O outro jogador deve segui-lo, mas com cuidado, pois a volta ao mundo pode chegar ao fim, ou seja, os jogadores podem acocorar-se aos pés do berimbau e recomeçarem o jogo ou, o jogador que iniciou a volta pode virar-se rapidamente e reiniciar o jogo, desferindo golpes contra o outro.

A magia da roda está na percepção e articulação de todos esses sentidos. Os diversos manuais de capoeira publicados, em papel ou em vídeo sugerem o ensino e aprendizado da técnica da capoeira de maneira isolada. Mas nessa vivência da capoeira edificada na roda, o contato verdadeiro entre os capoeiras de diferentes origens proporciona a riqueza não só da técnica mas da prática de vida em sociedade nela representada. A roda é a exposição máxima do capoeira, um lugar onde se afloram seus ethos e hexis corporal em grau extremo. A roda é, nesse sentido, o lugar de memória da capoeira, não só para o capoeira, mas para todo o público que a assiste como uma performance, um artifício de ligação não só com o passado da capoeira, mas de certa forma, com o próprio passado corporal. A assistência articula suas próprias narrativas, absorvendo som e imagens em movimento.

A abrangência simbólica da capoeira é eminentemente gestual, mas com um caráter musical bastante forte, já que o jogo de capoeira é sempre acompanhado da música e cantos específicos, que podem ser Ladainhas, corridos ou chulas. As músicas cantadas durante a roda, onde os grupos se encontram, colocando em ação seus sistemas de representações que “incluem as práticas de significações e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito” (SILVA, 2000), constituem um meio importante de articulação ideológica. As letras chamam à baila questões relevantes do universo da capoeira, caracterizando-se como cantos de exaltação, mas também de escárnio e mal-dizer. Algumas canções lembram feitos e heróis e situações que os registros históricos nunca fizeram menção, acionando a memória que POMIAN, chama de “herdada ou transgeracional” que “permite, pois, a um indivíduo tornar-se depositário das recordações daqueles a quem nunca conheceu porque morreram muito antes

do seu nascimento, e por sua vez, transmitir essas recordações aos seus descendentes” (2000, p.509).

Cada grupo relaciona o seu próprio repertório de cantos, não aleatoriamente por gosto ou mera simpatia, mas por identificar-se com essa ou aquela posição no mundo da capoeira. Numa roda, na qual participam grupos distintos, cada um exhibe suas tradições, numa tensão constante de ideais. A identidade do grupo se apresenta em emblemas, cores, gestos e músicas:

“Lê lê lê / Lê lê lê /Lê lê lê lê ô /
sou do São Jorge eu sou.”

Música de apresentação do grupo São Jorge, Mestre Soldado)

.....

A história nos engana / diz tudo pelo contrário / Até diz a abolição / Aconteceu no mês de maio / A prova dessa mentira É que da miséria eu não saio/ Viva 20 de novembro / Momento pra se lembrar/ Não vejo em 13 de maio / Nada pra comemorar / Muitos tempos se passaram / E o negro sempre a lutar.”

Música de capoeira (Mestre Toni Vargas)

Se os textos a respeito da prática da capoeira antes do século XIX são escassos, a tradição oral, no entanto, atribui a origem da capoeira aos quilombos, tendo Zumbi dos Palmares como o primeiro mestre. Muitos grupos de capoeira, hoje em dia, têm nomes ligados ao mito de Zumbi; além de produzirem ladainhas e cantos relacionados à história do quilombo dos Palmares. A figura de Zumbi liga definitivamente a Capoeiragem à idéia de resistência negra à escravidão no imaginário popular.

Voltando a questão da origem da roda, procurando abrigo nos antigos ritos religiosos, apenas para definir a dimensão gestual do ritual da roda, como um padrão da cultura africana re apresentada no Brasil na muti-étnica escravidão, consultamos um estudioso da matéria.

Roger Bastide ao pesquisar *As religiões negras no Brasil*, sob o ponto de vista sociológico, aponta a importância dos gestos nos ritos, sublinhando a impossibilidade, muitas vezes, de dissociá-los para o entendimento do cerimonial religioso. Buscaremos essa proximidade, portanto, no texto de Bastide (1971), já que definimos a roda, em primeiro lugar, como um ritual, um verdadeiro lugar de

memória que se funda na performance do capoeira cercada de todas as suas representações culturais.

Uma das mais interessantes afirmações do autor diz respeito ao fato de que é uma tendência da vida religiosa no Brasil, dos “ritos resistiram mais tenazmente que os mitos”. A grande valorização do corpo como estratégia de memória é uma característica da cultura negra em nosso país. O autor procura uma explicação para essa superioridade dos gestos sobre mitos na “importância da lei do **segredo**, como arma de defesa contra o branco. Os sacerdotes não gostam de explicar a simples curiosos os motivos profundos dos ritos” (p.334)

O preço desse segredo é a perda, com o tempo, das representações mitológicas, como afirma Bastide:

Mas, de súbito, percebe-se a fragilidade dessa tradição oral em relação motriz, visto que o mito não mais subsiste em sua ligação com o ritual: perdeu, passando de boca em boca, de geração em geração, sua primitiva riqueza em detalhes, reduzindo-se apenas à explicação em gestos (1971,p.334)

Segundo narrativas dos antigos praticantes, a capoeira era chamada pelos negros escravos de ‘segredo’, e talvez por isso, a emergência da capoeira no tecido social brasileiro só tenha acontecido por volta do século XIX, com a propagação efetiva dos ideais abolicionistas. A partir de então, uma verdadeira negociação de mitos envolve a capoeira. Esses mitos relacionam grandes capoeiras, reconhecidos pela excelência de sua técnica e suas sagas. Além daqueles que se envolveram na luta pela liberdade do negro e suas práticas em terras brasileiras.

Em relação a audiência, ou seja, na perspectiva da roda como palco da performance dos capoeiras, pode-se notar que todos estão no mesmo nível, performers e platéia. A audiência se instala em círculos concêntricos ao da roda da capoeira, que vibra como um foco que emite ondas. Assim, na primeira órbita, é possível contemplar o jogo em toda a sua dimensão, as órbitas mais afastadas do centro, a magia da música e do canto também impressionam, provocando mudanças de posição dos indivíduos da platéia que ora forçam passagem para se aproximarem do centro, podendo inclusive participar do jogo, ora cedem o espaço para outros. A

musica cativa a audiência que, em certos momentos, parece imitar os gestos da ginga da capoeira.

3.8 REGISTRO

Os vestígios arqueológicos das pinturas rupestres já denunciam o desejo do homem pré-histórico de capturar a imagem imediata do movimento do corpo. Diferentes povos se serviram do registro da pintura e escultura em seus diversos suportes, com a mesma finalidade. A fotografia re-trata a expressão de um momento. Mas todos esses artifícios dos sentidos contemplam o gesto em partes, em sua estática. Alguns povos encontram no próprio gesto, que se propaga de maneira tradicional e ritual, a sobrevivência da gestualidade primitiva cujo suporte de registro é o próprio corpo.

O gesto, que esteve no princípio das trocas humanas, tem sua função destituída com as possibilidades da escrita que desmaterializa a presença imediata e a transporta em palavras para lugares remotos. Algumas práticas, no entanto, nunca abandonam a aparência imediata, o teatro, por exemplo, inverte a ordem da escrita, materializando em voz e gestos, entre outros elementos próprios como cenários, figurinos, luzes etc, o texto ideal. Mas é o cinema que descola finalmente o gesto de sua presença imediata, porque apresenta a dinâmica gestual em seu contexto espaço-temporal, simultaneamente. O desenvolvimento do estudo da gestualidade na segunda metade do século XX, como assinala RIVIÈRE (1999), está intimamente ligado ao desenvolvimento das mídias audiovisuais.

Nas mais diversas linhas de investigação, os pesquisadores que observam o gesto sempre se utilizaram de recursos auxiliares para o representarem esquematicamente: seqüências de desenhos ou de fotografias, códigos específicos etc, mas nenhum recurso é tão ilustrativo do gesto quanto a sua própria imagem em movimento. No início do século XXI, com o desenvolvimento de recursos multimídia, não só em relação à gravação, mas à transmissão de dados em tempo real, o gesto, ainda que em duas dimensões, ganha a re-materialização, constituindo-se, “fonte inesgotável de informação potencial, à espera de interlocutores, que agregarão a esses a sua tábua cultural” (DODEBEY, 2001).

Devido a natureza do objeto descrito neste trabalho: o gesto, além das ilustrações que acompanham o texto escrito, procuramos adicionar a imagem em movimento para tornar visível a experiência de nosso trabalho de campo. Assim, usaremos um vídeo como forma de apresentação das narrativas gestuais. Apresentaremos uma cerimônia de batizado e troca de cordas, que representa o ritual de passagem de aspirante a capoeira. O evento também permite a observação do encontro de diferentes grupos, além da roda de capoeira.

A documentação através de filmes é na verdade, um recurso bastante utilizado pelos próprios grupos de capoeira que mantêm verdadeiros acervos de celebrações, rodas, apresentações. Alguns deles são comercializados em larga escala e até divulgados em sites da Internet.

CAPÍTULO 4:

O MESTRE E O GRUPO: AS NARRATIVAS EM PROSA E GESTO

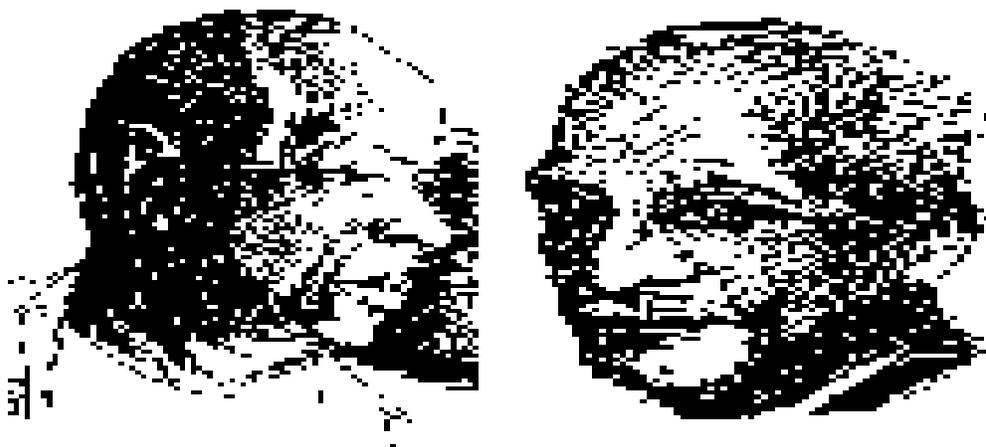


FIGURA 10. Mestre Bimba e Mestre Pastinha

4.1 MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contada de pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como uma anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p.114)

As experiências que se fundam no plano individual adquirem valor no contexto social com o uso da linguagem através da forma narrativa. Mas para que se possa ter a real dimensão dessa afirmativa, é preciso ampliar os conceitos nela expressos. Primeiro entender linguagem como o “instrumento com o qual o homem enforma [e compartilha] seus atos, vontades, sentimentos, emoções e projetos” NETTO (1983, p.9). A linguagem é assim, matriz do comportamento e pensamento humanos, abrangendo não só a língua que articula a fala e a escrita, mas todas as formas da expressividade humana. E narrativa como uma forma de articulação de elementos culturais que se estabelecem como um relato, não um relato qualquer, mas como aquele que repercute na audiência, primeiro porque constrói com ela uma via de

mão dupla, por onde transitam afinidades simbólicas; depois porque acontece de forma presencial e afetiva em tempo e espaço determinados, cercados de atmosfera apropriada e, adquire ressonância no grupo porque o narrador é dotado de prestígio social.

Quando se procura a experiência aglutinada através da vivência e do conhecimento, deparamo-nos com dois tipos de pessoas, os velhos e os mestres. Aqueles porque são testemunhas dos fatos produzidos no decorrer de sua existência, estes porque revivem a prática dos antepassados, colecionando os objetos materiais e imateriais que receberam por herança assim como a autoridade de re significá-los. E fazem de maneira sistemática - todos os mestres são detentores de técnicas herdadas - e criativa - porque ao desempenhar e, principalmente, ao ensinar essa técnica, eles agregam suas próprias bagagens de experiências. Nesse processo contínuo, os mestres articulam tanto a memória hábito, fixada pela força da repetição técnica, quanto a memória propriamente dita, relativa a fatos preservados mediante um sistema de valores partilhados coletivamente.

Ao analisar a dimensão da experiência na sociedade moderna, Walter Benjamin (1994) se ressentido do quase desaparecimento da figura do narrador, sem o qual o autor acredita ser inviável o intercâmbio de experiências:

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (Benjamin, 1994, p.198)

Mas o narrador desaparece na mesma medida em que as grandes narrativas se fragmentam e da mesma forma que as representações tornam-se multifacetadas, com constituição das sociedades heterogêneas. Assim, encontramos o narrador hoje em dia nos interstícios sociais, nos quais sua presença é vital para a manutenção dos grupos que ali nascem e sobrevivem, articulando símbolos e conhecimentos que são transmitidos de geração em geração. Conhecimentos cujo principal suporte é seu próprio corpo e, por isso, ele mesmo constitui-se um patrimônio do grupo a que pertence.

Na brilhante e poética visão de Benjamin sobre o narrador encontramos a analogia com o mestre de capoeira. Principal baluarte dos saberes e fazeres da capoeira, o mestre carrega, em seu próprio corpo, o instrumento da técnica que desenvolve, e o suporte de todo o conhecimento que difunde. Conhecimento que expressa de maneira dramática, em prosa e gesto, aprendido e ensinado de maneira performática, em rituais nos quais se conjugam a força e a sabedoria. O mestre é o protagonista do grupo de capoeira e, assim como o narrador, “é a imagem da experiência coletiva”, porque soube ouvir e imitar os antigos, porque aprendeu deles seus valores e se preparou para passá-los. E, também, porque soube criar, assim como um artesão que re inventa a técnica tornando-a sempre nova. Técnica que é a expressão da identidade do mestre e do grupo. Por tudo isso o mestre goza de prestígio entre o grupo que lhe garante a autoridade para ensinar não só sobre a técnica da capoeira, mas também a sabedoria de vida que acumulou em seu próprio processo de aprendizado e ensino, criando, entre ele e seus discípulos, laços de confiança. O mestre ensina gestos da arte da capoeira, e os valores desses gestos na arte da vida, o que, segundo Benjamin, são elementos característicos do verdadeiro narrador:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos... Tudo isso esclarece a verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida, de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN op. cit.)

Essas narrativas só ganham vida, realmente, quando são transmitidas encontram ressonância no público que as recebem. Por isso, se o capoeira é reconhecido através de suas proezas nas rodas e na vida, o mestre é imortalizado através das proezas de seus discípulos ao refletirem de modo positivo o estilo de jogo e o método de ensino do mestre. Assim, não cabe somente ao mestre ser bom, para que ele adquira prestígio, seus discípulos também devem ser bons. A imagem modelar do mestre provoca no aluno o desejo de superação. O contato físico e a natureza da disputa, próprios da capoeira, estabelecem entre mestre e aluno uma contraditória relação de tensão e admiração. O aluno só pode almejar ser mestre quando alcança a mesma capacidade e criatividade na capoeira que seu mestre. Ao

mestre, no entanto, cabe a tarefa de preparar não só bons capoeiras, mas novos mestres, que continuem transmitindo a arte.

O estabelecimento de um capoeira como mestre não depende apenas da conclusão do processo de graduação estabelecido pelo grupo, ou da decisão de um único mestre. O título de mestre é uma conquista do capoeira obtida através do julgamento de seu potencial pela comunidade capoeirística. O título é negociado em acordos entre grupos e mestres. O candidato a mestre é julgado em suas aparições nos eventos e nas rodas e por suas ações comunitárias. Esse processo complexo é decisivo para o estabelecimento da ordenação do universo da capoeira.

O universo da capoeira se funda em representações construídas no tempo e no espaço, a partir de relações que os capoeiras estabelecem entre eles e o restante da sociedade. Quando as relações se transformam a capoeira se transforma porque é prática que se renova da justaposição de narrativas gestuais e orais. E se a estrutura da capoeira vem sofrendo constantes mudanças, a figura modelar do mestre / narrador as conta através de seu estilo, que é próprio, mas nasce da visão dos outros que com ele jogaram ou trocaram experiências. Pois a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores” (Idem, p.199).

E é na prática da capoeira, nos momentos em que os capoeiras se encontram frente a frente, que a experiência e os valores transmitidos são realmente vividos. Os festejos, nos quais alegria e conflito se misturam, evidenciam o universo de relações que constitui a capoeira – um universo de alianças e rivalidades, onde os poderes são articulados e as lideranças são estabelecidas.

O tempo do mestre / narrador é o pretérito, no qual encontra seu verdadeiro lugar, um lugar que lhe garante a eternidade. E de onde retira os fundamentos necessários às demandas do futuro. O mestre sabe de sua importância para a existência da capoeira, e sabe que a lhe reserva um lugar na genealogia dos mitos. O mestre pertence à tradição tanto quanto a tradição está nele. Suas narrativas trazem à tona as imagens de outros mestres e essa imagem reflete a sua. Assim, o mestre insere a si próprio na memória da capoeira, como um herói no seu panteão.

A respeito dessa matéria nosso aliado Benjamin afirma que “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (*BENJAMIN op. cit.*)

Marcel Mauss, em seu já citado pronunciamento sobre Técnicas Corporais, nos aconselha a enxergar técnica e razão prática coletiva e individual onde se costuma ver apenas imitação de gestos (MAUSS, 2003). Dessa forma ele nos ajuda a observar a relação do mestre com a construção da capoeira.

Em relação ao processo de manutenção social de uma técnica, MAUSS atribui ao conceito de técnica três características básicas: a eficácia da ação, a transmissibilidade e o prestígio de quem transmite a técnica. O que quer dizer que o processo é mais educativo, que imitativo. É preciso existir alguém com o prestígio necessário (um mestre), que conheça os gestos autorizados (técnica) e seja capaz de transmitir (transmissibilidade). Nesse processo de ensino e aprendizado não só o método do mestre, mas a estrutura social na qual ele se insere, definem a maneira como se processa a educação.

4.2 OS GRUPOS DE CAPOEIRA: UM UNIVERSO DE RELAÇÕES

O universo da capoeira é construído historicamente, a partir das redes de relações que os capoeiras estabelecem entre si e com o restante da sociedade. Portanto, para que se entenda de que maneira esse universo se estabelece em nossos dias, é preciso buscar o sujeito capoeira em seu contato dinâmico com a realidade social. O grupo de capoeira é, atualmente, o principal nó da rede de relações da capoeira. Centrado na figura do mestre de capoeira, o grupo é o lugar onde o processo de ensino e aprendizado da técnica da capoeira acontece; onde os indivíduos se tornam capoeiras e onde a capoeira se reinventa, pois é no grupo que os símbolos ganham significados e a memória é construída.

De acordo com a recente historiografia da capoeira, ela é classificada em períodos definidos como Escravidão, Marginalidade e Academias. Tal classificação refere-se às estruturas sociais em que se colam os capoeiras nos diferentes momentos. E na seqüência sugerida, é possível perceber a passagem do capoeira de um estágio de marginalidade para outro de autoridade. As academias institucionalizam a prática da capoeira, que sai das ruas e passa a ter endereço

certo e obedece a uma estrutura legal. As academias têm proprietários com alvarás de funcionamento.

A primeira academia autorizada foi a do baiano Manoel dos reis Machado (1900-1974), o Mestre Bimba, situada na cidade de Salvador. Bimba, que funda uma maneira própria e sistematizada de ensino da capoeira, chamada por ele mesmo e assim difundida como “Capoeira Regional”. A academia do Mestre Bimba segue o modelo da escola tradicional, na qual os alunos galgam uma escala de graduação determinada sistematizada através de um currículo de gestos que devem ser aprendidos para que o aluno se torne um capoeira. Nessa visão de mundo, o mestre é absoluto na determinação do certo e do errado.

Mas na roda do tempo, os capoeiras jamais jogaram sozinhos e, antes das academias, as maltas, como vimos no capítulo dois, eram também associações de capoeiras, cuja sistemática era o uso violento da capoeira, em uma época que a prática da capoeira era crime.

Os grupos são, do mesmo modo, construções históricas. Eles surgiram em resposta às academias, que de certa forma representavam a “estatização” da prática da capoeira, que só era permitida em lugares autorizados pela lei, com necessidade de emissão de alvarás e concessões do governo para isso. O grupo surge na década das chamadas sociedades alternativas e promove a livre leitura dos saberes da capoeira, sem no entanto enfraquecer a figura do mestre, mas o dimensionando em uma esfera cultural. O Grupo Senzala representa esse novo contexto de capoeira, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

Ao final da década de 1960, na Zona Sul do Rio de Janeiro, alguns jovens de classe média interessados em desenvolver-se na arte da capoeira passam a treinar por conta própria, na busca de uma síntese dos estilos. A inspiração encontrada nas seqüências de Bimba trazidas para a cidade por mestres baianos e na capoeira de Sinhozinho. Este último, um remanescente da capoeira carioca voltada para o combate, ensinava a sua técnica sem música e sem a ritualização da capoeira baiana.

O empenho daqueles jovens fundaria uma nova organização do universo da Capoeiragem. Era o Grupo Senzala que surgia e reafirmava a cidade como cenário da capoeira. O grupo que, a princípio, não contava com liderança única, é formador de vários mestres que se encontram em atividade atualmente.

Podemos dizer que os grupos são uma associação de pessoas que se organizam a fim de promover a capoeira. A constituição de um grupo não segue a padrões rígidos, mas geralmente é formado por um, ou mais mestres e seus alunos graduados.

Os grupos nascem e se desenvolvem de formas diferentes, seguindo sua própria trajetória, mas originam-se quase sempre de uma situação conflituosa, na qual estão em jogo disputas de memórias, que se expressam nos estilos de jogo e representações sobre a capoeira. O grupo corresponde a um projeto específico de capoeira, uma espécie de “marca” que é reconhecida na capoeiragem. A própria graduação simbolizada pelo uso das cordas coloridas, segue orientações internas de cada grupo e, por isso, estabelecem nível de ligação entre os indivíduos e o grupo. Quanto maior a graduação, maior a responsabilidade do capoeira e maior o seu sentido de pertencimento ao grupo.



FIGURA 11. Tabela de graduação do CCC São Jorge

A marca de que falamos pode ser expressa de forma gráfica por logotipos que identificam os componentes do grupo sempre que eles se apresentam, podendo

estar estampados nos uniformes, nas faixas, nas bandeiras, em bolsas, em sites na Internet, enfim, em todo material que o grupo utiliza. Gestualmente, essa marca representa um estilo, uma maneira de jogar e de se posicionar no mundo da capoeira.

O número de alunos graduados determina a força do grupo, pois para ser reconhecido na capoeiragem, o grupo tem que marcar presença nos eventos da capoeira, isto é, rodas, batizados, comemorações, encontros e homenagens. Essa presença deve equilibrar quantidade e qualidade de atuação. Essa marca também é fortalecida através da presença do grupo em projetos sociais.

A participação dos grupos em eventos depende das alianças estabelecidas entre os mestres. Assim, participar ou receber em eventos grupos de grande expressão na capoeiragem é sinal de prestígio.

As rodas públicas são eventos tradicionais que acontecem em vários pontos da cidade. Nesse tipo de roda, aberta a todos os capoeiras, é possível observar novos talentos da capoeira, assim como constatar a multiplicidade de estilos de jogo. Elas acontecem em dias e lugares certos. Por exemplo, A roda do Parque das Ruínas, no bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro acontece sempre na última sexta-feira do mês, começando às dezenove horas. Certas rodas são tão conhecida que se tornam pontos turísticos muito visitados.

O batizado é um dos eventos mais significativos para os capoeiras, porque é um ritual de passagem no qual o aluno iniciante recebe sua primeira corda, simbolizando sua primeira graduação, podendo, a partir de então, ser chamado de capoeira. Nessa mesma ocasião os outros capoeiras realizam a cerimônia de troca de cordas. Trata-se de um momento especial para o grupo que recebe reforços internos e externos, pois é uma cerimônia aberta para a sociedade em geral, com grande envolvimento e participação das famílias dos novos e antigos capoeiras. A festa de batizado é também um evento que serve para fortalecer antigas alianças, assim como estabelecer novas. São grandes festas onde o número de mestres de outros grupos presentes determina o nível de prestígio do grupo anfitrião.

Cada batizado obedece aos critérios definidos pelo mestre anfitrião, no entanto algumas ações se repetem. Na abertura do evento, o mestre anfitrião procede a apresentação dos convidados de honra : primeiro todos os mestres por ordem de antiguidade na capoeiragem e depois os graduados que comparecem representando outros ; O mestre anfitrião distribui camisas comemorativas do evento e todos os capoeiras convidados devem vesti-las. Todos os capoeiras participantes da roda devem vestir roupas brancas; Forma-se a roda de apresentação na qual só jogam os capoeiras de alta graduação. Esse jogo é realizado ao som do toque chamado de lúna, que é usado nas performances dos mestres.

A roda do batizado é formada. Nesse caso a roda é, na verdade, um semi círculo aberto para a audiência que prestigia os formandos. O batizado acontece quando os mestres convidados são chamados a jogar com os alunos que serão batizados. Durante o jogo, o mestre convidado deve derrubar o formando, usando toda sua perícia para não feri-lo. Pois, como se costuma dizer na capoeiragem “pé de galinha não machuca pintinho”. Essa queda simboliza a humildade e desejo de superação o capoeira deve adotar, a partir daquele momento, em sua postura nas rodas e na vida. A seguir o capoeira, já consagrado, recebe sua corda e a amarra na cintura, com um nó especial.

O filme que disponibilizamos como anexo a este trabalho apresenta a descrição de uma cerimônia de batizado, onde procuramos demonstrar a dimensão dinâmica do mundo da capoeira.

No capítulo dois procuramos apresentar o capoeira como um *constructo* que, através das relações sociais nas quais se envolve, ao longo do tempo, desenha novos projetos para a sua prática. Assim, entender as metamorfoses da capoeira é, basicamente, entender as diferentes representações que esses sujeitos constroem a respeito da técnica corporal que desenvolvem. Focamos então os mestres, por serem eles os construtores de significados para suas ações. A capoeira é, portanto, a herança que une esses seres sociais, pois os diferencia dos demais e, ao mesmo tempo, os diferencia entre si. É um saber que se incorpora literalmente a eles, pois é, em essência um saber gestual. É um objeto de cobiça por representar poder e, portanto, disputas de memórias.

Os grupos de capoeira, tais como se constituem atualmente, são organizações voltadas para a disseminação da prática da capoeira a todas as pessoas que manifestem interesse. Assim, pudemos constatar, nos grupos visitados, a integração de indivíduos de diferentes idades, credos, cores de pele e situações financeiras, sexos e, até mesmo, portadores de necessidades especiais.

Na organização dos grupos, os mestres estão no topo da hierarquia, desempenhando papel de agentes da transmissão dos saberes da capoeira e autoridade na ética e estética da capoeiragem. No entanto, diferentemente das chamadas “academias”, o grupo pode expandir seu projeto para além das fronteiras geográficas. O grupo Abadá, por exemplo, compreende um projeto de capoeira ligado ao estilo de Mestre Camisa. Esse grupo possui estruturas de ensino organizadas sob sua marca em vários locais, inclusive em outros países.

A instalação dos grupos no espaço da cidade, não representa uma divisão territorial definida. Mas alguns mestres e grupos mantêm fortes ligações com determinadas comunidades nas quais atuam mais intensamente e realizam trabalhos sociais. Por isso, alguns mestres apresentam como extensão de seus nomes, os nomes dos lugares.

4.3 NARRATIVAS DOS MESTRES

Durante o processo de pesquisa, realizamos várias entrevistas com mestres que atuam na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de captar de que maneira eles articulam a idéia da capoeira como um Patrimônio gestual. Depois, confrontamos todas as falas, procurando desvendar que tipo de construções discursivas elas estabelecem. Constatamos que, de maneira geral, as falas se complementam, apesar de não constituírem um discurso totalmente homogêneo.

Algumas questões se colocam mais fortemente que outras e demonstram um certo conflito, como por exemplo, a questão da instituição da capoeira como modalidade esportiva. Alguns grupos defendem essa idéia como modo de divulgação maciça da prática, outros se colocam totalmente em oposição, pois consideram que isso congelaria a prática da capoeira.

Essas falas ilustram bastante as matérias exploradas neste trabalho, por isso torna-se importante a sua publicidade. Na impossibilidade de apresentar todas as entrevistas, elegemos duas que condensam as grandes discussões do universo da capoeira e, de certa maneira, conversam entre si. Destacamos as entrevistas de Mestre Peixinho do grupo Senzala e de Mestre Soldado do Centro Cultural de Capoeira São Jorge. Mestre Peixinho, que participou da fundação do grupo Senzala, é um dos mestres mais conhecidos da cidade, atuando há quase quarenta anos em comunidades da Zona Sul. Mestre Soldado é um dos jovens mestres da cidade, consolidando seu nome na capoeiragem carioca, destaca-se por seu trabalho comunitário na Favela da Barreira do Vasco, na Zona Norte do Rio, há treze anos.

A idéia é apresentar as duas entrevistas da maneira mais natural possível, destacando itens de interesse para nossa análise, dando ao leitor a possibilidade de assistir com seus próprios olhos, o jogo de dois mestres.

4.4 MESTRE PEIXINHO

Marcelo Guimarães, o Mestre Peixinho do grupo Senzala nos concedeu um depoimento, em novembro de 2005, na sede do grupo Senzala na Ladeira Ari Barroso, n.1, bairro do Leme.

Sobre o nascimento do Grupo Senzala e seu projeto inicial de capoeira

M P: O grupo Senzala nasceu intuitivamente. Não foi ao acaso, buscávamos a vivência da capoeira naquele momento. O que quero dizer é que os grupos que se estão se organizando hoje, já têm uma visão de tudo que passamos no passado para estabelecermos a unidade do grupo. Nós, naquela época, tínhamos uma idéia e um sonho de capoeira, que construímos com muitos erros e acertos. O grupo Senzala quando se formou não tinha referência nenhuma de grupo de capoeira, o que a gente tinha eram referências de expoentes da capoeira que eram Mestre Bimba, Mestre Pastinha e imagens de capoeiras mais antigas. Hoje em dia você vê grupos se formando a partir de pessoas com pouco tempo de capoeira.

Se hoje a pessoa consegue viver de capoeira, antigamente isso era impossível. A capoeira era só folclore. Então a capoeira pegou uma dinâmica

diferente. Quando o Senzala começou com o Rafael e com o Paulo, eles não chegaram e disseram o grupo vai ser assim, com essa graduação, com essa formação. Eles faziam as coisas aos poucos, diziam “olha, agora a gente tem que fazer isso. E a gente fazia”.

O torneio Berimbau de Ouro

MP: Quando aconteceu o primeiro torneio do Berimbau, aqui no Rio de Janeiro, organizado pelo Nóbrega Fonte, um historiador já falecido, nós precisávamos nos legalizar como pessoa jurídica para a inscrição. E foi o que fizemos naquele momento. As coisas foram surgindo de acordo com a necessidade.

Nós ganhamos esse torneio, foi em 1967. Aliás, nós ganhamos por três vezes seguidas e o torneio acabou. Porque o grupo que ganhasse três vezes seguidas ficava com o troféu. Eu acho que o Nóbrega Fonte pensou que ia durar mais um pouquinho. Quando nós entramos no torneio éramos todos muito novos, sem experiência, não tínhamos pretensão de ganhar nada, a gente só tinha intenção de participar pra ver de perto os capoeiras mais antigos. Na época tinham algumas academias antigas aqui no Rio, uma que era a do Mário Bonfim e a outra do Arthur Emídio. Existiam outras, mas essas duas eram as mais conhecidas, principalmente a do Arthur Emídio. Ele sempre foi muito conceituado. O Mário esteve pouco tempo aqui no Rio e logo saiu fora, o Arthur se estabeleceu. Eram todos baianos. Mas o Arthur não era descendente de Bimba nem Pastinha, era uma capoeira totalmente diferente. Ele é baiano, mas de outra cidade, não é de Salvador. Bimba e Pastinha eram de Salvador, o Arthur Emídio é de uma cidade perto de Ilhéus. O Mário, não sei de que cidade era, mas também não era de Salvador. Os capoeiras que chegaram depois é que ‘puxavam’ o Bimba e o Pastinha.

Chegamos com esse pensamento, mas quando ganhamos o primeiro torneio, o segundo não queríamos perder mais.

O nascimento do estilo Senzala

MP: Uma coisa que nós não tínhamos era um mestre antigo orientando, pra dizer pra gente como eram as coisas. Então procuramos vários mestres diferentes,

em diferentes lugares. Tivemos influência de vários mestres e muita coisa tivemos que pesquisar por nós mesmos. Justamente que cai nessa parte gestual da capoeira. Então a gente começou a se perguntar por que era assim que eles faziam. Por que você ginga assim? Por que o golpe termina assim? É melhor terminar assim, ou de outra forma? Tem pessoas que terminam assim, tem pessoas que terminam diferente. Então vamos fazer um laboratório para pesquisar o porquê dessas coisas. É claro que você erra muitas vezes procurando um caminho. E essa pesquisa foi a grande característica do grupo, no início”.

No meio da capoeiragem, as pessoas classificam o estilo que surgiu com o Senzala, como “Senzala- Regional”. O que o senhor diz disso?

MP: Isso não é coisa nossa. Não sei porque as pessoas classificam assim, mas nós não nos classificamos dessa forma. Não nos classificamos nem como Regional nem como Angola, sempre buscamos algo mais abrangente. Nós pensamos em capoeira, justamente porque não tivemos um mestre específico que estivesse classificado em alguma banda. O fato de a gente não estar amarrado a nenhum mestre, nos facilitou a entrada em vários lugares.

Exatamente porque não tínhamos um mestre por trás, tínhamos uma abertura com todos os mestres com quem mantínhamos contato, não tínhamos que respeitar política de mestre pra mestre, então isto abriu muitas portas e também nos fez correr atrás de muitas coisas. Por exemplo, nós sempre questionamos a parte dos exercícios de aquecimentos da capoeira. Onde íamos ou não havia aquecimento, ou havia um aquecimento parecido com os exercícios militares como “polichinelo”, flexão, um dois três. Então começamos a pesquisar uma movimentação que fosse ao mesmo tempo aquecimento e introdutória aos movimentos da capoeira. Encontramos na movimentação básica da capoeira, principalmente na ginga os exercícios de aquecimento muscular, aplicando os princípios da educação física na movimentação da capoeira, ou seja, não solicitar o esforço de uma articulação sem antes aquecê-la, procurando fazer isso já nos movimentos da capoeira, ajudando aos alunos iniciantes. Isso já criou um gestual muito próprio ao Grupo Senzala, dando-nos um diferencial muito grande. Isso hoje em dia, está presente seguramente na maioria dos grupos de capoeira.

Experiência de vida e capoeira

MP: Quando comecei com a capoeira tinha dezesseis anos, fase da adolescência em que você busca, mas não tem definição ainda o quê. Foi em 1964, época em que o Brasil também vivia um momento de indefinição, ainda não havia a consciência de esporte, saúde e alimentação. Isto não era veiculado em lugar nenhum. Na época a atividade física que eu fazia era nadar na praia. Procurei um clube para praticar natação em piscina, o que encontrei foram pessoas que já nadavam desde os oito anos de idade. O professor me mandou para o curso preparatório. A minha idéia, na verdade não era a natação competitiva, o que eu queria era uma atividade física apenas.

Projeto de capoeira

MP: Isso é muito interessante, mesmo o grupo tendo despontado em uma competição, a evolução de nossa idéia de capoeira não percebe a capoeira como esporte. Hoje somos contra os campeonatos de capoeira. A capoeira é cultura popular, então não cabe aprisioná-la em regras de competições. A capoeira deve, antes de mais nada, ser uma atividade prazerosa para continuar criativa. As pessoas esquecem a criatividade quando se ligam aos objetivos das regras dos campeonatos. Nós passamos por isso e revimos nossa posição.

Ainda a respeito disso, quando inicialmente nos preocupamos em demasia com o a parte técnica esquecemos a parte criativa. No caminho até aqui nós tomamos consciência disso e procuramos fazer uma dosagem.

A capoeira é uma cultura viva , acompanhando o desenvolvimento da sociedade e, talvez, esse seja o motivo de ela ter sobrevivido. A capoeira durante a escravidão tinha características e enfoques sociais próprios e por isso uma roupagem e até um gestual correspondente àquela situação. Com a República a capoeira assume novas características e novos objetivos sociais, com as maltas de capoeiras, a indumentária dos capoeiras por exemplo já não era a mesma dos escravos o que , certamente, modificava o gestual. Hoje em dia, as roupas que usamos na prática da capoeira acompanham as inovações da indústria de tecidos, mas procuramos preservar o modelo que a gente achava que era parecido com o

que os escravos usavam : uma calça simples, a cor branca que sempre associamos à cultura africana no Brasil. No começo do grupo procuramos inspiração na indumentária apresentada pelos capoeiras na conhecida gravura do Rugendas, com calças listradas nas cores branca e vermelha, pés descalços. A roupa usada pelos capoeiras no início do século XX era a do malandro, com sapato, cinto, calça apertada, uma indumentária que complica a movimentação. Por isso nos fixamos nas imagens da outra época.

O sistema de graduação através de cordas coloridas foi uma criação do Senzala.

MP: O uso das cordas coloridas atadas à cintura designando a graduação do capoeira foi uma inovação do grupo Senzala. Isso nasceu como as outras coisas de forma intuitiva, como resposta a necessidades que surgiam. Na verdade usávamos as cordas para segurar as calças que usávamos na época. O grupo foi crescendo e sendo reconhecido. Éramos convidados para fazer demonstrações de capoeira em diversos eventos. Precisávamos padronizar nossas apresentações criar **marcas** que definissem o grupo Senzala. A corda vermelha foi uma dessas marcas. Todos nós no início usávamos a corda vermelha. Com o crescimento do grupo passamos a diferenciar os iniciantes com a corda branca A corda de cor vermelha passou a representar os capoeiras mais experientes do grupo. Outras cores intermediárias foram sendo adotadas, acabando por constituir uma hierarquia formal. Essa graduação ajudava no ensino da capoeira, principalmente na organização do trabalho. Hoje são muitos os que procuram o Senzala para praticar capoeira. Para se ter uma idéia na década de setenta encontrar vinte, vinte e cinco capoeiras para fazer uma roda era difícil. Hoje a gente faz uma roda tranquilamente com quinze vinte mestres. Para organizar uma roda de sessenta pessoas a gente determina a ordem do jogo chamando os jogadores pela cor das cordas.

O crescimento do grupo

MP: Podemos dizer que o Senzala hoje é bem democrático, partimos do princípio que a capoeira é anti-sistema então procuramos sistematizar o mínimo

possível. Cada mestre tem sua opinião respeitada. São mais ou menos 15 mestres atualmente espalhados pelo Brasil e em outros países.

O que é estilo?

MP: Estilo é a maneira como se termina um golpe, como se emenda um movimento no outro, como você define a ginga, o modo como você vai ao chão, ou quando sai do chão, como esquiva, como ataca, quando executa uma rasteira. Estilo é, enfim, o jeito como você assina seus movimentos, mas os mantém surpreendentes. Para enxergar esse estilo só olhando muito, rodando muito. É preciso ter conhecimento da arte da capoeira e comparar. Quando a gente ensina utiliza um eixo de treinamento semelhante, mas sempre procura mostrar para o aluno que cada um tem seu gestual próprio. Claro que a gente explica o que nunca deve ser feito.

Técnica e método de ensino

MP: Existem algumas seqüências que usamos para ensinar os efeitos dos golpes em um jogo, mas na roda o jogador experiente logo marca a repetição de seqüências do oponente. O primeiro a catalogar seqüências foi Mestre Bimba. Enquanto estudávamos os métodos dos mestres antigos, nós do Senzala treinamos muito em cima das seqüências do Mestre Bimba, então descobrimos que Bimba variava muito as seqüências de época em época, mas no seu método de ensino ele não se preocupava muito com perna direita e perna esquerda, frente e trás, ou seja, ele não se preocupava em mostrar as possibilidades dos resultados e efeitos dos movimentos. São coisas que passam despercebidas mas que são importantes. Quando estudamos aquelas seqüências procuramos executá-las dando a elas essas definições, e nos pareceram muito mais efetivas. Se você manda um aluno chutar uma bola e ele é destro, ele vai sempre chutar com a direita. É preciso treinar a outra perna. É porque o ensinamento da capoeira era muito prático.

Durante a formação do capoeira seus olhos acabam sendo treinados também, porque na percepção visual está sua principal defesa. Assim, o capoeira tem sempre que aliar técnica e criatividade, mantendo o meio termo. Existem os movimentos básicos, próprios da capoeira que a diferenciam de outras práticas: as

negativas, as esquivas, a ginga. Mas existem movimentos que não se adaptam a alguns indivíduos ele não os usa, ou usa de uma maneira particular, isso também forma o estilo. Vendo dessa forma não se pode falar em certo ou errado mas o que funciona e não funciona para uns e para outros. Isso acontece com tudo na vida. Por exemplo, o **martelo de chão**, existem várias maneiras de fazer o martelo de chão, algumas maneiras são mais efetivas que outras. Mas no jogo aquela maneira mais ineficiente pode encontrar seu espacinho. Particularmente esse golpe, o martelo de chão, vicia, principalmente o menos eficiente, porque é um movimento que se aprende só de olhar. Mesmo sem ensinarmos tem aluno aqui que só de olhar a roda aprende, e daquela maneira entre aspas menos correta.

Qual a herança do Mestre Peixinho para a capoeira?

MP: Penso que a mesma contribuição de qualquer capoeira que está há tanto tempo na estrada, cerca de quarenta anos, não sei mais, mas tenho muita experiência. Tenho que dizer que o principal trunfo que um mestre de capoeira tem é saber aprender com os outros, com os novos e saber aceitar o que é bom e novo. Aprender através daquele olhar treinado de que falei. Esse é um princípio da capoeira, que perdurou até o princípio do século XX, quando ainda era clandestina por que o capoeira aprendia olhando guardando na mente e transferindo para o corpo e acionando quando era preciso. Não se falava em método ou didática, mas existiam aqueles que faziam e outros que observavam e repetiam, por isso observar atentamente ainda é fundamental.

Sobre dar aulas para um número grande de alunos, da maneira que é hoje, é preciso buscar recursos práticos para funcionar a transmissão. O mestre João Pequeno, por exemplo, é um mestre da antiga que na pegou essa capoeira moderna de que falamos. É aquele professor que retém o saber popular fruto da vivência dele. Essa vivência não tem como ensinar, mas quem está por perto e acompanha vai extraindo. Essa vivência, no entanto precisa ser preservada, e é através dos seus alunos que isso acontece. Hoje em dia tem muita coisa gravada e filmada, tem gente que acha que aprende capoeira por vídeo, mas essa experiência é fundamental. Antes do vídeo a capoeira se aprendia olhando, mas junto com isso

havia a presença, o calor da roda. No vídeo é possível repetir o movimento muitas vezes, mas sempre sob o mesmo olhar.

Voltando ao mestre João Pequeno, ele chegou a um ginásio para dar aula e encontrou mais de cinqüenta alunos, ele olhou e disse que não era a praia dele. A praia dele era um ambiente mais pessoal, poucos alunos. Bem, ele ensinou um movimento e perguntou: “entenderam?” O pessoal ficou calado, e ele foi ensinando um de cada vez. Esse é o jeito dele, sorte dos poucos que o acompanham. A noção de tempo e espaço para ele é diferente. Essa geração dele está indo. Quando eles morrerem essa capoeira morre junto. E é preciso dizer que ele hoje está fora do Brasil.

Qual é o maior medo do capoeira?

MP: Posso falar que o meu maior medo como capoeira é ver essa arte consumida pelo capitalismo. Por exemplo, colocar a capoeira como esporte olímpico é um objetivo capitalista. Competem, na verdade, as grandes marcas. Os atletas são fabricados para representarem essas marcas e o objetivo de competir está associado ao interesse de ganhar e vender. Eu não gostaria de ver a capoeira associada a isso. Claro que quero ver a capoeira sendo divulgada, inclusive através da mídia, mas não como um produto de consumo.

Como o capoeira entende o corpo?

MP: A capoeira é uma viagem interior que requer ambiente, atmosfera, empolgação, ritmo, música. Às vezes saímos de um roda com a sensação de que não foi muito bom. Tem dias que a roda começa, um canta, outro canta, empolga e você sente uma magia no ar, não se entende porquê. É como a relação do capoeira com o corpo. Às vezes você faz um movimento na roda que nunca treinou. Essa é a verdadeira capoeira. Eu já estou acostumado a observar e aprendo com isso. Um dia um aluno fez um movimento na roda, uma saída de um golpe, que nós nunca havíamos treinado. Foi o momento. Ele não tinha saída e deu o jeito dele. A capoeira, nesse sentido é uma linguagem que ele conhece, está no corpo, e dessa forma ele estava preparado para criar também. Eu gravei o movimento, na aula seguinte eu passei e ele estava na aula. O mais interessante foi que ele teve

dificuldade para pegar. Outros alunos pegaram depressa. Depois ele pegou porque é muito habilidoso, mas não teve a noção de que havia criado aquele movimento, eu que falei depois.

Capoeira e memória gestual

MP: O capoeira vive num tempo passado. A capoeira, no meu entender, mexe com instintos. Sem misturar com religião, capoeira não tem nada com religião. Costumam associar capoeira à macumba, porque nasceram da cultura negra, assim como o samba. Sem dúvida são todos elementos da cultura brasileira, mas a capoeira é independente da religião. O tempo passado de que falo é algo que se relaciona com o homem primitivo. Quando o homem falava através do corpo. A pessoa comum que passa na rua e se depara com uma roda, também não entende porque fica ali parada olhando, às vezes perde a noção de quanto tempo fica ali. Há um magnetismo nos gestos e na música do berimbau. Eu acho que o que une espectador e a capoeira é algo que está no corpo de todo mundo desde os primórdios. Chega a ser engraçado como muitas vezes você flagra o espectador tentando reproduzir os movimentos. Parece até que ele vai sair jogando, só de ver.

Muitos movimentos da capoeira foram desenvolvidos a partir de movimentos realizados pelos animais, movimentos que os animais usavam para se defender ou demonstrar força. O homem imita, sempre imitou.

O Mestre Narrador

MP: Um africano que fazia tambor uma vez me disse que o processo mais importante na confecção de um tambor era a escolha da árvore da qual se extrairia a madeira. Os antigos diziam que deveria se escolher uma árvore que tivesse crescido próximo à tribo, pois ela já estava acostumada a ouvir as músicas que eram tocadas ali.

Por que Peixinho?

MP: Já era costume entre os capoeiras mais antigos o uso de um “nome de guerra”. Quando o capoeira vivia na clandestinidade usava esse nome para

freqüentar as rodas. Muitos tinham um nome por roda que freqüentava. Eu, logicamente, não vivi esse tempo, mas os costumes ficam. Quem me deu esse apelido, há muito tempo, foi um parceiro de capoeira, ele dizia que eu tinha cara de peixe e como sou pequeno, virei o “Peixinho”. Hoje em dia o nome de guerra surge na convivência do grupo, da observação do comportamento, da maneira de ser, de alguma atividade especial que o capoeira desenvolve, de uma característica marcante.

Se a capoeira teve sempre um papel diferente a cada momento. Qual é o papel da capoeira hoje?

MP: Hoje a capoeira serve para conscientizar o brasileiro da força de nossa cultura.

A formação dos mestres

MP: No grupo Senzala nós não formamos mestres. O último estágio da graduação é a corda vermelha. Nesse ponto o capoeira está apto a se tornar mestre ou não dependerá do histórico dele, do seu trabalho dentro da comunidade capoeirística.

Os mestres que se agregam no Senzala estão aqui por um vínculo de amizade. Não temos intenção de ser mega-grupo. Se o grupo cresce é de maneira natural. Alguns alunos formados pelo Senzala formaram seus próprios grupos, isso faz parte. Não queremos arregimentar ninguém.

4.5 MESTRE SOLDADO

João Lourenço da Silva, Mestre Soldado nos concedeu depoimento em agosto de 2005, no Museu Conde de Linhares, do Exército Brasileiro, um dos locais de reunião do grupo São Jorge. A sede do Centro Cultural de Capoeira São Jorge fica no clube Vasquinho, na comunidade da Barreira do Vasco.

Experiência de vida e de capoeira:

MS: Meu nome é João Lourenço da Silva, natural de Nova Iguaçu, RJ. Ingressei na capoeira, contra a vontade do meu pai, um policial militar que achava que capoeira era coisa de malandro, de “mau elemento”. Mas perto de casa havia um grupo de capoeiras, onde o namorado de uma tia minha dava aulas. Essa influência foi decisiva. Passei a acompanhar as aulas, mas de longe e escondido. Nessa época eu tinha seis anos de idade e achava magníficos os movimentos da capoeira o “macaquinho”, as “estrelas”, os “palhacinhos”, os saltos que os colegas davam, eu realmente achava tudo maravilhoso. Esse tio postiço ficava me vendo ali clandestino, imitando os gestos, uns com perfeição outros nem tanto, e acabou me integrando ao grupo. Ainda escondido do meu pai, comecei a praticar capoeira. Quando o pessoal passava de branco indo pra aula, eu seguia. O meu corpo pedia por aquilo e meu aprendizado parecia mais fácil por isso. Não adianta você insistir que seu filho seja um jogador de futebol ou de basquete se ele não tiver vontade. O mesmo acontece com a capoeira, o sujeito tem que querer. E eu cada vez mais fui me envolvendo com aquilo. A música também exerce uma influência muito grande nessa identificação com a capoeira. Acho que é emocionante ver o jogo ao som da música, dá um axé diferente. Confesso que apanhei algumas vezes do meu pai por praticar capoeira, depois que ele descobriu. Mas depois que ele viu que se tratava de uma paixão, até ele desistiu de proibir. Acho que isso acontecia com os capoeiras antigos que eram proibidos de “capoeirar” porque consideravam crime, mas não desistiram e a arte permaneceu encantando as pessoas até hoje.

Bem, eu fui crescendo e com doze anos já freqüentava as rodas e, todo mundo dizia que eu era habilidoso. Com dezoito anos fui prestar o serviço militar, dentro do quartel tinha um sargento que gostava muito de capoeira, sendo que ele não era muito graduado e eu já tinha uma certa graduação que recebi do Mestre “Boot”, que até hoje dá aula em Santa Rita, Nova Iguaçu. Depois freqüentei o Senzala com o Mestre Nagô que hoje é do Grupo Abadá. Isso é outra História. Porque Antes tudo era Senzala, mas o Mestre Peixinho criou o Senzala Centro cultural e o mestre Camisa criou o Abadá, abrindo com o Senzala tirando um pouco a força do grupo, mas agora tá com força de novo. Então nessa época dos dezoito anos, eu treinava com o Nagô do Senzala. Eu tava no auge, dezoito anos, jogando muita capoeira, pulava muito. Foi nessa época que recebi o apelido de “Soldado”. Eu

que era o soldado capoeira, virei o capoeira Soldado. Eu sempre gostei de ser soldado, sinônimo de guerreiro como o meu santo de devoção São Jorge.

Além da prática, sempre achei importante estudar a capoeira. Falo isso aos meus alunos. A história traz a força do passado e por isso é importante ler o que escreveram sobre capoeira, isso nos constrói. Aprendi a enxergar a capoeira em muitos contextos como história, como arte, como filosofia de vida. O seu lugar nas nossas raízes afro-brasileiras é muito importante.

Ensinando e aprendendo

MS: Eu sempre procurei ouvir os mais antigos com ouvidos de aprendiz. Esse comportamento sempre nos leva a um lugar melhor. Como diz a música : “Eu já fui lacaio, eu já fui lacaio , hoje eu sou professor, bajulei muita gente atrás de explicação”. A capoeira se tornou vital para mim, porque eu nem consigo imaginar a minha vida sem capoeira. Não dá pra separar o João Lourenço da capoeira. Aliás, eu prefiro ser chamado de Soldado que de João.

Saí de Nova Iguaçu e fui morar em Copacabana, onde conheci o mestre Inauá. Ele fazia apresentações de capoeira com seu grupo em um teatro, naquele bairro. Esses shows eram comuns naquela época e foram muito importantes pois ajudaram a divulgar o trabalho de vários mestres, que também participavam dessas apresentações e que hoje são famosos como o mestre Porquinho e o mestre Pará. Comecei treinar com mestre Inauá no clube Várzea em Água Santa. Ele era querido, mas também temido, pelo jeito de dar aula, até porque foi pára-quedista também. Ele procurava com a sua dinâmica de ensino que todos os seus alunos chegassem à perfeição. Ele nos fazia repetir mil vezes o mesmo exercício até que ficasse do jeito que ele queria. A tática que uso de usar a ponta do pé, aprendi com o mestre Inauá. Ele dizia que o capoeira de verdade não podia fazer barulho no chão, no treinamento. Primeiro porque ele não queria que tivéssemos problemas com os ligamentos do joelho e tornozelos, devíamos proteger as pernas que segundo ele seria nosso instrumento de trabalho, e depois porque o capoeira tem que ser sorrateiro. Então ele utilizava sempre a delicadeza, jogando parecia uma garça. Apesar da suavidade dos movimentos era muito perigoso. Levantava os pés do chão

com leveza, para acelerar o movimento no final , criava movimentos na hora, como um bom capoeira, que aprende alguma coisa aqui e ali, mas o principal no jogo é deixar o corpo falar. Outra característica marcante que impressionava os companheiros que se arriscavam com ele na roda era o olhar, todo mundo falava que ele derrubava com os olhos, as pessoas se sentiam tão intimidadas que acabavam caindo mesmo. Eu sempre procuro falar aos meus alunos da importância do olhar do capoeira. Quando o mestre levava o grupo para uma roda ele mandava a gente passar óleo no corpo, para que ficássemos escorregadios.

Eu fui seu discípulo dos dezoito aos trinta, quando meu mestre faleceu.

Linguagem do corpo

MS: O mestre mantém uma linguagem gestual com seus discípulos que serve para comunicação entre eles na roda. Por exemplo, quando entra um cara marrento na roda e o mestre, com um movimento de cabeça, escolhe qual discípulo que vai entrar e com outro gesto determina que tipo de jogo ele deve executar. Cada mestre estabelece seus códigos. Mestre Inauá, quando estava na roda tocando berimbau e balançava a cabeça para o lado, como se estivesse dizendo não, era pra gente amaciar, jogar mais dentro. E quando, ao contrário, fazia que sim, era pra gente pegar mesmo. Só a gente sabia e respeitava muito esse poder de comando, dentro e fora da roda.

Significado da Chamada na roda de capoeira

MS: Existe uma história que se conta sobre a *chamada*, do jogo de angola, quando um jogador põe a mão sobre a mão do outro depois sai pro jogo novamente. Dizem que esse gesto tem a ver com os escravos, que ao serem ameaçados pelo feitor ou pelo senhor de apanhar, tocavam sua mão e imitavam o sinal da cruz para pedir perdão e evitar o castigo. Assim, mesmo sem entender o real significado do sinal da cruz, eles sabiam que era sagrado. O feitor, ou senhor, vendo aquilo, decidia entre dar o perdão, livrando-o da surra, ou não. A chamada da roda de Angola tem embutido esse apelo. Um jogador pede paz para continuar o jogo. O apelo pode ser atendido ou não.

Nas suas aulas você sempre repete que o corpo fala. E o que ele diz?

MS: O corpo tem sua linguagem própria. Há tempos atrás, o pessoal da capoeira, olhando um jogo, observando os movimentos dos jogadores, principalmente pela ginga, podia dizer sem risco de erro, quem eram os seus mestres. Por exemplo, a ginga sambada de Mestre Canjiquinha era uma marca dele e dos alunos dele. Era uma ginga alegre debochada, ele fazia que ia e voltava, a ginga confundia o adversário, que acabava desequilibrado sem tomar nenhum golpe.

Capoeira e criatividade

MS: A capoeira, diferente de outras lutas, que são marcadas pela rigidez da reprodução de golpes, que são efetivos, isso não se nega, mas religiosamente copiados. A capoeira não. É certo que alguns movimentos são comuns e fazem parte dos ensinamentos, mas são muito mais para o condicionamento do corpo do praticante ao tipo de possibilidades que a capoeira oferece como estilo. Não se trata de uma prisão. A capoeira é livre e criativa. Eu mesmo tive uma situação curiosa. Está até gravada em fita de vídeo. Foi em Teresópolis, eu estava num jogo muito duro, apertado mesmo, com um cabra ligeiro. Ele soltou a perna de um jeito que não tinha como esquivar. Eu me curvei todinho para trás, me livreí da perna dele e acabei emendando aquele movimento em um macaco. Foi fantástico. Ainda bem que está gravado, porque eu nunca consegui fazer aquilo de novo. (RIZOS). Foi o que eu disse, a capoeira tem uma estética que a identifica, mas o jogo é pura criação. Tem movimentos que são iguais em terreiros diferentes, chamados por nomes diferentes. Tem movimentos diferentes, chamados pelo mesmo nome. Movimentos que são muito usados por um grupo, que não são por outros. Movimentos que até caíram em desuso, por causa dos estilos de jogo e do tipo de roda que se praticavam antigamente e que se praticam hoje. O corpo fala assim.

O que significa ser mestre?

MS: A palavra 'mestre' traz com ela três significados: conhecimento, dignidade e respeito. O conhecimento do mestre é especial, porque ele sabe olhar e ver, ouvir e escutar, ou seja ele sabe usar os sentidos para apreciar e julgar, porque ele

entende a arte que ele desenvolve. Por isso ser mestre exige uma grande responsabilidade, porque ele usa os seus sentidos para avaliar e trabalhar com sentidos das outras pessoas. Ele tem que saber passar o que ele sabe sem cortar as asas dos alunos. Ele tem que saber bem todos os fundamentos da tradição, e emocionar os alunos para que entendam o que é o axé da roda. A lição do bom mestre de capoeira é aproximar a capoeira da vida, pois tanto numa quanto na outra existe o que é bom e o que não é bom.

Na minha vida de capoeira vi de tudo. Sofri traições. Houve situação de aluno que eu preparei durante muito tempo, quando começou a sobressair nas rodas, foi pra grupo grande, porque lá teria mais possibilidades de sair do país. Teve um que foi se achando bom, mas quando chegou lá era só mais um. Quando quis voltar eu não deixei. Já fez uma vez, vai fazer de novo. O mundo gira e a capoeira também.

Eu fiquei oito anos como contramestre no grupo do mestre Inauá, tenho muito orgulho disso. Tem gente que com oito anos de capoeira, quer ser mestre de qualquer jeito.

Mas a capoeira não é essa paz toda que aparenta. Já vi muita coisa desde os seis anos na capoeiragem e mais ainda nesses dez anos de mestre. Vi sujeito cair duro na roda, já vi neguinho cuspir dente, vi rodas acabando em violência. Vi coisa pior. Lembro de um mestre que chegou na academia de outro que não era tão bom, chamou ele pra roda, acabou com o cara e tomou o terreiro dele. Esse cara era bom de jogo, mas imagina só a cabeça, e que ensinamentos ele passaria. Teve revanche, é claro e a capoeira, naquele lugar, acabou.

A capoeira não tem tamanho nem idade cada um encontra o seu jeitinho. Eu tenho um aluno, o Pigmeu, que já pelo nome a gente imagina, tem um metro e pouquinho, quase quarenta anos de idade, mas joga capoeira como ninguém. Eu já o vi pegar um cara que dava três dele num jogo de capoeira .

O nascimento do Grupo São Jorge

MS: O grupo São Jorge surgiu de uma necessidade minha de por em prática a idéia de capoeira que eu aprendi com meu Mestre Inauá que tinha falecido, e a

minha idéia própria. Eu achava que a capoeira além de ser coisa nossa podia servir de conscientização para a garotada. Os fundamentos de capoeira inspiram disciplina, mesmo que se diga ao contrário. Porque o bom mestre vai ensinar assim.

Começamos na comunidade da Barreira do Vasco, onde estamos até hoje. Nossa sede é lá no clube comunitário que o pessoal chama de “Vasquinho”. Depois o grupo se expandiu pra outros lugares. Os meus primeiros alunos que eu graduei estão comigo até hoje, agora são professores são o “Chininha” e o “Canela”. São ótimos capoeiras, fazem bonito em qualquer roda e evento de capoeira.

Quando o grupo começou a gente tinha um cuidado danado com a imagem. Distribuía camisa só pros alunos, que ra pra ninguém que não fosse do grupo se apoderasse da nossa marca e fosse fazer feio por aí. E fazer feio não é jogar mal não. Fazer feio é usar o nome grupo pra fazer besteira por aí, se envolver em confusões. Chegamos até durante algum tempo a recolher as camisas. Depois que o trabalho foi sendo divulgado e o meu nome e do grupo foram se firmando isso acabou. No início éramos eu e mais quatro graduados do mestre Inauá que ficaram comigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o processo de pesquisa a tarefa que demandou os maiores esforços foi construir a idéia de memória gestual, e talvez seja essa a maior contribuição deste trabalho. Com o objetivo de cercar nosso objeto empírico, buscamos não só estabelecer o seu conceito, mas apresentar algumas de suas possibilidades e implicações para o entendimento da realidade social e, assim, tornar verdadeira a afirmação de que a memória de um grupo pode ser articulada através da sua gestualidade. Com esse intuito, nos apropriamos de algumas definições e pensamentos de autores das Ciências Sociais, produzindo entre eles e o nosso próprio pensamento alguns diálogos muito importantes para o entendimento do corpo humano em movimento como importante reservatório de valores e códigos culturais.

A capoeira se apresenta, em nosso estudo, como uma fonte muito rica de análise porque é essencialmente gesto, ou melhor, movimento produzido pelo corpo enquanto construtor de significados compartilhados socialmente. Ela consiste em performance cultural, que se estabelece de maneira espetacular constituindo-se em ambiente apropriado para a observação dos processos sociais dinâmicos. Ainda em outra perspectiva, capoeira é um bem, um saber específico colecionado, transmitido de forma tradicional. Por isso é um instrumento de mediação entre passado e presente, um condutor de memória e construtora de identidades.

Um dos resultados práticos de nosso trabalho aponta para formas de lidar com o registro e análise do patrimônio gestual, cuja essência está no limiar da materialidade e da imaterialidade. A proposta é o mapa conceitual dos gestos da capoeira, não como um suporte hermético de informação, mas como uma conjuntura temporal, fundada nas próprias representações dos capoeiras.

Concluimos que a memória gestual é fundada no complexo jogo de lembranças e esquecimentos realizados pelo corpo, sob a influência de

contingências históricas, psicológicas e sociais. O corpo então é o lugar apropriado para o reconhecimento desse tipo de memória, na verdade, não um corpo qualquer, mas um corpo portador de uma identidade produzida através de redes de relações harmônicas e desarmônicas em que se envolvem os sujeitos, enquanto seres sociais. Dessa forma a memória gestual pode se constituir em instrumento de poder altamente disputado.

Na verdade é essa disputa que dá visibilidade aos sujeitos, através das ações que praticam. É preciso destacar que esses sujeitos se apresentam sempre colados a estruturas, que se também se desenvolvem em condições históricas. Em nosso estudo observamos o sujeito capoeira como articulador da memória gestual da capoeira e, para isso, o contextualizamos no tempo, como um 'performer' social, sempre ligado a sua prática e a sua 'trupe, ou seja os capoeiras.

Encontramos esse sujeito e sua gestualidade retratados no tempo, através dos discursos. Assim o encontramos no passado através das narrativas documentais e no presente através das narrativas orais e gestuais. E, na procura de significados para a gestualidade da capoeira, priorizamos, no presente, as narrativas dos mestres, em cujos corpos encontram-se as reminiscências construtoras da memória.

Com o objetivo de encontrar no presente a gestualidade da capoeira como uma memória viva, saímos atrás da estrutura que se constitui como condutora dessa memória. Encontramos um universo organizado cuja unidade é o grupo, originado e difundido através da figura do mestre. Os mestres, como figuras de maior prestígio no universo da capoeira, são a alma dos grupos emprestando seu estilo próprio de jogar e ensinar capoeira para a identidade do grupo. Por isso concentramos nesses corpos atenção especial, pois não apenas guardam os saberes da capoeira, mas determinam o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Por isso, o trabalho se concentra nas s narrativas dos mestres, aqui representadas pelas vozes de dois mestres de capoeira da cidade do Rio de Janeiro.

Responder às questões formuladas no início do processo de pesquisa exige a realização de escolhas de ordem metodológica, que assegurem a firmeza dos

resultados. Além disso, é preciso ter em mente que os limites da pesquisa também são definidos em função do tempo destinado para o cumprimento da tarefa de relatar os resultados obtidos. Assim, quando definimos a quantidade e natureza das narrativas dos mestres que seriam analisadas, observamos essas duas premissas.

O texto produzido busca atender a especificidade do mundo acadêmico com todas as suas exigências normativas, mas como toda pesquisa na área social e cultural, procura encontrar ressonância fora dos muros universitários, onde a realidade é produzida.

ANEXO

O FILME.

A invenção e desenvolvimento das mídias audiovisuais representam a possibilidade prática da extensão do estudo do gesto e da gestualidade, que se apresentam como meio privilegiado de análise da socialidade humana na sua forma dinâmica.

A redescoberta do gesto no mundo ocidental, como fonte de estudo, se dá principalmente na segunda metade do século XX, e acontece simultaneamente a ao processo de popularização e “domesticação” dos meios de comunicação visuais. É nesse momento, inclusive, que o gênero de filmes chamado documentário se prolifera.

Como o próprio nome anuncia, o gênero documentário nasce com o objetivo de preservar a imagem e servir como fonte de análise da realidade. O documento fílmico torna-se, dessa forma, importante fonte de estudo da memória coletiva.

A grande importância do registro da gestualidade está na preservação da expressão humana da maneira mais viva possível. A narrativa gestual é o mais antigo modo de comunicação humana, o mais natural e, por isso, o que lhe é mais “confortável”. RIVIÈRE afirma que “ver um gesto, uma expressão, suscita no interlocutor, através de uma espécie de ‘simpatia mímica’, o mesmo sentimento que a provocou” (1999, p.12). Por isso, a idéia de produzir um filme para acompanhar o trabalho final da pesquisa serve, justamente, para afirmar a importância do uso desse tipo de documentação não só como registro, mas como recurso de análise do patrimônio gestual de forma local e temporal. Além disso, é um material que pode ser distribuído facilmente e servir como retorno da pesquisa à comunidade pesquisada.

O filme, em anexo, garante ao leitor a visibilidade tanto de nosso objeto de pesquisa, quanto do tipo de abordagem que trabalhamos. Trata-se do registro de

uma cerimônia de batizado da capoeira, que reúne uma bela demonstração dos gestos rituais da capoeira. É notório tanto o valor dos gestos praticados no jogo efetivo da capoeira, quanto no jogo de relações desenvolvidos entre a capoeiragem, atualmente. Por tudo isso, o filme funciona como uma ‘conclusão visual’ deste esforço em revelar a grande importância da Memória Gestual.

Diz-se do gesto que ele é efêmero por sua ação instantânea. Mas cada gesto tem sua própria história e é capaz de produzir múltiplas memórias.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.7, n.14, 1994, p.183-203.
- ABREU, Plácido. **Os capoeiras**. Rio de Janeiro: Tipografia da escola de Serafim José Alves, [s.d]
- ABREU, Regina. **Entre a nação e a alma**: quando os mortos são comemorados. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: FGV, v.14, p.205-230. 1994.
- . História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico nacional. **Anais do Museu Paulista**, jan. / dez, 1994.
- ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1937. v.4.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Bandeirantes, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: --
----- . **Magia técnica arte e política**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONNEWITZ, Patrice. Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- BORIS, Fausto. **A Revolução de 1930**. 11 ed. São Paulo Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo (org). **Cultura brasileira**: temas e situações. 4 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Le Sens Pratique**. Paris: Minuit, 1980.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira**: os fundamentos da malícia. 3 ed. Rio de Janeiro : Record, 1997.
- CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNART/ INF, 1982.
- CARNEIRO, Edson. **Folgedos tradicionais**. 2 ed.. Rio de Janeiro: FUNART/INF, 1982.
- CASTRO, Anna Maria de, DIAS, Edmundo F. **Introdução ao pensamento sociológico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Eldorado, 1978.
- CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- COSTA, I. T.M. Memória Institucional e representação: da árvore ao rizoma. In: LEMOS, M.T.T.B, BARROS, J.F.P. de (org.). **Memória, representações e relações**

interculturais na América Latina. Rio de Janeiro: UERJ, NUSEG: UERJ, INTERCON, 1998. p.105-116.

----- . **Memória institucional:** a constituição conceitual numa abordagem teórico-metodológica. Rio de Janeiro: 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT, Escola de Comunicação , UFRJ, 1997

CUCHE, Denys. **Noção de cultura nas ciências sociais.** 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre et alii. In: **Papel da memória.** Campinas, SP: Pontes, 1999. p.23-32

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes, MORAES, Nilson Alves (orgs.). **Memória e construção de identidades.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p.59-66

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Lucia M.A., ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). **Linguagem, Identidade e memória social:** novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

_____. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1984.

GOLDBERG, Mirian. **A arte de pesquisar:** como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio.** Rio de Janeiro: DP& A, 2003. p.21-29.

GUARESCHI, Pedrinho A. Representações sociais e ideologia. **Revista de Ciências Humanas.** Florianópolis: EDCESC, edição especial temática, 2000. p. 33-46.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990. 190p.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP& A, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1984.

LATOUR, Bruno, Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas coleções. In: BARATIN, Marc, JACOB, Christian (Orgs.). **O poder das bibliotecas:** a memória dos livros no ocidente. Rio de Janeiro: Ed da UFRJ, 2000. p.21-44

LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a palavra**: memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, c 1965.

LIMA, Ivana Stolze. **Cores, marcas e falas**: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LONDRES, Cecília. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: Teixeira, João Gabriel L.C. (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: UNB / ICS, 2004.

MARIANI, Bethânia. **O PCB e a Imprensa**: Os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1998.

MARINHO, Inezil Penna. **Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.399-423

MINAYO, Maria Cecília. O conceito de representações sociais dentro da Sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho, JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). **Textos em representações sociais**. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 89 -111.

MORAIS FILHO, Mello. Capoeiragem e capoeiras célebres. In: ----- . **Festas e tradições populares**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

NORÁ, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n.10, p.7-28, dez.1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAYNE, Peter. **Artes marciais**. Lisboa: Edições del Prado, 1997.

PEIXOTO, Benedito. Capoeira angola. **Correio da Manhã**. Guanabara, 28 jan. 1964.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992. p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. v.5, n.10, 1992. p.200-212.

POMIAN, Krzstof. Coleção In: **Memória –História**. Enciclopédia Enaudi, v.1. Ed Portuguesa Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1997

REIS, Letícia Vidor. **Negros e brancos no jogo de capoeira**: a reinvenção da tradição. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 1993.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: **Oralidade, escrita e argumentação**. Enciclopédia Enaudi. 11 Ed Portuguesa Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999. p.11-31.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros** : pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). 1990. Dissertação (Mestrado em História) UNICAMP, Campinas, SP.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva & teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Zilda Silva. O terreiro, a África brasileira : memória espaço e imaginário. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães, ORRICO, Evelyn Goyannes Dill (org.). **Memória cultura e sociedade**. Rio de Janeiro : 7 letras,2002. p.68-80.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A produção social da identidade e da diferença. In: -
----- **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.73-102

----- (Org.). **Identidade e diferença** : a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis : Vozes, 2000

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada Instituição**: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Golpes de Mestres. In: **Nossa História**. Rio de Janeiro: FBN. 2004 v.1 (5).

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1963.

TAVARES, Julio César de Souza. **Dança da guerra: arquivo arma**. Brasília, DF: FUB. Dissertação (Mestrado), Universidade de Brasília / Departamento de Sociologia,1984.

TRAVASSOS, Sônia Duarte. **Capoeira difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA**. 2000.345p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TURNER, Victor W. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

----- . The anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1982.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VIEIRA, Luiz Renato Vieira. **O jogo da capoeira**: corpo e cultura popular no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

Samantha Pontes, 2006

