

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS

ETTORE SCHIMID BATALHA

A TRADUÇÃO DA MANDINGA: as reinterpretações da capoeira em São Paulo
durante a ditadura militar

São Carlos
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS

ETTORE SCHIMID BATALHA

A TRADUÇÃO DA MANDINGA: as reinterpretações da capoeira em São Paulo
durante a ditadura militar

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia, para
obtenção do título de Mestre em
Sociologia.

Orientação: Prof. Dr. Valter Roberto
Silvério

São Carlos
2018

Ficha Catalográfica

Batalha, Ettore Schimid.

A tradução da mandinga: as reinterpretações da capoeira em São Paulo durante a ditadura militar / Ettore Schimid Batalha. São Carlos, 2018.

177 f.

Orientador(a): Dr. Valter Roberto Silvério

Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

1. Sociologia. 2. Capoeira. 3. Ditadura Militar. I. Valter Roberto Silvério. II. Título.

ETTORE SCHIMID BATALHA

A TRADUÇÃO DA MANDINGA: as reinterpretações da capoeira em São Paulo durante a ditadura militar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 05 de abril de 2018.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Ettore Schmidt Batista, realizada em 05/04/2018:

Prof. Dr. Valtair Roberto Silverio
UFSCar

Prof. Dr. Bruno Amaral Andrade
UNILAB

Prof. Dra. Priscila Martins Medeiros
UFSCar

Prof. Dr. Fábio José Bechara Sanchez
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Bruno Amaral Andrade e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dr. Valtair Roberto Silverio

A Todas e Todos que somam com a Capoeira.

AGRADECIMENTO

A todos os Orixás e Guias, Ancestrais que criam e regem nossa vida e a prática da capoeiragem.

A meus pais, Silvia e Marcelo, e meus avós, Flávio e Nilza, pela criação e inspiração vital e sociológica.

Meus irmãos Nádia, Nycolas, Victor e Augusto, cada um a sua maneira, carregam um elemento ensinado por mim. Aprendo muito com todos eles.

A meu mestre Leandro, pela fé que botou em um menino desacreditado e descoordenado, e me ensinou qual caminho trilhar nas andanças da capoeira.

A minha companheira/irmã Giulia, pela cumplicidade, apoio, amor, carinho e transmissão de pensamentos contínuos.

Meus irmãos de Capoeira: Alex, Murilo, João Paulo, Marcelo, Féo, Antônio, Dionísio e Douglas, pelo companheirismo nas voltas do mundo.

Ao Bonde, Bruno, Jefferson, André, Jaime e Jean. Amigos/irmãos insuperáveis em confiança e crítica construtiva.

A todos e todas os mestres e mestres da capoeiragem paulistana.

Ao professor Valter, pela abertura dos olhos para uma perspectiva que contemple e maximize a potencialidade que a capoeira tem.

A professora Priscila, pela paciência e cobrança de anos, que me inspiraram e orientaram a perspectiva acadêmica da capoeira que possuo.

A CAPES, pelo financiamento e suporte para a realização de toda a pesquisa aqui realizada.

Aos irmãos/amigos de São Carlos: Danilo, Andréia, Maíra, Thiago e Jéssica, pelo suporte emocional, amizade sincera e muitas rodas de capoeira e samba inimagináveis na cidade.

Aos meus discípulos Alesandro, Guilherme, Wesley, Mário, Nívea, João Felipe, Hans e Pedro, que acreditam e se entregam a SomaCapoeira.

A todas e todos os capoeiristas, Axé!

RESUMO

BATALHA, Ettore Schimid. **A tradução da mandinga**: as reinterpretações da capoeira em São Paulo durante a ditadura militar. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

A capoeira é uma prática cultural/desportiva que carrega variados elementos da experiência diaspórica africana na sociedade brasileira, e constitui um campo de disputa onde diferentes lutas que dividem a sociedade brasileira são jogadas. Na oralidade, musicalidade e corporeidade, ela se caracteriza como cultura popular negra que responde aos diversos momentos históricos. A pesquisa visa compreender as reinterpretações que surgiram na capoeira paulistana no período de 1964 a 1978, quando a prática foi reinterpretada como arte marcial brasileira pelos mestres. Tais criações influenciaram decisivamente na projeção da capoeira, com sua apresentação no Festival de Artes Negras, em Dakar - Senegal, em 1966; seu reconhecimento como desporto nacional em 1972 e; a criação da Federação Paulista de Capoeira, em 1974. A dissertação, de metodologia qualitativa, utilizando a História Oral como principal ferramenta de pesquisa, desenvolveu observações participantes e entrevistas abertas com os mestres de capoeira identificados como relevantes no processo abordado. Com base nos Estudos sobre a Diáspora Africana, Estudos Culturais e Estudos Pós-Coloniais, a análise visa estudar os processos identitários do período recortado, com uma historicização radical. Também foram utilizadas obras sobre capoeira, ditadura militar, documentos, vídeos e fotos para auxiliar na reconstrução histórica do período. O trabalho demonstra que as lideranças, atravessadas pela prática da capoeira e pelo processo de migração, reinscrevem sua condição social ao traduzir a capoeira como esporte no período recortado. Tal movimento resultou em um campo de convergência, culminando na organização da capoeira como ofício, com viagens internacionais, campeonatos e espetáculos teatrais, permeados por alianças políticas. Essas alianças, carregadas de reinterpretações rituais e Tradução Cultural da capoeira baiana, situará uma tensão entre as construções identitárias da sociedade brasileira no período histórico recortado. Essas identidades, disputadas e jogadas no interior da capoeira, resultarão no surgimento da capoeira denominada Contemporânea.

Palavras-chave: Capoeira. Diáspora. Tradução Cultural. Esportização. Ditadura.

ABSTRACT

Capoeira is a cultural / sports practice that carries various elements of African diasporic experience in Brazilian society, and constitutes a field of dispute where different struggles that divide the Brazilian society are played. In orality, musicality and corporeality, it is characterized as a black popular culture that responds to the various historical moments. The research aims to understand the reinterpretations that emerged in the São Paulo capoeira from 1964 to 1978, when the masters reinterpreted the practice as a Brazilian martial art. These creations decisively influenced the projection of capoeira, with its presentation at the Festival of Black Arts in Dakar - Senegal in 1966; his recognition as a national sport in 1972 and; the creation of the Paulista Federation of Capoeira in 1974. The qualitative dissertation, using oral history as the main research tool, developed participant observations and open interviews with the masters of capoeira identified as relevant in the process approached. Based on the African Diaspora Studies, Cultural Studies and Postcolonial Studies, the analysis aims to study the identity processes of the cut-off period, with a radical historicization. Also used were works on capoeira, military dictatorship, documents, videos and photos to assist in the historical reconstruction of the period. The work shows that the leaderships, crossed by the practice of capoeira and the process of migration, reinsert their social condition when translating capoeira as a sport in the cut out period. This movement resulted in a field of convergence, culminating in the organization of capoeira as a trade, with championships and theatrical spectacles, permeated by political alliances. These alliances, loaded with ritual reinterpretations and Cultural Translation of Bahian capoeira, will place a tension between the identity constructions of Brazilian society in the historical period cut. These identities, disputed and played inside the capoeira, will result in the emergence of the Capoeira denominated Contemporary.

Keywords: Capoeira. Diaspora. Cultural Translation. Sportization. Dictatorship.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A CAPOEIRA DO BERIMBAU– A CAPOEIRA COMO PRÁTICA DIASPÓRICA E CAMPO DA CULTURA POPULAR	22
2.1 A capoeira como criação diaspórica.....	22
2.2 A musicalidade como instrumento histórico.....	33
2.3 A capoeira baiana como campo da cultura popular negra.....	43
2.4 Os estilos baianos de capoeira.....	49
2.5 Militares e capoeiristas: Interesses e Traduções.....	56
3 A LUTA NACIONAL: A CAPOEIRA ENTRE O NACIONALISMO MILITAR E O NACIONAL POPULAR	65
3.1 A Doutrina de Segurança Nacional e a legitimação da Capoeira Paulista	69
3.2 As bases do Teatro de Arena e do CPC da UNE para a capoeira-arte....	77
3.3. Berimbau me confirmou: A influência das músicas de capoeira na MPB dos anos 1960 e 1970.....	81
4 AS CAPOEIRAS DE SÃO PAULO	91
4.1 Entrando na roda: relato etnográfico da capoeira em São Paulo.....	92
4.2 Capoeira Esporte/Capoeira Folclore, algumas impressões.....	99
4.3. Bahia, velha Bahia: A Capoeira como integração de migrantes em São Paulo.....	105
4.4 Direita, centro e esquerda na capoeira: Rituais e corporeidades provenientes da identidade política.....	123
4.5 O jogo de disputa: Esporte Nacionalista vs Manifestação de um povo.....	131
4.6 Campeonato Brasileiro vs Espetáculo Teatral: Algumas construções da capoeira paulistana.....	140
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
GLOSSÁRIO	163

REFERÊNCIAS.....	165
ANEXO I – CÓDIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL.....	169
ANEXO II – CERTIFICADO DE MESTRE BIMBA AOS MESTRES PIONEIROS DA CAPOEIRA DE SÃO PAULO.....	170
ANEXO III - CAPA DO DISCO BRÉSIL, VOL. 2.....	171
ANEXO IV - MESTRE BIMBA APRESENTAR-SE-Á NO PACAEMBU.....	172
ANEXO V – CAPOEIRA NO FESTIVAL DE ARTES NEGRAS.....	174
ANEXO VI- RESOLUÇÃO DO CONSELHO NACIONAL DE DESPORTOS – REGULAMENTO TÉCNICO DE CAPOEIRA.....	176
ANEXO VII - REPORTAGEM SOBRE O I CAMPEONATO BRASILEIRO DE CAPOEIRA.....	177
ANEXO VIII – CARTAZ DO ESPETÁCULO CAPOEIRA: RODA-FESTA, MANIFESTAÇÃO DE UM POVO.....	178

1 INTRODUÇÃO

A capoeira, hoje reconhecida como patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO¹, é uma prática cultural diaspórica desenvolvida no Brasil, que a partir do conjunto de significados expressos na luta, dança, música e teatralidade. A qual desenvolveu distintas formas estéticas que respondem aos seus momentos históricos, tal prática se constitui como parte do campo da cultura popular negra, estabelecendo relações conflitivas ou não entre seus praticantes/ lideranças e os agentes do Estado em cada período.

A pesquisa analisou as mudanças ocorridas na prática da capoeira no período entre 1964 e 1978, abordando sociologicamente como a dinâmica da migração de baianos para São Paulo, neste momento histórico, foi responsável pelas reinterpretações que transformaram uma prática marginalizada intragrupo em uma prática esportiva de matriz afro-brasileira e, portanto, diaspórica.

Quando analisada na perspectiva dos estudos da diáspora africana, a capoeira pode ser considerada um sistema educacional formativo alternativo que antecede a inclusão de negras e negros no sistema de escolarização formal do país. Em seu conjunto, ela compreende o som dos instrumentos, as cantigas e as expressões corporais “físicas” que são dimensões de um aprendizado que educa para a preservação física, por meio da simulação da luta; para a preservação da memória, pelo uso do corpo de forma expressiva, e por meio da dança como forma de resistência por meio da representação teatralizada que justapõem todos os elementos. As dimensões acima descritas envolvem aspectos artísticos, musicais,

¹ A proposição do registro da capoeira como patrimônio cultural da humanidade, feita por iniciativa do Ministério da Cultura e apoiada pelos capoeiras, representados por velhos e respeitados mestres da Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e outros locais do país, pode ser mais bem compreendida ao considerá-la como parte integrante de um rol mais amplo de reivindicações de direitos culturais, sociais e políticos pela população afro-brasileira, que foram incorporadas à agenda do MinC, resultando na formulação de políticas de valorização e fomento desta prática cultural. Um marco importante deste processo foi o dia 19 de agosto de 2004, quando o Ministro Gilberto Gil, em evento na sede da ONU em Genebra, por ocasião de um ano da morte do diplomata Sérgio Vieira de Mello e outras 22 pessoas, em atentado à sede da ONU em Bagdá, Iraque, levou consigo uma comitiva de 15 capoeiristas do Brasil e do mundo e propôs a realização de uma roda de capoeira, como forma de celebrar a paz mundial e estabelecer o diálogo entre diferentes povos. Além da imensa repercussão simbólica do fato, enquanto reconhecimento pelo Estado da importância da capoeira como “um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos” e uma das “grandes contribuições do Brasil ao imaginário do mundo”. Já em 2007, a roda de capoeira foi considerada patrimônio imaterial do Brasil pelo IPHAN, e em 2014, o reconhecimento oficial da UNESCO como patrimônio da humanidade.

esportivos, filosóficos e religiosos provenientes da experiência da diáspora africana no Brasil.

Na atualidade a capoeira possui um grande número de praticantes no mundo. Está presente em mais de 150 países² e é considerada a prática cultural/esportiva³ que opera a maior difusão da língua portuguesa transnacionalmente (IPHAN, 2007). É uma atividade responsável por difundir elementos culturais e esportivos da experiência diaspórica africana no Brasil⁴, sendo uma expressão completa por envolver música, dança, arte marcial e história, levada ao mundo a partir da década de 1960⁵.

A pesquisa, assim, aborda um momento marcante da luta dos capoeiristas pelo reconhecimento da prática em uma dinâmica social atravessada por migrações e construções identitárias como parte do processo político brasileiro. A organização esportiva da capoeira denominada de “contemporânea”, no caso específico de São Paulo, foi organizada, entre as décadas de 1960 e 1970, por capoeiristas baianos que migraram para São Paulo e que foram os artífices daquela mudança durante o período da ditadura militar.

Neste momento histórico, a capoeira passou por um reconhecimento como esporte nacional, tanto, no âmbito burocrático, quanto, pelas suas lideranças que instituíram modificações para exercê-la como profissão nos campos das artes marciais e do turismo. A análise do período, portanto, torna-se crucial para a compreensão da desmarginalização e institucionalização da prática de capoeira como um dos elementos distintivos de identidade brasileira, processo que teve seu

² Disponível em: <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/associacoes-de-capoeira-no-mundo>

³ A capoeira passou por diversos períodos, e discussões, sobre o que a definiria, se é uma expressão artística ligada a cultura ou é um esporte. A partir do dossiê organizado pelo IPHAN e movimentos das lideranças da capoeira no início dos anos 2000, a capoeira esportiva, com projetos e regulamentações pautadas na educação física, perde força pelo reconhecimento da valorização dos saberes tradicionais dos mestres de capoeira, muitos deles sem uma formação educacional formal. Entretanto, as maiores influências da capoeira atualmente dinamizam o enfoque esportivo juntamente com os aspectos culturais, e os editais de captação de recursos se encontram com especificidade na área cultural. Ainda assim, a capoeira é reconhecida como “esporte de alto rendimento” pelo Comitê Olímpico Brasileiro desde 1997.

⁴ “Ainda que alguns praticantes deem prioridade ora à sua face cultural, a seus aspectos musicais e rituais, ora à sua face esportiva, à luta e à ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado” (IPHAN, 2007. p. 19).

⁵ Por exemplo, a viagem que Mestre Pastinha e outros capoeiristas fizeram para o Senegal no Festival de Artes Negras em 1966, levados pelo Ministério das Relações Exteriores, já do governo militar. Tal viagem inspirou uma das suas cantigas mais famosas: “Pastinha já foi a África/prá mostrar a capoeira do Brasil” (REGO, 1968; BATALHA, 2014), e inaugura seu processo de transnacionalização no século XX.

início nas décadas de 1930 e 1940, na Bahia⁶. A “contemporaneidade”, portanto, está associada à sua visibilidade a partir do principal centro econômico do país e, principalmente, à sua projeção como prática esportiva cultural brasileira reconhecida transnacionalmente a partir de 1966.

A preocupação central da pesquisa foi analisar a capoeira como campo de disputa onde diferentes lutas se travam na busca de reconhecimento, refletindo a própria divisão da sociedade brasileira metaforicamente como um jogo de capoeira.

O recorte tomou os processos migratórios da década de 1960 como base, com a chegada de capoeiristas baianos em São Paulo, criando naquele momento novos espaços de reconhecimento, ampliando e amplificando as disputas políticas intragrupos e lideranças.

Assim, a pergunta de pesquisa foi se constituindo da seguinte forma: como a migração de mestres capoeiristas baianos para São Paulo, ao mesmo tempo, produziu a reinterpretação dos elementos da capoeira tornando-a uma prática esportiva nacional regulada e normatizada e, também, possibilitou sua projeção transnacional como prática afro-brasileira diaspórica?

Duas outras ordens de questões foram formuladas para tentar responder parcialmente a pergunta acima formulada: a primeira, como a chegada desses agentes baianos em São Paulo criou um campo de convergência entre as lideranças, a ponto de conseguirem organizar a capoeira em São Paulo como ofício (ou profissão)? ; A segunda, como o posicionamento político dos mestres e outros sujeitos envolvidos no processo possibilitou a organização da capoeira “contemporânea” como tal e “administrou” as alianças, os conflitos e as divergências com o Estado militar e o mercado de artes marciais emergente no país?

Para compreensão das mudanças e seu conseqüente processo de regulação como prática esportiva, na visão das lideranças e dos praticantes, houve a identificação e entrevista com os mestres pioneiros que teve como objetivo, a análise comparativa do ritual anterior ao seu entendimento como “contemporâneo”, bem como, outros aspectos, a saber: a composição da roda e das aulas de capoeira,

⁶ A discussão do surgimento dos ‘estilos’ de capoeira associada a mediação intelectual e a preocupação dos agentes negros em preservar a capoeira retirando-a das ruas e sofrendo influências do Estado Novo (como o famoso mandamento de mestre Bimba em que só treinaria sua capoeira “estudante ou trabalhador registrado, vagabundo não entrava”), foi tema do Trabalho de Conclusão de Curso de Ettore Schimid Batalha intitulado A Tradução da Mandinga: Processo de Legalização e Reinterpretação da Capoeira no Estado Novo (UFMS, 2014), sob orientação da Professora Priscila Martins Medeiros.

o impacto do surgimento de novos espaços de treinamento denominados de academias e os campeonatos.

A partir disso, a abordagem permitiu observar a influência do Estado militar e do mercado nas composições rituais e na projeção de certas lideranças e, também, como as transformações induzidas pelo processo de reconhecimento e regulação normativa da prática estabeleceram, desde então, uma cadeia de significados, entre ser uma cultura ou ser um esporte. Tal relação se constitui no terreno a partir do qual se constroem as divergências significativas de suas lideranças e praticantes, desde sua ascensão como ofício (ou profissão) pelos mestres em São Paulo. No plano transnacional, a participação de mestres capoeiristas como representantes oficiais da delegação brasileira em Dakar no Senegal, durante o primeiro Festival de Artes Negras em 1966, se repõe o suposto antagonismo, em outros termos, da cadeia de significados entre cultura negra brasileira e cultura afrodiaspórica.

O método se concentra na análise qualitativa, que pressupõe o uso de teorias sociológicas a serem postas à prova, aliados à observação participante e entrevistas abertas. Com base em uma concepção filosófica pragmática que permita entender o significado que os indivíduos e grupos praticantes (das rodas de capoeira) e participantes (lideranças institucionalizadas mediadoras da prática da capoeira) atribuem à problemática em que estavam inseridos, o método se constrói juntamente com a utilização sistemática da teoria Pós-Colonial, dos estudos sobre Diáspora Africana e dos Estudos Culturais. Para além, cabe ressaltar minha participação direta no objeto de pesquisa, com onze anos de prática de capoeira, o que caracterizou um desafio sociológico de mediar entradas e vivências provenientes da prática, juntamente com o propósito de conceber um conhecimento acadêmico em uma nova ótica teórica sobre a capoeira.

Compreendendo o contexto que os participantes estavam inseridos, no qual ensinam e praticam capoeira em uma metrópole latino-americana com uma dinâmica urbana intensa, foram reunidas informações do período recortado com os agentes vivos, e documentos ligados aos acontecimento e mestres falecidos, no objeto de análise. Este tipo de pesquisa possibilitou a reconstrução parcial do contexto histórico recortado, pela tentativa de capturar o entendimento atribuído pelos sujeitos nos diferentes fenômenos que atravessaram suas dinâmicas sociais, identificado como relevante a partir das “próprias experiências e origens do

pesquisador” (GASKELL, 2002. p. 31). Esta experiência, aliada ao uso qualitativo e análise de informações documentais e dados foram o filtro e, ao mesmo tempo, orientação de minha atenção na condução da pesquisa para não acarretar uma visão pessoal que deslegitime o estudo, visto meu engajamento pelo exercício do ofício de capoeirista.

Assim, foram visitadas as academias dos respectivos mestres e também participação direta na roda da praça da República. Essa observação participante permitiu identificar como lugares relevantes para a pesquisa a própria roda da praça citada, considerada pelos participantes como a mais antiga em atividade no mundo; a academia Cordão de Ouro, de mestre Suassuna; a academia de luta-livre e a sede do clube do CMTC (Companhia Municipal de Transportes Coletivos), espaços onde mestre Zé de Freitas realizou os primeiros trabalhos com a capoeira, datados de 1962, considerado o primeiro ponto de encontro dos mestres pioneiros; a academia Capitães da Areia, de Almir das Areias. Estas duas últimas encerraram suas atividades em meados da década de 1980.

A entrevista é técnica crucial para a pesquisa pela capoeira ter como elemento central de sua difusão, ainda hoje, a oralidade dos mestres. Essas lideranças são responsáveis por praticar e mediar mudanças no interior da prática e, também, participaram ativamente na formação de alianças e discursos que influenciaram diretamente à estética, em especial seu componente musical e corporal, possibilitando a observação de mudanças políticas que alteram o curso da história da capoeira na década de 1960. A obra acadêmica mais importante sobre o tema, no entanto, foi publicada em 1968⁷.

O texto acima pode ser considerado um guia que concentrou sua atenção nas questões da origem dos entrevistados, quando migraram, nos seus rituais de composição da roda e no conteúdo das aulas de capoeira; bem como no posicionamento e participação política dos mestres e agentes envolvidos no processo, tentando identificar como e quando a capoeira passou a se tornar um ofício, ou profissão, para estes indivíduos.

⁷ REGO, Valdeir. Ensaio Sócio-etnográfico de Capoeira Angola. Bahia: Editora Itapoã. O livro, em formato de etnografia, explora vários aspectos da capoeira, desde seu histórico na cultura escrava, com os escravizados em Lisboa em 1494, até meados da década de 1960. Para além, possui grande catálogo de ladainhas (cantigas), glossário das palavras entoadas pelos mestres, depoimentos, entre outras pesquisas antropológicas.

A compreensão de uma dinâmica cultural tão própria como a capoeira necessita das visões que os mestres⁸ e agentes têm da situação estudada. Cabe então ao pesquisador extrair e interpretar os sentidos e perspectivas que os sujeitos estudados atribuem aos locais e posicionalidades de sua inserção no mundo da capoeira, seus desdobramentos e relacionamento com a sociedade mais ampla. Isso permite o estabelecimento de relações entre a realidade em que estão inseridas, a cultura afro-brasileira e a política que garante a dinamicidade própria da capoeira e suas respectivas transformações (OLIVEIRA E LEAL, 2009; ORTIZ, 2011).

Dessa maneira, foram utilizadas questões abertas nas entrevistas realizadas com a observação participante, pois assim foi possível ter acesso às opiniões, reações e contextos peculiares, analisando as visões dos participantes acerca do universo estudado, seu lugar de fala e relevância para os processos aqui abordados. Houve também o levantamento de fontes documentais como notícias, fotos e vídeos.

O período histórico da pesquisa foi marcado pela ditadura militar, pelo engajamento da esquerda em criar um campo político nacional-popular contra a ditadura, e pela crescente migração de nordestinos para o sudeste do país em busca de melhores condições de trabalho. A abordagem se concentra na cidade de São Paulo, no momento que a sociedade brasileira passa por uma modernização autoritária aliada a concentração de renda na região sudeste.

A análise explicita como estes processos influenciaram a reinterpretação estética e política da capoeira neste período histórico. Dessa forma, a pesquisa analisa, juntamente com o movimento migratório, o contexto ideológico e os interesses do Estado e dos movimentos políticos engajados para que uma nova postura tenha sido oficializada em relação à capoeira na ditadura militar.

O estudo interpreta como essa institucionalização teve influência direta do contexto da migração baiana aliada às transformações sociais da época, fazendo com que as lideranças da capoeira (os mestres) estabelecessem novas relações e invenções de tradições que criaram uma estética diferente da sua origem. São, portanto, respostas às transformações migratórias, políticas e sociais do país, que

⁸ Existem vários significados, mas geralmente o mestre de capoeira é o fundador de um grupo ou associação que comporta praticantes de capoeira, já possuindo alguns alunos formados ou visto pela comunidade como um membro antigo que desenvolve a capoeira há muito tempo.

atravessam as identidades a partir de um novo contexto urbano e segregacionista em que se inserem.

O nacionalismo e o uso de elementos que legitimassem a ditadura militar estavam sendo amplamente utilizados, com ênfase no esporte como instrumento de 'integração' e 'progresso', ao tempo em que o campo político do nacional-popular buscava elementos da cultura brasileira como sinônimo de brasilidade e, conseqüentemente, uma postura de aversão à ditadura. Um aspecto deste processo que marca os praticantes da capoeira é, por exemplo, o sistema de graduações por cordas ou cordéis, que surge na década de 1970, o qual visava, tanto, a esportivização da capoeira projetando a hierarquia militar na prática de capoeira, quanto demarcar sua institucionalização num quadro de referência nacionalista autoritário expresso pela regulação exercida pela Lei de Segurança Nacional que cerceava expressões culturais que supostamente representassem subversão na visão do regime, através da criação de diversos órgãos de competência nacional.

Dois outros componentes relevantes para a análise do período são o processo de expansão do mercado das lutas marciais, criando condições para que a capoeira pudesse projetar-se e conquistar sua legitimação como a "arte marcial brasileira"; e o movimento de esquerda a partir da União Nacional dos Estudantes e do Teatro de Arena, preocupado em construir uma identidade nacional-popular e engajada.

Dessa maneira, a hipótese deste é que as reinterpretações da capoeira, como vistas em São Paulo, que a colocam como esporte nacional, surgiram respondendo a este contexto: um campo de convergência entre lideranças que, a partir dos encontros que promoviam para reafirmar um elemento ligado à identidade da terra natal, organizam-se para que a capoeira torne-se um ofício.

Quando a capoeira foi, então, elevada a expressão de brasilidade, em um momento repressivo e nacionalista, surgem as divergências, visto que sua projeção estava ligada a interesses e incentivos militares.

Na capoeira paulistana, os primeiros grupos e as rodas de rua remontavam ao conceito de *mandinga*⁹, proveniente da capoeira baiana. Mandinga,

⁹ O próprio termo *mandinga* denota a dimensão diaspórica e de ressignificação das culturas africanas presentes no Brasil, assim como o racismo construído e expresso na linguagem. Fora da capoeira, *Mandinga* remete aos povos islamizados do norte da África (SILVÉRIO, 2013. p. 13), mas também a uma região do continente entre os rios Níger e Senegal (REGO, 1968). *Mandinga* é usado hoje pejorativamente para denotar um feitiço, "macumba".

na esfera da capoeira seria uma capacidade inata no ritual da roda de aproveitar-se de momentos precisos para surpreender o adversário sem partir para um confronto direto. Quem possuísse *mandinga* tinha um domínio completo da multidisciplinaridade da capoeira, uma postura aqui analisada como não pendendo demais para um jogo sem perigo nem para uma disputa extremamente violenta onde prevaleceria a força física sobre a malícia, além do carisma que o indivíduo exerceria sobre os outros praticantes (BATALHA, 2014 p. 17).

É possível, portanto, traduzir sociologicamente a *mandinga* como a dupla consciência, proveniente da experiência diaspórica (GILROY, 2001), no seio da capoeira. Pela sua centralidade estar na oralidade como instrumento de ensino da capoeira, projetada pelos mestres, os acontecimentos que promoveram os maiores impactos no interior da capoeira advém destas lideranças.. Geralmente, nas rodas e espaços de treinamento, a *Mandinga* do mestre é uma espécie de “magia”.

Portanto, conseguem abranger uma aceitação por parte dos praticantes a ponto de instituírem modificações que, no mínimo, provocavam reações em toda organização da capoeira. E, ao mesmo tempo, os agentes que possuem essa *mandinga* traduzem os elementos rituais para o discurso colonial, de maneira a reinscrever a condição da capoeira na modernidade. É a *mandinga* que acompanha seus processos de prática intragrupo para suas reinterpretações como esporte nacional e, hoje, sistema de conhecimento transnacional. E que a caracteriza como afro-brasileira.

A observação participante, ou seja, estar no contexto das rodas e academias dos respectivos mestres e locais identificados, foi de suma importância para compreensão do alcance do panorama histórico recortado. Além disso, a mudança de postura dos agentes entrevistados, ao descobrirem a minha participação direta na capoeira, foi crucial para a coleta de dados e análise dos fatos.

A pesquisa tem como base teórica os Estudos da Diáspora Africana, Estudos Pós-coloniais, Estudos Culturais e do debate sobre cultura brasileira e identidade nacional. Tal perspectiva teórica foi escolhida por dois motivos: Estabelecer um diálogo com o novo reconhecimento da roda de capoeira como patrimônio imaterial da humanidade, ao tempo em que, tornando-se mundial, é necessária estabelecer seu desenvolvimento enquanto experiência da diáspora africana no Brasil. Isso já nos motiva, ou induz, a uma pesquisa que situe as raízes e

rotas da capoeira enquanto experiência transnacional. É no momento recortado pela pesquisa, portanto, que inaugura sua fase “contemporânea” e transnacional.

Os estudos Pós-Coloniais tratam de reivindicar uma nova epistemologia, principalmente no campo das Ciências Humanas, ao se construírem sobre a evidência de que toda enunciação vem de algum lugar, e determina a abordagem universalista Ocidental como reprodutora da lógica colonial. Afinal, tal abordagem privilegia modelos e conteúdos próprios ao imaginário de estado-nação europeu, tentando definir por essa forma o “nacional”. As abordagens do chamado “popular” também recaem sobre a mesma crítica, ao definirem um lugar para o povo, de forma subalternizada, e com isso clamar uma posição de “representante” da voz desses subalternos.

A perspectiva pós-colonial, portanto, busca compreender a dominação colonial como cerceamento da resistência mediante a imposição de uma episteme que torna a fala do subalterno, já de antemão, desqualificada (COSTA, 2006. p. 120). Estes Estudos, portanto, trata-se de uma descolonização da imaginação. O que implica não somente uma crítica simplesmente anticolonialista, visto que o combate ao colonialismo, historicamente, se dá ainda no marco epistemológico colonial (e que será aqui explanado).

O que os Estudos Pós-Coloniais promovem, precisamente, é a desconstrução desses essencialismos, com o desafio de diluir as fronteiras culturais ligadas tanto pelo colonialismo como pelas lutas anticoloniais (Ibid. p. 121). Assim, conceitos relativos a própria dinâmica da capoeira poderão ser explorados, e inaugura também uma perspectiva de pensamento para seu lugar e representação na sociedade nacional e transnacional.

Já os estudos da Diáspora africana fornecem uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada. O conceito de diáspora fornece uma perturbação à mecânica cultural e histórica do pertencimento identitário (GILROY, 2001. p. 18). Ela é, literalmente, um processo, um espaço e um discurso. É condição, espaço de troca, e rota de dispersão. Neste fluxo, criam-se modos de vida, sentidos, redes de troca e solidariedades. Tal conceito é fundamental para compreender a ótica aqui proposta da capoeira, enquanto expressão viva da experiência diaspórica no Brasil. Afinal, como sistema de conhecimento proveniente dessa experiência, é necessária abordar sua perspectiva teórico-metodológica.

Sob o conceito da Diáspora, poderemos então analisar não a “raça”, mas sim, como aponta Gilroy(2001, p.20), formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.

Os Estudos Culturais foram utilizados por fornecer uma ótica que nos ofereça um material para trabalhar com o deslocamento incessante da cultura, e sair dos paradigmas da noção de “popular”, tão caro às manifestações na época estudada, e que por vezes traz um aspecto essencializante para a cultura.

Como formação discursiva, os Estudos Culturais analisam certos aspectos da natureza constitutiva e política da representação. Suas complexidades, os efeitos da linguagem e da textualidade como local de vida e morte (HALL, 2003. p. 215). Ele também fornece uma alternativa em pensar a teoria como um conjunto de conhecimentos contestados, localizados e conjunturais, que têm de ser debatidos de um modo dialógico. Assim, parti dessa análise para propor uma historicização radical dos processos que envolvem a capoeira como campo de disputa e de representação das identidades raciais e sociais do Brasil.

O uso do método de observação participante permitiu a descoberta das principais organizações onde a capoeira foi desenvolvida e a reconstrução das disputas e a projeção das lideranças envolvidas: A academia de lutas de mestre Zé de Freitas; O grupo dos Nove, pioneiros da capoeira paulistana¹⁰; o grupo Cordão de Ouro; a Federação Paulista de Capoeira; o grupo Capitães da Areia; e os organizadores da roda da praça da República. Foram realizadas doze entrevistas, com os mestres ainda vivos integrantes do grupo dos Nove, um dos ex-presidentes da Federação Paulista de Capoeira, os organizadores da Roda da praça da República no período recortado¹¹, e as lideranças do movimento de oposição a Federação, representado pela academia Capitães D’Areia.

Dados como o diploma de mestre Bimba ao reconhecimento dos mestres pioneiros da capoeira paulistana, que traz também o nome das academias dos respectivos mestres, notícias sobre a utilização da musicalidade da capoeira na MPB, bem como fotos e vídeos dos mestres em São Paulo e das rodas da praça da

¹⁰Vide Anexo II

¹¹ A saber: Mestres Brasília, Joel, Pinatti e Suassuna (mestres vivos do grupo dos nove), mestre Chita (frequentador da Roda da República desde 1973), mestres Baiano e Carioca (mestres do grupo Capitães da Areia) e Contra Mestre Minhoca, discípulo de mestre Ananias (principal organizador da Roda da República, falecido em 2016).

República no contexto recortado também foram analisados para reconhecimento do processo explicitado na pesquisa.

Assim, a pesquisa será apresentada em quatro capítulos organizados da seguinte forma: no primeiro capítulo será discutido como visualizar a capoeira como criação da diáspora e campo da cultura popular, que projeta suas disputas a partir de recriações estéticas e, também, como a postura de suas lideranças frente ao contexto político modifica a corporeidade dos praticantes e suas relações com o Estado, a partir da oralidade e da *Mandinga*. Por exemplo, como o instrumento musical berimbau, proveniente da África e utilizado na capoeira da Bahia, torna-se sinônimo de prática de capoeira.

No segundo capítulo, serão explorados quais eram as ideias promovidas pelo Estado militar na década de 1960 e 1970 para o esporte e a cultura popular e, ao mesmo tempo, as tensões que se estabeleceram entre setores oposicionistas. Dentre os quais músicos da MPB, intelectuais de esquerda, os Centros de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) que também buscavam definir o conteúdo do que era o Nacional Popular tal como os artífices da ditadura militar.

No terceiro capítulo, a etnografia que descobriu como os mestres e a capoeira chegaram a São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: a migração dessas lideranças, os espaços ocupados, as negociações e relações que estes indivíduos estabeleceram entre si, com os órgãos e a postura do Estado e com os novos praticantes, na transição da capoeira para uma profissão, e também as criações que denotam a Tradução Cultural que a capoeira paulistana projeta no interior dessa prática.

Por fim, no quarto capítulo, as considerações finais que situam a capoeira como prática diaspórica, carregada de hibridismos, e sua composição enquanto parte relevante da cultura popular negra no século XX.

2 A CAPOEIRA DO BERIMBAU– A CAPOEIRA COMO PRÁTICA DIASPÓRICA E CAMPO DA CULTURA POPULAR

A questão deste capítulo será discutir como a capoeira se situa como prática diaspórica e como suas mudanças estéticas correspondem a sua nova condição política na sociedade brasileira. O desenvolvimento da capoeira do berimbau, proveniente da Bahia, legalizada pelo Estado novo e instituída pelos mestres Pastinha e Bimba, influenciou diretamente sua entrada em todos os segmentos sociais para sua posterior desmarginalização.

Sem prejuízo dos outros espaços onde a capoeira foi praticamente extinta, como Recife e Rio de Janeiro, é necessário compreender a dinâmica que a capoeira possui na formação de identidades diaspóricas e seu papel na sociedade brasileira. Sua projeção irá situar as disputas e alianças políticas em outros campos, atravessadas pela participação destes praticantes na cultura popular, na música e também pelo interesse militar.

2.1 A capoeira como criação diaspórica

Ao se observar a capoeira como uma prática desenvolvida na e pela diáspora africana se pode visualizar a sua relevância histórica e política na formação da sociedade brasileira. Como uma criação cultural popular dos povos escravizados, ela nos permite a compreensão da formação de associações frente ao Estado e ao discurso colonial no país, a partir das criações discursivas e corporais próprias.

Como uma das expressões estéticas diaspóricas, ela possibilita o entendimento dos acontecimentos políticos que atravessam a experiência dos próprios praticantes, como definido por Kobena Mercer, que demonstra:

Uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) [...] através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintético e léxico (MERCER In: HALL, 2003. p. 34).

O processo de crioulização envolve, portanto, vários processos de fusão e segmentação, como também a realocação de práticas específicas em novos contextos e manifestações mais abrangentes. Assim, essa estética proposta nos

auxiliará a avaliar os recursos crioulos da capoeira e suas relações complementares com outras práticas culturais.

Assim, localizamos, como sugere Assunção (2005, p. 31), a capoeira dentro do contexto das artes marciais da diáspora e também de uma cultura popular brasileira mais ampla. Ao fazer isso, conseguimos visualizar os intensos processos de empréstimo, reinvenção, circulação e tradução do qual esta expressão surgiu. Essa amplitude também nos permite avaliar sociologicamente as mudanças nos aspectos formais, no contexto social e o(s) significado(s) cultural da arte.

A capoeira enquanto prática diaspórica, portanto, pode ser analisada a partir de suas formas organizacionais e como gramática cultural e política criadas pelas populações da diáspora africana na sociedade brasileira, desde sua origem. Remontando à práticas que permearam toda a agência desses povos nas formas de engajamento que remetem a um certo léxico da autoemancipação da escravidão como se pode identificar nas letras e cânticos que foram salvaguardados ou reinterpretados em sua prática.

A comunicação oral das tradições se constitui em um elemento central dos modos de diálogo social e de transmissão da História em sociedades africanas por muito tempo. Essas tradições orais incluem grandes narrativas (lendas e contos explicativos), poesias (cantos e canções), além de provérbios, enigmas e trocadilhos. Dessa maneira, tais expressões serviam para vincular o passado e presente ao construir cosmovisões coletivas e identificações positivas na comunidade. A transmissão oral também tem servido para educar os jovens, expressar visões políticas e proporcionar entretenimento e prazer estético.

Essa produção da tradição a partir da oralidade dos povos africanos, como visto no *New Dictionary of History of Ideas* (2005), envolvia frequentemente a construção de performance baseada em uma ética de responsabilidade de guardiões dessa tradição oral. Um exemplo é a função de Griot como guardião dos contos orais entre os Mande, um dos grupos étnicos da África Ocidental.

Os Griots surgiram há pelo menos mil anos e reinterpretam a própria história a partir da oralidade. Eles eram o meio para a construção, disseminação e consumo de ideias entre a comunidade. Sua oralidade, sempre associada a uma performance nas formas de drama, música e dança era uma forma essencial para a disseminação das tradições em várias sociedades africanas.

A música e a dança nas sociedades africanas eram ligadas a uma construção ética e como forma de arte imbricada nos processos sociais, e não como uma apresentação estática ou externa as configurações sociais de cada sociedade. Elas eram formas de expressão que serviam de metáforas sociais para transmissão e afirmação de processos de identificação:

Dança não só incluía música, mas era um assunto interativo complexo envolvendo movimento, teatro, escultura e religião, cujos estilos e organização serviram como metáforas sociais que comunicavam preferências estéticas, questões de parentesco, gênero, status e idade. (GUROWITZ et al., 2005. p. 386. Tradução livre)

Essas expressões foram constituídas por variadas sociedades africanas e intercambiadas entre elas; as influências europeias começaram a ser sentidas somente a partir do século XIX, com os ataques missionários contra o que os europeus chamavam de “danças lascivas” (GUROWITZ et al., 2005).

Nessa perspectiva, a transmissão oral de conhecimento proveniente de várias sociedades africanas cumpriu um papel fundamental ao preservar formas de sociabilidade sempre vinculadas a música e dança como maneira de constituir modelos sociais e expressar identificações pelo uso do corpo e memória de pertencimento grupal.

No Atlântico negro, lócus central da diáspora africana, as práticas culturais africanas sofrem uma série de modificações, influências externas, ao mesmo tempo, que podem ser compreendidas como uma resposta ao discurso colonial.

O argumento aqui proposto é que a capoeira, por ser considerada uma expressão cultural e política, se desenvolveu em uma dinâmica diaspórica, tanto como luta e resistência ao colonialismo, quanto, uma das formas traduzidas do tipo de agência que os povos africanos exerciam na sociedade brasileira. Suas configurações políticas acompanham as mudanças produzidas e processadas em cada época histórica.

Considerando a diáspora como, literalmente, um *movimento*, por ser ao mesmo tempo um processo, um espaço e um discurso, ela pode ser caracterizada como um fluxo, ou mais precisamente:

A diáspora é um estado de ser e um processo de tornar-se, uma condição e consciência localizada nos interstícios em mudança de "aqui" e "lá", uma viagem de negociação entre múltiplas identidades espaciais e sociais. Criado fora do movimento - disperso da terra natal - a diáspora às vezes é

afirmada através de outro movimento - o engajamento com a pátria. O movimento, se pode argumentar, em seus sentidos literais e metafóricos, é o coração da condição diaspórica, começando pela própria dispersão e culminando com a reunificação. Os entre-lugares estão marcados por múltiplas formas de engajamento entre a diáspora e a pátria do movimento, de viajar entre um "aqui" e um "lá" em termos de tempo e espaço. (GUROWITZ, et al., 2005. p. 579. Tradução livre).

O movimento da diáspora africana, assim como seus elementos rituais e expressões, como a capoeira, não acompanha uma separação cartesiana. Em uma roda de capoeira, por exemplo, o sagrado e o profano, o dócil e o violento, o conflito indireto e a teatralidade, são sintetizados no ritmo da música e nos embalos do corpo remetendo a uma temporalidade distinta (da cartesiana) e expressando significados que são permeados, tanto, pelos instrumentos utilizados, como pelos cantos. Além da presença de um mestre como forma de assegurar o ensino como guardião dos conhecimentos que devem ser transmitidos.

A formação da diáspora situada entre a estética e a política, como apresentada por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2001), traz um panorama que desenvolve esse senso de agência entre os povos escravizados e suas relações entre si e com o senhor, frente ao discurso colonial.

Sob a ideia-chave da diáspora, portanto, nós poderemos então ver não a "raça", e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida, resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2001. p. 20). A capoeira, portanto, é uma, ou um conjunto, dessas formas.

Gilroy afirma que as expressões artísticas desenvolvidas na escravidão não têm uma separação, como feita pelo Iluminismo, entre arte e vida. Esses povos submetidos ao discurso colonial, muitos deles provenientes de sociedades que instituíram a transmissão oral do conhecimento, refletiam uma continuidade entre a arte e a vida. Ele argumenta que essa contemplação subjetiva na estética se projeta nas lutas rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia.

Dessa maneira, tal subjetividade é contingente a racionalidade (GILROY, 2001. p. 130). Ou seja, mais do que uma transmissão oral, as transmissões corporais das expressões, em uma comunicação constantemente atravessada pelo discurso colonial, criam e reinterpretam comunicações antidiscursivas e extralinguísticas nos atos comunicativos.

O argumento aqui proposto estende-se a esse ponto na compreensão de que a transmissão oral do conhecimento, ao ser atravessado pelo discurso colonial e pela experiência diaspórica, se reconfigura para além do discurso, e caracteriza o próprio corpo, e o uso deste, enquanto processo histórico.

Assim, a criação de uma esfera pública a partir da prática artística, que o autor aponta como completamente diferente daquela que define a que interage o proprietário de escravos, ganha a função de reter as “funções de culto” (GILROY, 2001. p. 129) como forma de preservação ativa de suas autenticidades e de testemunho histórico. Gilroy argumenta que esse processo é um tanto difuso.

A capoeira, por sua composição ritual e participação histórica, pode ser vista nessa perspectiva. Mais precisamente, até 1930 sua principal função, de combate e retenção cultural, carrega esse processo de testemunho histórico nas lutas, organizações e revoltas em que teve ou contribuiu para a agência dos povos escravizados. Era um instrumento educacional alternativo para os indivíduos reterem cultos e criações diaspóricas ao tempo em que desenvolviam uma luta corporal.

Sabe-se atualmente que diversos povos africanos aportaram no Brasil forçadamente na época da escravidão, vindo de diferentes regiões. Da África ocidental, vieram os povos *sudaneses* e *iorubás* (*nagôs*, *ketus*, *agbás*); *gegês* (*ewês*, *fons*); *fanti-ashanti* (minas); e os povos islamizados como os *mandingas*, *haussas* e *peuls*. Da África Central vieram os povos *bantos*: *congos*, *angolas*, *benguelas*, *cabindas* e *loangos*, e da parte oriental da África foram trazidos os moçambiques. (SILVÉRIO, 2009. p. 13).

Foram também identificados alguns padrões culturais de origem iorubana no norte e nordeste do Brasil, e elementos bantos mais presentes no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Entretanto, a capoeira, a partir de relatos e documentos oficiais, estava presente nessas regiões, principalmente portuárias devido ao intenso fluxo de comércio escravocrata.

Esse processo demonstra como essa criação a partir das funções miméticas resinificaram também o elemento de preservação dessas culturas, fazendo com que a capoeira fosse intimamente ligada a essas populações no que tange a sua participação nos acontecimentos sociais e políticos de cada época. Assim como nos fornece a dimensão sociopolítica da participação de afro-brasileiros nas revoltas do século XIX, por exemplo, e traz a problemática de como o Estado lidava com a agência desses povos.

O desenvolvimento da capoeira enquanto prática diaspórica no país reflete também a reapropriação do exílio forçado. Entretanto, mesmo com essa reconfiguração, as principais maneiras de se instituir expressões continuam sendo atravessadas por práticas culturais do continente africano. A perspectiva da diáspora nesses povos, sobretudo no Brasil, demonstra como essas relações sempre se permearam por embates ao mesmo tempo em que detinham uma expressão educacional própria para aqueles destituídos de direitos pelo discurso colonial. Como visto em Gilroy:

A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras (GILROY, 2001. p. 241)

Dados históricos sobre o período da escravidão ainda carecem de fontes de estudos e são escassos, consequência das políticas republicanas conservadoras e no modo que o Estado brasileiro, mais do que em uma tentativa de “embranquecer” a população, preocupava-se em combater a organização dos povos africanos no país. Assim, nos espaços com maior concentração de comércio de escravizados, puderam documentar alguns processos que a capoeira se desenvolveu e teve papel nas decisões, revoltas e organizações sociais principalmente em três estados: Bahia, Recife e Rio de Janeiro.

No entanto, a crescente repressão praticamente extingue a capoeira do Rio de Janeiro e de Pernambuco, fazendo sua sobrevivência e posterior legalização partir da capoeira baiana, onde era mais tolerada pela sua composição ritual e participação nas festas de largo.

Tal debate nos traz também a ideia de que essa manifestação tem variados graus de "intensidade africana" (ASSUNÇÃO, 2005. p.45). Afinal, a música e a dança, como serão demonstradas, preenchem importantes funções na redefinição da identidade étnica e do estilo. Portanto, alguns toques (ritmos) de capoeira com nomes neoafricanos como Angola e Benguela estão em sintonia com a formação histórica da cultura dos povos escravizados.

Como aponta Assunção (2005. p. 43), algumas organizações religiosas, uma instituição colonizadora, portanto, criaram espaços propícios para um desenvolvimento de identidades neoafricanas. As chamadas "irmandades",

organizações comandadas pela igreja católica, ao longo dos limites nacionais, permitiam a preservação de práticas africanas. Essas congregações e irmandades, segundo o autor, também fomentaram o desenvolvimento de novas identidades coloniais, que constituiriam "extensões" de etnias originalmente africanas.

Para ele, entretanto, em paralelo ao processo de sincretismo interafricano que ocorre na formação do candomblé, por exemplo, a reaproximação e fusão de grupos que compartilhavam características culturais comuns em uma história similar de escravização resultou na formação de "nações" neoafricanas como Angola, Congo e Benguela (ASSUNÇÃO, 2005. p. 43). Como exemplo de que essas "nações" substituíam as etnias originais, o autor aponta que Nagô não é apenas um termo brasileiro para os *Yorubá* da África Ocidental, mas sim um resultado de um processo colonial específico de etnogênese (Ibid.). Configura-se, assim, uma criação da diáspora africana.

Quanto às outras características da diáspora, Paul Gilroy (2005), ao discutir sobre as lutas rumo à aquisição da cidadania substantiva negada pela escravidão e na busca de um espaço autônomo no sistema de relações políticas formais, nos fornece base teórica de como a criação da capoeira pode ser vista por este prisma. Ela se reconfigura de maneira que os próprios indivíduos escravizados não se submetiam ao discurso e as práticas coloniais de maneira passiva, pois mesmo com a abolição a cidadania lhe foi negada (DUBOIS In: GILROY, 2005 p. 243).

A criminalização da capoeira, que ocorre em 1890, período posterior à escravidão, demonstra tal característica. Pela libertação não estar vinculada necessariamente à inclusão do negro na sociedade civil, suas práticas são criminalizadas por responderem, de maneira organizacional e combativa, a esse processo de marginalização e negação dos direitos civis.

É importante ressaltar que, durante os séculos XVIII e XIX, a cultura popular brasileira passou por mudanças constantes e reelaborações. Isso faz com que classificações rígidas de aspectos formais ou contextos sociais serem tidos como estritamente "africana" ou "tradicional" são inadequadas. A diferença entre "africano", "escravo" ou "preto" era por vezes confusa e desfocada. Conforme Assunção (2005, p. 45), o público - em particular de práticas recreativas - mudou rapidamente e tendeu a perder seu caráter exclusivo.

Um exemplo que perpassa as práticas recreativas e demonstra a busca do espaço autônomo dos indivíduos, são os surgimentos de grupos como os *Guaiamum* e *Nagoa*, grupos políticos que controlavam as freguesias da cidade do Rio de Janeiro, e era composta por capoeiristas.

As chamadas maltas de capoeira no Rio de Janeiro detinham posições políticas e raciais muito bem estabelecidas, sendo tratadas como caso extraordinário para a ordem da nascente República. *Guaiamum* era um grupo composto basicamente por pardos e imigrantes pobres, e representavam o partido conservador. Os *Nagoas* tinham como princípio aceitar somente africanos ou descendentes diretos, e representavam o partido liberal.

Segundo Soares (1999, p. 12) "as maltas constituíam a forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX." A organização dessas maltas de capoeiristas no Rio de Janeiro, bem como os capoeiristas de Recife e Salvador, são exemplos de como não houve uma submissão dos escravizados e marginalizados frente à negação da cidadania. A resposta burocrática, entretanto, foi uma quase extinção da capoeira na República Velha¹².

Outro ponto a ser visualizado corresponde ao processo em que a capoeira deixa de ser prática ou conjunto de práticas (ligadas à questão racial) contra o Estado para ser prática com o Estado. Resinificando sua postura frente ao discurso colonial para uma adequação a espaços "propícios" de treinamento que, mesmo sendo mediado intelectualmente por brancos, teve sua iniciativa de "sobrevivência" realizada por mestres tradicionais.

Estes mestres detinham na esfera da capoeira baiana a "mandinga", ou seja, o reconhecimento da comunidade negra e dos capoeiristas de que eram grandes mestres, por seu saber ritual e destreza na prática. Podendo assim instituir mudanças para a nova dinâmica social a que estavam inseridos e com o papel de reinterpretá-las, frente ao discurso colonial, para a prática conseguir perpetuar-se.

Tais fatos demonstram que, de uma maneira particular e criada a partir da experiência diaspórica no Brasil, as transformações da capoeira acompanhavam seus praticantes, em sintonia com a organização entre os povos escravizados e subalternizados. E também uma criação estética que propiciava um elemento de salvaguarda de suas manifestações, bem como constituía uma maneira de

¹² Vide Anexo I

organização social para a sobrevivência e reconhecimento frente ao discurso colonial.

A organização da capoeira se fez tão forte e com tanta evidência pela sua participação constante nas classes populares, e na repressão policial, que atravessou todas as camadas sociais da época, permeando a prática da capoeira para outros segmentos sociais. Ela se torna elemento crucial para ampliação das zonas de contato entre os criadores/desenvolvedores da prática e a elite da época.

O impacto social dos capoeiras, sempre perseguidos, culminou em sua criminalização oficial logo no advento da República, em 1890. Estes processos modificam profundamente a corporeidade e a ritualística que a capoeira desenvolverá no século XX.

Os processos sociais que ocorreram com a criminalização praticamente extinguiram a capoeira do Rio de Janeiro e Recife, cidades principais de fluxo de comércio de escravizados e considerados centros de criação e desenvolvimento da capoeira desde sua origem (IPHAN, 2007). Na Bahia, a partir da virada do século, a reinterpretção do uso de um instrumento ancestral, o berimbau, utilizado até fins do século XIX pelos mascates e para tocar o samba de roda (REGO, 1968), é inserido na capoeira, e cria uma diferenciação na capoeira baiana, remetendo-a as festas de Largo e também criando uma espécie de controle do espaço e do ritual por parte dos mestres (ACUÑA, 2016).

Aliada ao processo posterior de institucionalização por parte de mestres Bimba e Pastinha, a capoeira foi nacionalizada a partir da Bahia desde a década de 1930. Sendo praticada e difundida legalmente, além de passar por um processo de desmarginalização crescente com elementos presentes em outras esferas sociais, como a música, a literatura e a Educação Física. Enfim, a capoeira que se projeta como nacional seria, como define Mestre Camisa, a capoeira do berimbau¹³.

A capoeira baiana, entretanto, também molda a partir de seu processo instituinte as disputas políticas a partir de seu elemento estético. Visto as diferenças entre a capoeira Regional, de mestre Bimba, e a Angola desenvolvida por mestre Pastinha, suas particularidades, observações sobre o desenvolvimento da capoeira, corporeidade e composição da bateria, nos dão uma amostra de como as

¹³ “A capoeira pernambucana, do frevo, se acabou, e a capoeiragem carioca, e hoje permanece as duas matrizes baianas, angola e regional, a capoeira do berimbau” (Mestre Camisa (Édison Carneiro), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9JMjoj8nroQ&t=135s>)

divergências na criação de ambos os mestres (mesmo com a preocupação compartilhada em retirar a capoeira das ruas e, por isso, tornarem-se agentes no âmbito de institucionalização), acirram disputas, bem como suas construções estéticas permeiam discursos que até hoje são vigentes tanto nas cantigas quanto no posicionamento político de vários mestres, mestras e praticantes atuais.

Assim, a capoeira baiana é a responsável por formar a prática como o campo de disputas, convergências e divergências entre as lideranças, ao instituir-se, a partir de 1930, como a maneira de se jogar capoeira em âmbito nacional. Sua constituição ritual, berimbau e roda, mediando às expressões corporais dos praticantes, é a maneira que a capoeira se torna cultura popular e é praticada até os dias atuais.

Seja de total cooptação a uma postura de resistência, todas as identidades se produzem e convergem no contexto da roda de capoeira¹⁴. A roda, e seus praticantes, dinamizam-na a ponto de expressá-la de diversas formas na corporeidade suas identificações, quer seja no campo do esporte ou de uma expressão da ancestralidade, uma série de expressões corporais e discursivas. Tais discursos, envoltos pelo nome e da prática da capoeira, cria e mantém a diferença. São, portanto, os principais movimentos que caracterizam a cultura popular negra como campo de disputa, mas também como criação da experiência diaspórica (HALL, 2003. p. 339).

Analisar a capoeira como cultura popular, portanto, nos atenta à discussão que Thompson (1998) alerta sobre não cair em um essencialismo do termo cultura popular. Antes, é necessário contextualizar historicamente, e compreender seus processos, contradições, disputas e crescimentos frente às novas realidades que as façam responder de acordo com seus costumes. A capoeira, como cultura popular, não está sujeita inteiramente ao domínio ideológico dos governantes (THOMPSON, 1998. p. 19). Dessa maneira

As tradições se perpetuam em grande parte mediante a transmissão oral, com seu repertório de anedotas e narrativas exemplares. Sempre que a tradição oral é suplementada pela alfabetização crescente, os produtos

¹⁴ A roda de capoeira, ou ritual da roda, é o ponto em que os capoeiristas expressam a totalidade de suas expressões musicais, corporais, linguísticas e políticas. É o campo de disputa direta/indireta e de união entre os praticantes, que em um círculo composto pelos próprios indivíduos, jogam a capoeira (movimentos corporais mistos de golpes e passos de dança) ao som da orquestra de instrumentos. O jogo, mais lento ou rápido, para iniciantes ou avançados, é determinado pelo toque do berimbau. Este é o espaço por excelência do aprendizado e de reconhecimento dos mestres de capoeira.

impressos de maior circulação [...] tendem a se sujeitar a expectativas da cultura oral, em vez de desafiá-las com novas opções. [...] Essa cultura transmite com vigor – e possivelmente também gera desempenhos ritualísticos ou estilizados, na recreação ou em formas de protesto. É até possível que a mobilidade geográfica, juntamente com a crescente alfabetização, tenha ampliado a gama dessas formas e as tenha distribuído mais amplamente (THOMPSON, 1998.p 18).

As dinâmicas que envolvem os processos em que a capoeira sai de uma manifestação intragrupo para sua projeção nacional acompanham esses movimentos. São contínuos, difusos, antagônicos, por vezes contraditórios, mas se expandem e modificam-se ao tempo que reivindicam transmitir um senso de ancestralidade.

A corporeidade aqui é definida como o verbo, ou seja, a linguagem que exprime o corpo, onde se constitui o simbólico, a linguagem expressada. É onde se desenvolvem as técnicas corporais, como observado em Soares (et al. 2015, p. 70). Essa corporeidade é situada, na capoeira, entre o corpo poético e o corpo mecânico, como expressão da modificação que ela passa entre os períodos históricos analisados.

Se em um momento não há uma preocupação com a racionalidade técnica dos movimentos, a partir que a capoeira passa a ter uma preocupação esportiva por parte de suas lideranças, as mediações intelectuais vão utilizar-se da linguagem tecnicista da Educação Física para aprimoramento destes movimentos corporais. Assim:

No corpo poético, há uma estética cultural, pois, como corpo artesanal, a construção desse corpo é resultante das manifestações culturais, em cada jogo, cada dança e toda prática corporal. Há uma racionalização da prática em si, para realização do movimento e preparação do corpo na manifestação, sem a preocupação científica ou, grosso modo, de racionalidade técnica (SOARES, et al. 2015. p. 71).

Já o corpo mecânico,

Se movimenta pela repetição e automação do gesto, portanto, com movimentos mecânicos e repetitivos para dada função ou objetivo, a exemplo dos exercícios calistênicos e cartesianos. A exemplo da Educação Física e do Esporte Moderno (op. cit. p. 71).

Entretanto, diferente do que a autora aponta como “níveis da arqueologia do corpo”, essas corporeidades desenvolvem-se juntamente, não havendo uma separação, dentro da prática da capoeira, de maneira a excluir um processo do outro. O corpo poético é o entendido até o surgimento da capoeira em estilos, e após esse período, se desenvolve *juntamente* com aspectos do corpo mecânico. Ao analisar a estrutura dos estilos de capoeira, ficará mais evidente como esses

processos se desenvolvem nos praticantes e nos rituais estabelecidos pelos mestres.

2.2 A musicalidade como instrumento histórico

De maneira a compreender como o processo da capoeira se constitui como um campo de disputa e criações distintas, e que ainda tem como principal instrumento de sua transmissão a oralidade, é necessário analisar como a musicalidade tem o papel central de corresponder aos praticantes a memória coletiva e a mediação da prática. Assim, seus processos históricos dinamizam-se a partir desta transmissão do saber, e acompanham, narrando, desenvolvendo e incorporando novas técnicas e instrumentos, a dinamicidade que a capoeira produz em sua ritualística e no papel que exerce nas variadas esferas.

Segundo Castro (2008), ao analisar a influência da capoeira nas canções do nacional popular nas décadas de 60 e 70, a música tem o papel de guardar a palavra cantada de maneira mais abrangente, superando a letra escrita ao fazer o indivíduo lembrar da palavra cantada não só pelas palavras, mas pelo ritmo, melodia e entonação, evocando assim o passado através da memória. Assim:

A voz que canta desperta a memória coletiva de forma distinta da música instrumental. Na canção existe uma narrativa que dialoga diretamente com seu público porque utiliza o código principal de comunicação humana, que é o verbal. Portanto, uma das faces da canção é sua dimensão como narrativa oral que remete à memória de experiências individuais e coletivas (CASTRO, 2008. p. 126).

Essa memória, no caso da capoeira, transmitidas pelas ladainhas e corridos, que carregam simbologias várias e que narram uma variedade da realidade vivida pelos povos escravizados e sua visão de mundo, podem contar histórias de heróis, Orixás, batalhas, encontros, louvação a mestres antigos e lugares tanto de tempos passados como cotidianos. As cantigas são respostas aos processos de tentativa de apagamento das formas culturais que são submetidas ao discurso colonial, e que assim ressignificam o vocabulário ao tempo em que retém sua função histórica de transmissão do conhecimento. A estética diaspórica, portanto.

Tal definição foi mediadora da metodologia utilizada na pesquisa, que se utiliza da história oral e das cantigas de capoeira para compreender os processos que atravessaram os pioneiros da capoeira paulistana. Se encontra em Gilroy, dialogando com DuBois, a forma que os processos das formas culturais se instituem como resposta às lutas das populações racialmente subordinadas:

Às quais é negado acesso a determinadas formas culturais (como a alfabetização), ao passo que outras (como o canto) são desenvolvidas tanto como meio de transcendência quanto como uma espécie de compensação para experiências muito específicas de não-liberdade (GILROY. 2001. p. 243).

Dessa forma, a negação da educação formal gera uma nova forma de educação, ou educação baseada em outros tipos de conhecimento baseados em sistemas anteriores acessíveis a esses povos (como o canto enquanto transmissão da História em sociedades africanas), mas que se ressignifica a partir do processo diaspórico. E a sua criação estética retém as funções educacionais para aquela camada marginalizada pelo discurso colonial garantir não só sua sobrevivência como a continuação de seus costumes.

Ao fazer isso, institui práticas que respondem diretamente a situação em que estão inseridos, criando a agência a partir de funções miméticas, práticas ressignificadas e contato de determinadas formas culturais. Ironicamente, os cantos e os golpes de capoeira, cantados em português com elementos de Quimundo, Mandinga e Banto, são considerados hoje os maiores difusores da língua portuguesa.

Esse apontamento mostra como o papel educacional da capoeira pode fornecer uma ótica para o desenvolvimento da participação e organização que se vê nos relatos históricos aqui demonstrados dos africanos e afro-brasileiros na formação nacional. E como sua instituição, atravessada pela diáspora com origem nas práticas de variados povos africanos, configura a presença destes povos nos processos políticos.

O que demonstra o caráter instituinte da capoeira e sua ressignificação no século XX é principalmente o enfoque do berimbau como sinônimo de capoeira. Isso ocorre ao tempo em que passa por um processo de legalização por parte do Estado e institucionalização por parte dos mestres baianos a partir da transmissão do seu conhecimento.

Essas transformações ocorrem após um longo período de participação política extremada, sendo a capoeira agente de atentados dos partidos liberal e conservador no Rio de Janeiro, e dos valentões dos blocos do Recife. A repressão ocasionada pela sua criminalização instituiu novas maneiras que iriam culminar na institucionalização da capoeira baiana como expressão primordial dessa cultura. Como mestre Camisa e Acuña (2016) afirmam, após uma sequência de atos

políticos que vieram a praticamente extinguir a capoeira nos estados com maior fluxo de escravizados, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Neste momento, os capoeiristas na Bahia adotam o arco musical berimbau como parte do ritual da capoeira praticada.

A partir do início do século XX, o berimbau “domestica” a capoeira para sua corporeidade estar vinculada a questões festivas. Dada a importância do berimbau na música de capoeira, Acuña (2016, p. 386) argumenta que o instrumento desempenha um papel fundamental nos esforços feitos por intelectuais e artistas para individualizar suas origens africanas e expandir o conceito de identidade miscigenada e cordial. Os toques e as cantigas tornaram-se cada vez mais importantes para capoeiristas como um meio de exercer controle sobre a prática, limitando a violência que a caracterizava antes da década de 1930, e afirmando a autoridade do mestre nas disputas para recrutar estudantes e atrair turistas em um nascente mercado da capoeira.

Neste caso, a autoridade adquirida baseia-se no domínio do capoeirista como tocar e cantar, além de usar o instrumento como fonte de explicação sobre a capoeira ou mesmo para divulgar a prática nas academias, também gerindo estrategicamente os corpos que lutam, dançam e jogam. Neste sentido, Acuña sugere que a aquisição de autoridade configura um discurso de conhecimento entendido entre os praticantes. Ou seja, uma dominação carismática que media a prática pela musicalidade.

A partir de 1930, a parte musical configura-se essencial para a criação dos estilos de capoeira, provenientes dos primeiros espaços regulados de ensino da prática de capoeira. O berimbau, portanto, é considerado um instrumento de agência crucial para o entendimento das transformações da capoeira, no intuito de simbolizar uma série de atos intencionais para uma expressão ou objeto adquirir uma singularidade nos processos sociais. Dessa maneira:

A ‘agência’ pode ser entendida como um atributo de pessoas e coisas “Quem/que são vistos como iniciadores de sequências causais de tipo particular, isto é, eventos causados por atos de espírito ou vontade ou intenção, em vez da mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que “faz com que os eventos aconteçam” em sua vizinhança” (GELL em: ACUÑA, 2017. p.385. Tradução livre)

Assim, a capoeira, um sistema educacional formativo anterior à inclusão social de negros e negras no Brasil¹⁵, passa a se desenvolver na Bahia junto às festas de Largo, e estabelece um elo imaginário da construção da identidade nacional, mediada por artistas e intelectuais posteriormente. Mesmo criminalizada, sua reinterpretação e agência das lideranças, com instrumentos musicais como o berimbau faz a capoeira ganhar outros contornos e significações sociais.

Essa expressão da música e das cantigas de capoeira, mais precisamente sobre o uso do berimbau nos rituais de roda na Bahia, nos traz um panorama sobre a construção dos discursos reivindicatórios na cultura popular persistente até hoje, como apontado por Acuña:

A atual presença de grupos de capoeira nas nações que formam parte do território ancestral das populações Bantu sugere uma espécie de "retorno à fonte", reforçando as interpretações afrocêntricas já prevalentes em outras expressões, incluindo várias práticas religiosas. No caso dos capoeiristas brasileiros, o berimbau parece ter se tornado o agente intermediário mais efetivo na promoção de um diálogo com as práticas angolanas, reconhecendo a popularidade antiga do instrumento. (ACUÑA, 2016. p.384. Tradução livre).

O autor também aponta a influência de um ritual de iniciação conhecida como N'golo, proveniente do sul de Angola, que consiste na passagem da puberdade para vida adulta, uma "dança das zebras", onde os jovens se combatem com as pernas, simulando coices, com o objetivo de acertar o rosto do adversário. A influência do N'golo foi reconhecida por Albano Soares, um artista angolano que residiu no Brasil na década de 60 do século XX.

Essa hipótese foi e ainda é muito utilizada atualmente para reivindicar as raízes africanas da capoeira, principalmente a capoeira Angola. Entretanto, Acuña também aponta que o uso do berimbau na composição da roda de capoeira provém do início do século XX, sendo utilizado esse arco musical de maneira ritualística em outra região de Angola, sem o acompanhamento de danças ou outros instrumentos. Ou seja, tais construções demonstram também como a diáspora, ao constituir novas práticas, reconfigura processos culturais anteriores de maneira a reter objetos e rituais, para não extinguir.

A partir deste conceito, o autor então aponta como o berimbau foi introduzido e reinterpretado na capoeira baiana, sendo fundamental sua utilização em pelo menos dois momentos diferentes: na década de 1920, quando a repressão

¹⁵ Como definido por mestre Janja (Prof. Dra. Rosangela Costa Araújo), no Encontro Tradição, História e Ginga, realizado em Ribeirão Preto, abril de 2017.

a capoeira ganha um contorno significativo em Salvador, com a nomeação do chefe de polícia Pedro Azevedo Gordilho (Pedrito). A função do berimbau nesse momento era duplo: instrumento de aviso e arma contra a força policial.

Os corpos dos capoeiristas a partir da variação dos toques promoviam uma reação de fuga ou estratégia de confronto. Na época citada, quando as forças policiais estavam se aproximando, o tocador de berimbau entoava um toque chamado Cavalaria¹⁶. Outro momento crucial apontado é na década de 1960, com o crescente interesse do berimbau pelas correntes da bossa nova e da tropicália, segundo o autor.

O berimbau, entretanto, facilitou a entrada da capoeira em novos campos artísticos e culturais, favorecendo sua posterior desmarginalização e associação com a cultura nacional popular. Aqui, visualizamos como o conceito de agência, como proposto pelo autor, se aplica na utilização do berimbau na capoeira baiana, e também utilizado no presente trabalho.

Entre esses dois períodos, entretanto, temos o desenvolvimento dos estilos de capoeira, que têm como componente de fundamental diferença a bateria (orquestra de instrumentos): enquanto mestre Bimba prevalece uma bateria mais “limpa”, com um berimbau e dois pandeiros acompanhados de palma, a bateria de mestre Pastinha era composta de três berimbaus, dois pandeiros, agogô e reco-reco. Assim, a parte musical, com o berimbau adquirindo centralidade absoluta na roda de capoeira, e conforme apontado por Acuña (2016), é associada às transformações da capoeira no período citado.

Temos como a primeira institucionalização da capoeira baiana o seu aspecto musical como componente fundamental para sua sobrevivência e posterior reconhecimento nacional como a forma de se praticar a capoeira: uma roda acompanhada de música tocada por berimbaus. O berimbau se torna sinônimo da ligação ancestral africana e baiana do jogo da capoeira.

Ao retornar para rua em São Paulo no final dos anos 1960, o berimbau permanece como elemento central da capoeira, mas adquire outros contornos pelos novos processos identitários. Ocasionalmente pela migração e pela influência dos maiores nomes da capoeira paulistana não descenderem diretamente dos mestres

¹⁶ Último período em que a capoeira baiana passa por um processo mais intenso de repressão. Com o intuito de “desafricanizar” as ruas, o comandante Pedrito foi nomeado para acabar com tais manifestações. A resposta, então, foi criar um toque no berimbau de “aviso”, para os capoeiristas dispersarem-se ou disfarçarem a roda de capoeira.

criadores de estilos, a roda na praça da República, ponto de encontro dos capoeiristas migrantes, a bateria era composta por quatro, cinco ou até seis berimbaus¹⁷.

Os instrumentos eram levados por pessoas diferentes, pois havia uma dinâmica própria, não regulada como uma academia ou apresentação de grupos para a mediação de uma maneira “correta” de bateria, e sim uma “vontade de se encontrar e jogar capoeira”¹⁸. A agência do berimbau, portanto, persistiu na capoeira paulistana.

Na obra de Rego, também é visto como o berimbau adquire outras significações na experiência diaspórica no Caribe, como o caso do *burumbumbo*, em Cuba:

Hemos hallado ese instrumento con los nombres populares de Burumbúmba ó buro-mumba. La voz buro significa “hablar” o “conversar” y la palabra mbumba, que no es sino langanga, “prenda” o habitáculo delmuerto o spiritu “familiar” que tiene apresado al cango tata nganga para que “trabaje” a su conjuro. Burumbumba es pues, un instrumento que “habla con muertos”. (...) La burumbumba era muy usada por los Congos en Vueltabajo y elsur de la provincia de Habana “para sacar cantos” (ORTIZ, in: REGO, 1968. p. 79).

Na mesma obra, é fornecida uma descrição sobre o uso dos tambores e berimbaus, em rituais de dança e música realizadas pelos escravizados, provenientes de um etnógrafo chamado Henry Koster:

Os escravos pediam permissão para suas danças. Os instrumentos musicais eram extremamente rudes. Um deles era uma espécie de tambor, formado de uma pele de carneiro, estendida sobre um tronco de árvore. O outro é um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de coco no meio ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau (REGO, 1968.p. 75).

No entanto, o berimbau começa a ser identificado como instrumento de capoeira, segundo Assunção (2005, p. 110), apenas no início do século XX. A partir do uso deste instrumento, aliás, ele argumenta que as modificações e ensinamentos de cada mestre tradicional da Bahia, era baseado nas variações de toques que utilizavam no berimbau, bem como na bateria (orquestra de instrumentos, como pandeiro, agogô e atabaque).

¹⁷ Como visto em fotografias disponibilizadas pela Casa Mestre Ananias.

¹⁸ Todos os mestres entrevistados, ao serem indagados pelo processo de início da capoeira em São Paulo, apontam essa preocupação somente em jogar, fazer a roda, não necessariamente ensinar. Era uma espécie de prática de pertencimento, visto que todos compartilhavam a situação de migrantes baianos, tentando uma vida melhor na metrópole.

Essa inserção do berimbau, proveniente da capoeira baiana, foi tão forte, de acordo com Acuña (2016), a ponto de “docilizar” a capoeira e “domesticar” o corpo para uma função mais ritualística em ambiente propício. Dessa forma, o surgimento dos estilos de capoeira Regional e Angola foram marcados pela diferença entre a agência dos mestres na mediação da violência com os toques de berimbau.

A “violência” que ele aponta, entretanto, era exatamente o momento em que a capoeira detinha uma função de educação e preparação corporal entre indivíduos que não podiam ter acesso à educação formal por serem racializados, e as práticas da capoeira, assim como a inserção do berimbau, também carrega uma salvaguarda de elementos que eram utilizados em outras manifestações, como o samba de roda, e que estavam extinguindo-se pela constante repressão.

A capoeira, desde seus primeiros registros, tem seus cantos e instrumentos, e ressignificar instrumentos e expressões, de origem africana, para uma nova reinterpretação, de forma a reter rituais e responder as configurações sociais de cada época, demonstra o quanto a agência de lideranças da capoeira estava presente nos grupos sociais marginalizados.

Se, como aponta o autor (ACUÑA, 2016. P. 387), na capoeira marginalizada o berimbau era utilizado no toque de cavalaria (um toque de aviso que a polícia estava chegando), a partir que os praticantes começam a sair dessa marginalidade, o instrumento e seus toques acompanham sua agência nos processos sociais. Em contraponto, a história oral de alguns mestres citava o toque denominado aviso como originário das senzalas, quando, ao aproximarem os feitores, o toque variava e os escravizados disfarçavam suas movimentações e rituais para não haver qualquer castigo ou represália pelas práticas coloniais (REGO, 1968. p. 41).

A mediação que os mestres Bimba e Pastinha fizeram, ao institucionalizar a prática para locais “definidos” de treinamento, culminando com o surgimento dos estilos de capoeira, podem ser fundamentados também nos toques e no uso do berimbau, mas não somente a partir desse uso se fez uma diminuição da violência.

Afinal, os processos das teorias de mestiçagem, aliadas ao discurso do Homem Brasileiro do Estado Novo, modificavam as estruturas da sociedade brasileira, e, a capoeira baiana, única sobrevivente em seus rituais de jogo (dança/luta) com música, tem em seus agentes com maior domínio da *mandinga*

(conjunto de experiências do ritual da roda, não só toque, mas também o domínio corporal e espiritual, que estabelece uma capacidade de diálogo tanto com os praticantes quanto com as práticas coloniais), a difusão da capoeira criada por tais agentes, que então sofrem uma mediação intelectual que iniciam a proposta de institucionalização da prática enquanto “esporte nacional”.

No caso, parece muito maior a preocupação destas lideranças em demonstrar a diferença da capoeira praticada “na academia”, disponível até para outras camadas sociais e expressão valorativa, da capoeira “de rua”, ligada a um histórico de confronto e violência que, para tais mestres, culminaria na extinção da capoeira, assim como ocorreu com o batuque e a capoeira pernambucana e carioca.

Entretanto, o berimbau possui sua função de retenção de culto, mas também teve como arma, como relata mestre Pastinha (MURICY, 1998). Isso não retira dos agentes vivos a importância em desvincular a capoeira da violência policial, visto que foi uma transformação acompanhada pela dinâmica social em que estava inserida. Assim, o berimbau é um instrumento que, ressignificado pelo seu uso na capoeira na Bahia, teve reinscrito seu papel na transmissão de conhecimento através da música, e instrumento de ligação entre a cultura desenvolvida no Brasil com a ancestralidade africana, mas com uma série de modificações para seu uso.

Se ele institui algo, é a própria difusão da História a partir da modificação do seu uso pelas lideranças, não necessariamente uma “domesticação”, como proposto por Acuña. A análise aqui opta pelo termo contenção, visto que o uso do berimbau é associado a roda de capoeira, uma espécie de espaço criado pelos próprios corpos praticantes, onde no meio destes se realiza o jogo. O berimbau, portanto, acompanha e reflete os processos criados na década de 1930 pelos mestres, com a diminuição da violência, policial principalmente, associada à criação de academias e formas organizativas. Afinal,

Na capoeira a partir do Estado Novo, este processo de encenar novamente o passado, por seu modelo de adequação externo, introduz na cultura outras expressões diversas e desproporcionais na invenção da tradição. Com isso, já há um afastamento a qualquer acesso imediato a uma identidade original daquela tradição. É visto, tanto na capoeira Regional quanto Angola, a modificação das estruturas rituais, dos praticantes e da roda, mas principalmente da construção do discurso em ressaltar a separação do que era praticado nas ruas e o que era treinado em um ambiente regulado, a academia (BATALHA, 2014. P. 50).

No fim, os processos racionalizantes internos garantiram a existência da capoeira, e o Estado reconheceu a importância dos mestres Pastinha e Bimba para

a capoeira tornar-se legalizada “oficialmente”, a partir de mediações intelectuais que colaboravam com ambos os mestres.

As relações políticas formais que caracterizam a sociedade ocidental incorporaram a capoeira a partir de uma Tradução Cultural como elemento de identidade nacional, mas não necessariamente na emancipação e reconhecimento de sua origem diaspórica africana. Afinal, ambos os mestres citados, e tantos outros, morreram em condições de pobreza. Entretanto, seus processos rituais e estéticos carregam esses elementos ainda que reinterpretados, já que o papel do berimbau e dos mestres, como aqui explanados, são essenciais para a compreensão da difusão da capoeira.

Esses parâmetros nos dão exemplos de como as culturas africanas, atravessadas pela diáspora, se ressignificam a partir dos elementos que provém de uma matriz, mas que nas zonas de contato se desenvolvem de maneira diferente para responder a nova realidade a partir de elementos que provém de uma ancestralidade. Essas relações, contudo, demonstra o quanto da musicalidade e do canto eram formas de se construir a História dos povos africanos, de maneira que era instituída naquelas sociedades.

As práticas que se desenvolvem a partir da travessia do Atlântico, da imposição do discurso da racialização e do colonialismo, e, no caso brasileiro, em uma tentativa posterior de ‘desafricanização’, são respostas que permeiam um conjunto de práticas culturais advindos de variados povos, mas que submetidos a uma realidade externa, criam uma prática educacional de maneira a responder as opressões das práticas coloniais, ao mesmo tempo em que continuam retendo e criando a História dos povos.

2.3 A capoeira baiana como campo da cultura popular negra

Em 1953, mestre Bimba, já conhecido em toda Bahia pela sua capoeira Regional, apresentou-se no palácio do governo da Bahia para Getúlio Vargas. A criação do mestre retirou a capoeira das ruas e a colocou em espaços fechados de treinamento, com didáticas corporais, bateria (orquestra de instrumentos) original (um berimbau e dois pandeiros), e uma série de reinterpretações do que Manoel dos Reis Machado vivenciara em sua experiência como capoeirista de oitiva (capoeira de rua).

Seu conhecimento de Batuque¹⁹ e Maculelê²⁰, aliados a golpes de outras lutas em que o mestre teve contato pela participação nas competições no parque Odeon, era apresentada ao presidente da República. Ficou célebre a frase dita por Vargas na ocasião, ao exclamar que “a capoeira é único esporte verdadeiramente nacional”. Legalizada, a capoeira ganhava novos espaços, novos grupos e novos praticantes, de todas as camadas sociais.

Este movimento nasceu da proposta dos mestres Bimba e Pastinha por uma separação do que era praticado na rua e na academia, com uma valorização e crescimento deste último a partir do Estado Novo. A capoeira baiana não se extingue durante a criminalização, e para tanto, é retirada das ruas pelos principais mestres da capoeiragem. Estabelecida por mestres negros e mediada por intelectuais brancos, a capoeira torna-se uma modalidade que permeará todas as esferas da sociedade.

A nova dinâmica instituída faz sua popularização chegar ao nível nacional: a capoeira influencia a música, a literatura, a indústria do turismo e, conseqüentemente, as disputas políticas dos mestres de capoeira, agora lideranças culturais que disputavam fatia de mercado para sobrevivência. De prática formativa informal e criminalizada, vinculada ao ofício dos velhos mestres, ela se torna um acesso a renda e exploração de um nicho de mercado em expansão na Bahia: o turismo.

Ao adentrar em outros espaços, a capoeira passa por novas ressignificações, mediadas, de um lado, pelos sujeitos que detém a mandinga, os principais mestres, e sua inserção em um novo contexto social e econômico, e pelos intelectuais que viam ali o exercício de uma expressão "nacional". Estas mediações e traduções modificam suas perspectivas, e na maneira de controlarem os espaços de treinamento e suas apresentações (agora ligadas ao campo artístico e mediados pela secretaria de turismo). Demonstrando o usufruto e reinterpretando da capoeira

¹⁹ Um tipo de samba de roda, já extinto. O batuque era basicamente um samba onde os oponentes cantam ao mesmo tempo em que desferem golpes na região da coxa e rasteiras. O oponente não poderia "acusar" o golpe, sob pena de ficar fora da roda.

²⁰ Dança de origem controversa, com elementos africanos e indígenas. Reinterpretada por mestre Popó, capoeirista do Reconcavo baiano, se tornou a referência do maculelê praticado atualmente. Hoje faz parte da maioria dos grupos de capoeira como uma dança coreografada, onde se usam os Lelês (pedaços de madeira) como instrumentos de combate aliado a passos de dança. É acompanhado pelo ritmo do atabaque denominado Congo de Ouro.

em diversos campos, esta adquire processos racionalizantes exteriores para influir em sua construção estética e política.

Essas modificações e influências, portanto, criavam outros conflitos entre os praticantes, e provocaram diferenças estéticas e discursivas na roda de capoeira. A compreensão do papel dos mestres negros baianos e de um instrumento musical africano, o berimbau, é essencial para entendermos como o processo da capoeira tem sua dinamicidade garantida pelos processos diaspóricos ocorridos no Brasil.

Este processo é acarretado por uma apropriação de um simbolismo que era reconhecido por toda a capoeiragem baiana, sendo, portanto, mandingueiros a tal ponto que até outras camadas da sociedade reconheciam seu saber ritual e domínio da prática. A mandinga, ao ser traduzida sociologicamente, é a “magia” que acompanha a experiência dos principais nomes da capoeira, cada um à sua maneira, permearem seus processos de inserção em outros segmentos sociais e espaços "adequados" para as aulas e rodas.

A mandinga, portanto, seria uma dupla consciência (GILROY, 2001), que os maiores mestres detém por seu domínio ritual e capacidade de apropriação crítica do discurso colonial. Essa capacidade de reinscrição da condição da prática pelos moldes ocidentais (esporte, cultura local, expressão nacional) é responsável pelos processos de racionalização que essas lideranças modificam e instituem na capoeira a cada período histórico, e portanto, para sua sobrevivência.

O conceito de dupla consciência foi cunhado por DuBois, e desenvolvido também por Paul Gilroy (2001). DuBois aponta que a dupla consciência é a experiência basilar dos negros no Ocidente (GILROY, 2001. p.189). Como exemplo, ele cita as canções feitas pelos negros americanos, carregando assim um duplo valor: negro e americano.

Assim, a dupla consciência

Emerge da simbiose infeliz entre três modos de pensar, ser e ver. O primeiro é racialmente particularista, o segundo, nacionalista, porque deriva mais do estado-nação, no qual se encontram os ex-escravos, mas ainda não-cidadãos, do que sua aspiração por um estado-nação próprio. O terceiro é diaspórico ou hemisférico, às vezes global e ocasionalmente universalista (GILROY, 2001. p. 249).

No caso da capoeira, seus processos históricos acompanham exatamente o desenvolvimento da agência dos negros no país: surgem organizações racialmente separadas (Guaiamuns e Nagoas), juntamente com o combate desta por parte das práticas coloniais do Estado-Nação; o aspecto

nacionalista ao processo de legalização da capoeira a partir do surgimento dos estilos baianos de capoeira, e seu processo diaspórico ao ampliar suas rotas com a visita de mestre Pastinha ao Dakar. Todos estes processos carregam o processo de negociação e conflito de identidade negra vinculada às construções do que seria “brasileiro”.

Este processo é visto na construção dos dois estilos (Angola e Regional), ao mesmo tempo em que o Estado Novo procurava elementos legitimadores para a ideologia do "Homem Brasileiro" dentro das culturas, a imagem de mestre Bimba configura-se como crucial para o desenvolvimento da racionalização dentro da capoeira.

Essa dupla consciência entre a ‘magia’ de dominar o ritual e se situar enquanto detentor formal de um sistema de conhecimento, traduzindo para as práticas coloniais como esporte, luta, dança, “Homem Brasileiro”, a fim de garantir sua perpetuação e desenvolvimento, é a mandinga. A figura de mestre Bimba, por exemplo, é elemento crucial que legitima tal interpretação. Afinal, a aprovação do mestre como fundamento primordial para o desenvolvimento da capoeira se vê até mesmo em períodos posteriores, e que serão aprofundados nessa pesquisa. A capoeira de São Paulo só se legitima, organizando o primeiro Departamento de Capoeira, e o reconhecimento dos primeiros mestres, somente após sua visita, em 1972.

Mesmo mediada por intelectuais brancos e todos os processos em que a capoeira passa a ser reconhecida pelo Estado a partir de suas modificações, a forma instituinte presente até hoje na expressão deriva de seus elementos africanos: a transmissão oral de conhecimento, a circularidade e a conexão com uma ancestralidade africana, simbolizada e mediada pelo uso do berimbau. Esse eixo foi fundamental para a institucionalização da capoeira por lideranças negras e, em sua maioria, baianas.

A capoeira compreendida como campo da cultura popular tem sua principal influência na modalidade baiana devido às transformações empreendidas por mestre Bimba e mestre Pastinha no período do Estado Novo. A preocupação compartilhada entre ambos os mestres, em retirar a capoeira das ruas para “explorar ao máximo suas potencialidades” convergiram no surgimento de estilos de capoeira, a Regional, criação de mestre Bimba e a Angola, salvaguardada por mestre Pastinha e com o nome adotado por outros mestres antigos da capoeira de Salvador.

Os nomes dos estilos se deram exatamente para firmar uma diferença entre suas práticas tradicionais, particularidades de cada mestre, e a capoeira Regional, que estava em ampla ascensão pelo acesso e mediação intelectual que os principais alunos de mestre Bimba dinamizavam para o mestre, com apresentações oficiais e uma popularidade cada vez maior entre a classe universitária baiana. Por outro lado, a mediação intelectual de Pastinha também lhe rendeu frutos, que acompanhado por escritores e fotógrafos, também mantinha uma relevância fundamental para o desenvolvimento da capoeira na Bahia e sua projeção nacional.

De toda maneira, tais mediações intelectuais e a criação de espaços fechados de treinamento conseguiram minimizar as confusões e aglomerações que a capoeira de rua (ou como chamado pelos velhos mestres, capoeira “de oitava”) protagonizava no início do século XX até meados da década de 1930. As rodas de capoeira agora tinham espaços célebres, como a roça do Lobo (terreiro da mulher de mestre Bimba) e o mais famoso da década de 1950, o barracão de mestre Waldemar. Os encontros de mestres ocorriam nessas rodas, e tais eventos, contando com a participação de grande parte da população, chamava também a atenção de pesquisadores e governantes (IPHAN, 2007; VIEIRA, 1998; REIS, 2010).

Tal barracão teve influência tão grande na época, que foi o responsável pela primeira gravação fonográfica de cantigas de capoeira. A gravação, realizada em 1955 pela antropóloga francesa Simone Dreyfus, traz seis faixas. Gravadas ao vivo, no momento em que ocorria uma roda de capoeira no local citado. Na gravação, se ouve conversas dos praticantes, sons de berimbaus, apitos e pandeiros. Tal gravação fez parte do álbum *Brésil n. 2 Bahia*, lançado em 1956, na França²¹.

Adequando a postura pela construção do Homem Brasileiro do Estado Novo, aproveita-se o momento em que a capoeira estava em parâmetros mais próximos da ‘modernidade’ (BATALHA, 2014), o governo baiano vê ali uma força turística em potencial para promoção do governo e um nicho de mercado com grande participação popular. Iniciava-se, portanto, um processo de transformar a capoeira em produto turístico, um sinônimo de ‘baianidade’.

As rodas, assim, voltam a ocupar as ruas, mas com uma mediação burocrática muito bem estruturada, o que provocava disputas entre grupos e academias em outras esferas do que somente a ritualística e corporal. A disputa

²¹ Vide anexo III

agora tinha um componente novo e fundamental para acirrar as disputas entre estilos e organizações de capoeira: o cachê e a projeção do nome nas apresentações financiadas pelo governo da Bahia.

Um dos principais nomes que tiveram grande importância para a projeção da capoeira neste novo parâmetro, agora permeada pelo Estado e pelo mercado do turismo, foi mestre Canjiquinha (Washington Bruno da Silva). Sua influência dentro dos espaços públicos fez o seu nome estar entre os preferidos para apresentações diversas de capoeira e samba. E sua participação demonstra como a dinâmica da capoeira permeava os mais variados espaços e segmentos sociais.

De uma maneira particular, não concordando com a separação da capoeira em estilos, Canjiquinha era um dos nomes, ao lado dos mestres como Bimba e Pastinha, com maior destaque tanto sobre os capoeiristas quanto ao governo e os admiradores da cultura baiana da capoeira. Sua fama e reconhecimento, principalmente no toque do berimbau e nas ladainhas entoadas pelo mestre, o colocaram em contato com Baden Powell e Vinícius de Moraes no início da década de 1960. Esse contato foi um dos precursores da chamada Música Popular Brasileira. (CASTRO, 2010. p. 130).

Tal influência do mestre nos espaços governamentais ecoou nas esferas artísticas variadas, chegando a participações em filmes como *O Pagador de Promessas* (1962) e *Barravento* (1962) (REGO, 1968. p. 168). Entretanto, as contradições que acompanham esse processo de expansão da capoeira para outros campos como a música popular, também são registradas e demonstram as negociações e apropriações de cantigas e instrumentos, estéticas diaspóricas imaginadas como elementos nacionais. Como exemplo, a polêmica de Baden Powell com a música *Lapinha*, composta em conjunto com Paulo César Pinheiro e ganhadora do Festival de Música da Record em 1968, na voz de Elis Regina.

A participação de Canjiquinha, na esfera governamental e musical, foram registrados por Eraldo Moura Costa, o mestre Medicina, um dos primeiros formados de mestre Bimba:

(Canjiquinha) aqui na capital faz apresentações no Belvedere da Sé, por conta do departamento de Turismo, não dando chance a nenhum outro grupo local a se apresentar naquele local (sic). [...] Já apareceu em vários filmes e documentários, tendo atuação marcante em *Senhor dos Navegantes*, exibido aqui em Salvador no ano passado. No filme *Barravento* idem. [...] No ano passado, formou a briga em torno da música "*Lapinha*", vencedora de um Festival de Música e de autoria de Baden Powell. [...] Segundo declarações do Mestre Canjiquinha, o compositor Baden

pesquisou músicas do folclore baiano em sua residência e no próprio Departamento de Turismo. [...] Vendo que o compositor ia partir para fazer a música o Canjiquinha disse que ele fizesse a música, mas colocasse junto ao seu nome que a música pertencia ao folclore da Bahia. E esta história deu conversa e notícia em jornais e até na televisão brasileira, com versões de ambas as partes envolvidas. (COSTA, 1968, p. 25).

Esta passagem, já na década de 1960, período que marca a ampliação da capoeira e também recorte desta pesquisa, demonstrando os variados campos de participação e disputa em que a capoeira adentra e provoca novos posicionamentos, apropriações aliadas a construções estéticas. Na mesma revista, Costa aponta como a oralidade e a expressão de Canjiquinha também se situa à margem, ou pelo menos, não vinculada aos principais estilos que surgiram na capoeira baiana.

O autor frisa que a capoeira do mestre é criticada por outros grupos de capoeira, por acharem a capoeira apresentada por ele não muito “definida, usando muita coisa da Capoeira de Angola e muita coisa da Capoeira Regional de Mestre Bimba” (Ibid.). Canjiquinha é um dos nomes a serem considerados na capoeira e nesta pesquisa, por, além da posição que exercia na capoeira e na secretaria de turismo de Salvador, também não ser um adepto dos estilos institucionalizados. Ele foi apontado como responsável pela formação de alguns dos principais capoeiristas que iniciaram a organização da capoeira em São Paulo.

Sua não-identificação com estilos pode ser um dos fatores em que dois formados dele, Brasília e Suassuna, identifiquem-se cada um com um estilo “principal”: Brasília ensina a capoeira “Angola do jeito que aprendi com meu mestre, do jeito que joguei e me apresentei. [...] Com mestre Canjiquinha fiz mais de mil apresentações na Bahia”²². Suassuna, proveniente do sul da Bahia, cidade de Itabuna, afirma que é “formado de Canjiquinha, mas não tenho certificado. Aprendi com ele, mas o certificado que tenho é o de mestre Bimba quando veio pra São Paulo conhecer a capoeira daqui”²³. Apesar dessa afirmação, fontes posteriores (CORSI, 2017) comprovaram outras ligações que o mestre teve com a capoeira Regional e Angola, a partir de seu local de origem.

Assim, é necessário compreender a trajetória e o impacto do mestre que, mesmo não inserido diretamente no contexto instituinte tanto dos estilos provenientes da capoeira baiana quanto no desenvolvimento da capoeira em São Paulo, foi reconhecido pelos órgãos de turismo da Bahia como representante da

²² Entrevista realizada em 13/06/2017

²³ Entrevista concedida em 14/06/2017

capoeira desmarginalizada por muitos anos. E também formador pela transmissão oral de conhecimento de alguns agentes pioneiros da capoeira paulistana no período recortado da pesquisa. E também uma das principais lideranças para entendimento do uso e apropriação da MPB de elementos definidos como “brasilidades”, “folclore” ou até o uso do afro em suas composições, mas que também reinterpreta de maneira a apagar ou não creditar suas origens e influências primeiras. É, portanto, exemplo de mestre que constituiu a capoeira no século XX como campo da cultura popular negra.

A capoeira, portanto, após sua legalização, começa a adentrar outras esferas de produção artística e inserção no mercado, principalmente o turístico na Bahia, para sua construção de imagem estar associada aos elementos consumíveis em Salvador. A participação da capoeira passa a ter relevância para a construção da identidade nacional partindo não somente do Estado, mas também da produção da cultura popular brasileira, como o movimento da MPB, os festivais de música e a migração de capoeiristas baianos para o sudeste do país.

Essas participações, que situam a capoeira baiana como a capoeira como campo de cultura popular negra, acompanham os processos políticos nacionais que atravessam suas principais lideranças, e influem diretamente nas criações estéticas que irão se desenvolver em resposta aos períodos de mudança/influência da capoeira e seus praticantes. Esse processo de invenção da tradição, aliada as respostas da cultura frente ao discurso colonial e sua posterior inserção na sociedade, é definida aqui como Tradução Cultural.

Essa dinâmica particular da capoeira e seus processos de (re)inscrição na modernidade, podem ser observadas pelo conceito de Tradução Cultural, visto em Homi Bhabha como um processo em que as culturas, mais especificamente aquelas em que são submetidas ao discurso colonial, demonstram seu hibridismo cultural, por sua condição fronteira ou de resistência, para traduzir, e, portanto, reinscrever o imaginário social tanto da metrópole quanto da modernidade (BHABHA, 1998. p. 27).

A difusão e reinterpretação da capoeira, então, demonstra como as culturas colonizadas, em contato com o elemento dominador que transfere caráter normativo legítimo para as expressões, sofrem uma *tradução cultural* para a adequação de sua atividade frente a uma realidade distinta daquela que a originou. Isso retira um vínculo direto e puro com as tradições que a criaram, mas mantém

uma união de maneira a legitimar uma prática cultural híbrida dentro da ideologia dominante, justamente para conseguir perpetuar-se.

O autor aponta que tal força da tradição vem justamente no poder que ela tem de se reinscrever através das condições de eventualidades e contradições que regem a vida dos que fazem parte desta “minoría” detentora da tradição (BHABHA, 1998. p. 22). Ao fazer este processo de encenar novamente o passado, por seu modelo de adequação, já são introduzidas outras temporalidades culturais diversas e desproporcionais na *invenção da tradição*. Tal processo já afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original daquela tradição (op. cit. 1998. p. 28; HALL, 2009. p. 244).

As modificações instituídas pelos mestres e aqui descritas são feitas, portanto, para conseguir projeção social e reconhecimento das suas interpretações e fundamentos do ritual da roda de capoeira e das práticas musicais, físicas e filosóficas. Tais mudanças demonstravam a dinâmica cultural e o entendimento destas lideranças inseridas em um novo processo social e econômico. Na Bahia, em 1930, com o Estado Novo, e em São Paulo, com a condição de migrantes e na ditadura militar.

Para tanto, será explanado brevemente os chamados fundamentos de ambos os mestres para situar como a capoeira se torna então o campo de disputas entre discursos e hegemonia na cultura popular negra. E como o processo de Tradução Cultural se fez presente na criação dos chamados estilos.

2.4 Os estilos baianos de capoeira

O próprio nome de ambos os estilos, Regional, por segundo mestre Bimba, ser a capoeira criada no Recôncavo Baiano, na época colonial, e, portanto, uma arte genuinamente brasileira, afinal, segundo o mestre, “os negros sim, eram de Angola, mas a capoeira é de Cachoeira, Santo Amaro e ilha de Maré, camarado!” (REGO, 1968. p. 164). Criada na Bahia, a capoeira então seria por excelência, regional, o que traz a questão reivindicatória na criação da capoeira de Bimba. Por outro lado, a capoeira desenvolvida por mestre Pastinha levava o nome do país africano por remetê-la a

Angola, a legítima capoeira trazida pelos africanos, e não a mistura de capoeira com boxe, luta livre americana, judô, jiu-jitsu etc. que lhe tiram as características, não passando de uma modalidade mista de luta ou defesa pessoal (In: IPHAN, 2007. p. 62).

Nas estruturas que ambos criaram, portanto, nota-se o campo de disputas em que a capoeira seria reconhecida em outras esferas para o desenvolvimento educacional de suas respectivas academias. De acordo com Reis (2010, p. 84), as posições criadas no seio da capoeira baiana demonstram diferentes óticas de inclusão do negro na nascente sociedade industrial brasileira. Enquanto uma sugere uma construção da corporeidade com uma estética híbrida, com a reinterpretação de lutas ocidentais (*boxe, savate*) e orientais (*judô, jiu-jitsu*), aliadas a movimentos do batuque e o maculelê.

A outra reivindica certa “pureza” da ancestralidade africana, inventando uma tradição que remetesse às práticas angolanas, como o N’Golo²⁴, para a mediação racional estabelecida pelo mestre, com determinadas normas e academia, explorar apenas as potencialidades legadas dos escravizados africanos. Para a autora, ela também sugere que o nome Angola, e a construção do imaginário transnacional,

Tenha se constituído numa estratégia política para tentar assegurar a posição hegemônica dos antigos capoeiristas de Salvador, então ameaçada com o advento da Regional, mais eclética e flexível (REIS, 2010. p. 99).

Reconhecida como estratégia política, as construções estéticas serão associadas às maneiras de instituir legalmente a capoeira a partir dos principais agentes negros da capoeira baiana, e posteriormente tornarem-se referências principais de mudança na prática da capoeira até os dias atuais.

Fica evidente como a construção política deveria fazer a separação do que era feito em um espaço fechado de treinamento e o que era praticado na rua. Dentro de um novo espaço, adequado, poderiam desenvolver as principais divergências entre os dois estilos. Ambas, no entanto, carregavam diversas influências das reinterpretações que os mestres possuíam na vivência que detinham na capoeira baiana.

Na capoeira de estilos, o espaço de aprendizado é essencialmente a academia, onde são desenvolvidas rotinas sistemáticas de treinos e atividades voltadas para o aprendizado da capoeira, acompanhadas por um sistema de

²⁴ O N’Golo (dança da Zebra) é uma prática do sul de Angola, onde os meninos dançam no ritual de passagem das mulheres para a puberdade (Mufico). Nessa dança, também realizada em círculo, os indivíduos tentam acertar a cabeça de seus oponentes “coices”, semelhantes ao movimento de defesa da zebra. Seu ritmo é marcado pelas palmas. (Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com.br/2009/03/danca-da-zebra.html>)

avaliações. As rodas passam a ser o lugar em que os iniciantes e alunos avançados podem aplicar o que treinaram.

No caso da capoeira Regional, nestes treinamentos, Bimba incluía: exame de admissão, sequências básicas, sequência de cintura desprezada, batizado, formaturas, cursos de especialização e toques de berimbau (IPHAN, 2007. p.58). Havia toques como o “hino” da capoeira regional, para exaltar seu molde educacional. A bateria, instrumentos que são utilizados para a roda, é simplificada para um berimbau e dois pandeiros somente. Assim, Bimba já demonstra sua oposição a capoeira tradicional, que possuía um método informal e articulado de ensino da capoeira (IPHAN, 2007; VIEIRA, 1998; AREIAS, 1983).

O exame de admissão resumia-se a três exercícios básicos – cocorinha, queda de rins e ponte -, para verificar o equilíbrio, a força e a flexibilidade do iniciante. Bimba defendia seu exame ao apontar que, diferente dos meninos que aprendiam capoeira na rua, que já traziam no corpo uma ginga e uma destreza referente à prática da capoeira, a maioria de seus alunos nunca havia nem visto estes movimentos.

Era necessário um exame para verificar aspectos básicos do corpo dos recém-chegados. As sequências básicas que o mestre inventou foram o primeiro método de ensino da capoeira. É uma série de movimentos de ataque, defesa e contra-ataque que eram ministradas para os iniciantes de maneira simplificada. Após um período de aproximadamente um mês, repetindo tais sequências sem música, era constatado pelo mestre que o aluno estaria apto a jogar capoeira com relativa segurança (IPHAN, 2007. p. 59).

Também era relevante comprovar para o mestre que estudava ou trabalhava, mediante apresentação de documento. Analisando as relações racistas da época, vinculada à construção do trabalhador brasileiro, houve uma separação entre a camada popular negra e parda e as elites brancas baianas como praticantes de capoeira. Os praticantes de capoeira Regional, de origem negra e popular, sem escolaridade, geralmente eram contemplados com bolsas de treinamento ao iniciar na academia muito jovem.

Embora muitos formados de mestre Bimba apontarem que é equivocado afirmar quanto à tal prática ser considerada racista, exemplificando alguns nomes que treinaram e se formaram na Regional, fica evidente na formação social da época

quais classes eram mais contempladas para o aprendizado de sua capoeira. Segundo Guimarães (1987):

Essa sociedade de status estava dividida em dois grupos – ricos e pobres – correlacionados estreitamente com os grupos de cor brancos e pretos. [...] A formação das classes sociais na Bahia ocorre, portanto, sobreposta àqueles grupos de prestígio e dentro dos limites dados por eles. (GUIMARÃES, 1987. p. 60).

Após serem admitidos e introduzidos no curso, eram feitas sequências de *cintura desprezada*, que utilizava movimentos ligados e projeções, em que o capoeirista projetava os companheiros para o alto e estes deviam cair em pé ou agachados, nunca sentados. Uma reinterpretação dos movimentos do vale-tudo, Bimba dizia que seu objetivo era desenvolver autoconfiança, responsabilidade e agilidade (IPHAN, 2007. p. 59).

No período de um mês, o iniciante era *batizado*, o momento que, após os treinamentos iniciais, ele seria apresentado ao grupo e poderia participar pela primeira vez de uma roda. É colocado um apelido no iniciado, que a partir daquele momento era seu nome na capoeira. No primeiro jogo do aluno, Bimba escolhia um aluno avançado, que seria o padrinho do aluno, e entre na roda com ele. Ao fim do jogo e após demonstrar seu conhecimento básico, o mestre, no centro da roda, levanta a mão do iniciante e pronuncia seu apelido. A partir deste ritual, o aluno poderia participar das atividades regulares do grupo. O início da capoeira, na verdade, era com o batizado.

Após um breve período, de seis meses a um ano, com as práticas das sequências básicas e de cintura desprezada, além dos toques dos instrumentos e cantos, o aluno se formava. A formatura era feita como uma espécie de solenidade escolar universitária, havendo um paraninfo, um orador, uma madrinha e a medalha. A festa era realizada com a presença de convidados e de toda a academia regional, em um sítio em Amaralina. Os formandos, todos de branco, eram chamados por Bimba e apresentavam-se, para todos, seus repertórios de movimentos, toques e cantos.

Passada a exibição, os iniciantes deveriam passar pela “prova”, um ritual conhecido como tira-medalha, onde um graduado deveria tentar retirar a medalha do peito do formando com os pés (VIEIRA, 1998: p. 159). Se ao final do jogo a medalha estivesse ainda no peito do formando, este era considerado pela academia de

capoeira regional como formado. Após o ritual, eram realizadas apresentações de maculelê, samba de roda e Candomblé.

Para os formados que mais próximos ou que procuravam um melhoramento técnico e eficiente, eram realizados cursos de especialização, uma influência direta do contato de Bimba com as forças militares no início da década de 1940. O curso tinha como objetivo aprimorar golpes de defesa e ataque vindos de adversários perigosos e bem treinados e era dividido em dois módulos (VIEIRA, 1998: p.157). O primeiro era realizado na academia com duração de 60 dias, onde mestre Bimba desenvolvia com seus especialistas estratégias de combate sofisticadas.

O segundo também durava 60 dias e era realizado no interior da Bahia, sendo as principais atividades a *emboscada*. Seus alunos veteranos eram colocados na mata com o objetivo de aguardar a passagem do especialista. Já este deveria cumprir um circuito e chegar a um ponto específico após lutar, com as técnicas que tinha aprendido com “soldados” que o emboscavam nas mais diversas situações. Ao final dos cursos, Mestre Bimba realizava uma festa similar á formatura e entregava aos seus alunos especialistas um lenço vermelho, que simbolizava que aquele fazia parte da elite da capoeira regional baiana (IPHAN, 2007: p. 60).

As rodas serviam para desenvolvimento dos aprendizados e melhor domínio sobre o corpo, sem necessariamente haver uma violência desmedida por tratar-se de uma capoeira combativa. Alguns formados de Bimba afirmam que o mestre proibia quaisquer impulsos violentos nas rodas, falando que a capoeira ali deveria ser jogada, mas a surpresa era a arma para a luta fora dali. Porém, todos confirmaram que o jogo era “duro” quando formados e especialistas jogavam, o que demonstra o respeito ao espaço e a violência contida por respeito ao ritual e ao mestre (GOULART. Documentário. 2007).

A primeira academia de capoeira registrada atendia a rígidas técnicas de ensino e avaliação, em sistemas hierárquicos bem delimitados e compreendidos a todos os praticantes, o que demonstra sua influência com as ideologias que marcavam o período histórico que a regional se desenvolveu. O movimento iniciado por mestre Bimba leva a uma mudança radical no perfil dos jogos, rituais e rodas.

Com uma ênfase atlética, esportiva e marcial, onde predomina a repetição e a preparação para algo objetivamente definido, leva a uma redefinição geral na maneira de se praticar capoeira, seja resistindo a tais princípios que

descaracterizavam os aspectos culturais da capoeira tradicional, seja estabelecendo princípios cada vez mais próximos aos ideais de esportização e racionalização.

Essa dinâmica, além de oferecer uma tradução cultural aos novos agentes culturais, advindos de outras classes, conseguia influenciar positivamente o processo de reconhecimento da capoeira no parâmetro burocrático e político, por ecoar, dentro de uma esfera cultural, ideias muito próximas àquelas que faziam parte da ideologia autoritária do Estado.

A capoeira Regional, entretanto, é o marco divisor entre como a capoeira era reconhecida enquanto prática educativa informal e, muitas vezes, contra o Estado, de uma camada popular, para sua institucionalização na esfera burocrática e consolidação de um campo de disputa no mercado. Como crítica modernizante no sentido cultural e pela polarização das expressões que viriam a se construir na capoeira a partir de surgimento deste estilo.

Com sua noção técnica de eficiência e combatividade, os alunos de mestre Bimba procuravam rivalizar e mostrar a diferença da capoeira que eles praticavam para a de 'oitiva' praticada nas ruas. Os mestres mais velhos, em um movimento de resistência, unem-se para designar esta capoeira como um estilo diferente da popularizada regional, chamando-a de Angola. Seu reconhecimento como estilo e sua popularização, porém, se deu somente após a abertura, em 1941, do CECA, Centro Esportivo de Capoeira Angola, fundada por Vicente Ferreira Pastinha (IPHAN, 2007: p. 61).

Pastinha procurava diferenciar a todo o momento sua capoeira da capoeira Regional. Ele acreditava que o aluno não podia, de modo algum, dedicar-se a treinamentos atléticos e marciais impróprios à prática da capoeira. Estes movimentos, toques e cantigas devem ser vivenciados a partir dos rituais próprios da Angola. Porém, Pastinha sabia da dificuldade em manter estes rituais na ancestralidade, por já reconhecer a nova dinâmica em que estava inserindo-se a capoeira. Assim, acompanhando o processo modernizante que ocorria, estabeleceu regras e hierarquias dentro do espaço de treinamento. Em suas rodas, havia a figura do juiz, que era responsável pela organização e preservação dos fundamentos nesta (IPHAN, 2007: p. 63).

No CECA, Pastinha cria funções específicas para seus alunos mais avançados. Alguns eram responsáveis pela orquestra de instrumentos, que contava com três berimbaus, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque; outros eram os

instrutores de movimentos para os iniciantes – chamados *treinel*. Havia também os arquivistas, que faziam a função de organizar a academia e controlar as fichas e demais papéis da academia, contramestres e mestres. Utiliza-se um uniforme para identificação de seus alunos, com calça preta e camisa amarela. Seus alunos não podem jogar sem camisa e descalços. Proíbe alguns movimentos. Há um destaque maior para os toques na condução dos ritmos de jogo (IPHAN, 2007. p. 63).

Ao contrário de Bimba, a Angola de Pastinha prezava por uma busca de integridade não somente física, mas espiritual. A capoeira seria uma excelente luta na hora necessária, não tendo como objetivo final e principal tais aspectos marciais. É necessária uma ética que respeite os fundamentos e tenha um objetivo na *malícia*. A malícia de Pastinha pode ser vista como a mandinga que a capoeira tradicional usava para designar os destacados jogadores.

Para o mestre, aquele que iludir o adversário, surpreendendo-o nos ataques, defesas e contragolpes, evitando movimentos mecânicos, possuía a malícia da angola. Assim, sua escola procurava desenvolver cada aprendiz com um estilo próprio de dissimulação, beleza, elegância em seus movimentos, toques e cantos. Pastinha admitia a particularidade de cada jogador, que mesmo dentro de movimentações definidas, a expressão de cada um marcava seu estilo de jogo (IPHAN, 2007. p. 64).

Sua escola teve como panorama de resposta às modificações da sociedade brasileira uma forma de mediação, assim como Bimba, entre o Estado e suas regras formais e a cultura de resistência. A diferença crucial, entretanto, é na interpretação da ritualística. Se Bimba, por seus contatos militarizados e influência de diversas manifestações, além da classe universitária, criou uma capoeira de combate que responderia a questão do ‘homem brasileiro’ a partir de uma noção particular de uma cultura nativa, Pastinha promove uma inovação juntamente com uma reinterpretação das raízes africanas da capoeira.

Ele buscava aliar regras regidas por estatuto, cartilhas de procedimentos, treinos e exercícios específicos, hierarquias e rotinas ao descompromisso da vadiagem, da espiritualidade dos rituais religiosos, das danças e toques e da celebração e particularização da prática. Este foi seu desafio, que também teve mediadores intelectuais para maior difusão de sua interpretação. Escritores e fotógrafos, como Jorge Amado e Pierre Verger, enxergavam em Pastinha a

autenticidade da cultura brasileira vista de uma maneira mais próxima aquela vista nas ruas de Salvador (MURICY,1998).

Ambas as posições, e eventuais criações normativas, entretanto, denotam como as construções políticas dos agentes que, racializados, ainda possuíam domínio do ensino da capoeira enquanto instrumento educacional proveniente desses povos, deveriam ser os principais responsáveis pela transição da capoeira marginal para uma capoeira instituída. Ao deslocar sua posição de prática criminalizada do século XIX e início do XX para expressão esportiva e artística, carregada de variados elementos diaspóricos e traduções culturais, os mestres tradicionais, aliadas a agência do berimbau e á construções normativas do Estado Novo, detém a responsabilidade de instituir mudanças significativas para responder ás novas dinâmicas sociais em que a capoeira estava presente, pela transmissão oral do conhecimento.

Um dos principais pontos que atravessam essas práticas, de modo a interferir modificações tanto dentro quanto fora do seio da cultura, é a instituição militar e seu comportamento frente a capoeira. A partir da participação da capoeira na Guerra do Paraguai, tanto as instituições escritas, burocráticas quanto a transmissão oral de conhecimento convergem-se, criando interesses e novas modificações em ambas as esferas. Esse interesse militar da capoeira, datado desde meados do século XIX, irá culminar na tentativa de homogeneização e racionalização completa na década de 60 do século XX, consolidando, pela apropriação de alguns agentes, o discurso da capoeira como esporte nacional.

2.5 Militares e Capoeiristas: Interesses e Traduções

Essa entrada nos diversos campos sociais, com conseqüente uso da capoeira para fins comerciais, principalmente no mercado turístico da Bahia, é aliada a um crescente interesse militar sobre a prática da capoeira. Se a principal forma de se construir a capoeira na década de 1960 era enquanto “arte marcial brasileira”, seu aspecto ‘marcializante’ se deve à participações em alguns eventos conflitivos do século XIX. Registros em fontes oficiais e obras de capoeira nos fornecem, por exemplo, a participação de capoeiristas na Guerra do Rio da Prata (Cisplatina) e, principalmente, na Guerra do Paraguai.

Na História Oral, presente nas cantigas, entretanto, a origem da capoeira a constrói como proveniente do quilombo dos Palmares, como “arma de libertação”. De todo modo, se as afirmações também são verdadeiras, a capoeira como estratégia militar tem presença marcante nos seus relatos e experiências. De todo modo, para não cair em um essencialismo sobre as “origens” ou “raízes” da capoeira, focamos nossa análise em eventos mais recentes, do século XIX, em que a capoeira já tinha um contorno político, principalmente no Rio de Janeiro.

A participação dos capoeiristas contra os mercenários europeus, durante a Guerra Cisplatina²⁵ (1825-1828), e, posteriormente, na Guerra do Paraguai foram essenciais para a mudança da agência destes no contexto social da época.

Não contando com um efetivo suficiente para entrar em um conflito, a Coroa Brasileira resolve importar soldados da Europa, como alemães, irlandeses e ingleses. Uma política que seria ressignificada alguns anos depois, com o incentivo da migração para a mão-de-obra assalariada. Entretanto, os planos da Coroa não saíram como esperado, culminando em um motim generalizado dos soldados na capital federal, sendo contidos pelos capoeiristas que comandavam as freguesias do Rio de Janeiro.

A contenção dos capoeiristas e seu conflito com os estrangeiros é um exemplo de como essa agência era constantemente negociada no Rio de Janeiro, e como, com a Guerra do Paraguai, a prática da capoeira se expande a partir de seus agentes para outras camadas sociais. Como visto em Rego (1968):

Com a guerra do rio da Prata, a coroa se viu na contingência de contratar estrangeiros, para engrossarem as fileiras do exército brasileiro, importando assim elementos da Irlanda, Alemanha e Inglaterra. (...) Se achavam no Rio de Janeiro, aquartelados no Campo de Santana, São Cristóvão e na Praia Vermelha, reunindo cerca de duas mil praças. Acontece, porém, que na manhã de 9 de julho de 1828, eles se rebelaram e prenderam o major destacado para fazer cumprir as determinações do comandante, fazendo grande tumulto e de armas em punho, abandonaram os quartéis e fizeram uma carnificina, devastando e saqueando tudo (REGO, 1968. p. 184)

O motim durou dois dias seguidos, até que os revoltosos:

Atacados por magotes de pretos denominados capoeiras, travam com eles combates mortíferos. Posto que armados com espingarda, não puderam resistir-lhes com êxito feliz, e a pedra, a pau, à força de braços, caíram os

²⁵ Conflito entre Brasil e Argentina, pela posse da região da Cisplatina, onde hoje é o Uruguai. De localização estratégica, o conflito ocorreu pela não-aceitação dos habitantes em serem anexados pelo Brasil. A Argentina, então, ofereceu apoio para os rebeldes, mas com o interesse de também anexar a região caso terminasse vencedora. Ao fim, a Inglaterra mediou o encerramento do conflito, declarando tal região independente. Desse desfecho, então, surge a República Oriental do Uruguai.

estrangeiros pelas ruas e praças públicas, feridos grande parte, e bastante sem vida (Op. Cit., p. 184).

A partir desses acontecimentos, os capoeiristas começam a ganhar reconhecimento em outras camadas sociais. Esse interesse culmina, anos depois, com a Coroa brasileira propondo a recompensa da alforria para os combatentes capoeiristas que se inscrevessem para lutar na Guerra do Paraguai (1864-1870). O alcance e a repercussão dos atos destes indivíduos tanto nos combates da revolta citada quanto os triunfos na guerra, alçaram a capoeira a uma prática que recebia uma atenção agora não só repressiva pelo Estado, mas também interessava, ocultamente, as elites dirigentes sua prática.

Dessa forma, a capoeira foi responsável por uma troca de relações culturais e sociais mais amplas entre africanos, afro-brasileiros e a elite monárquica. A Guerra do Paraguai se deu justamente na época em que os capoeiristas estavam em plena atividade na capital federal, com conflitos diários com a força pública, entre suas organizações, as maltas, e a sociedade. Dentro das rodas, o acontecimento da Guerra é relatado por algumas das cantigas antigas de capoeira:

lê, tava em casa/ sem pensar, sem imaginar/ Mandaram foi me chamar/ Pra ajudar vencer/ Mas a guerra do Paraguai (BIMBA, 1969. Faixa 08).

Também presente na mais conhecida canção da capoeira:

Paranauê/ Paranauê, Paraná/ Vou dizer a minha mulher, Paraná, o paraguaio não venceu/ Ele te bateu em pé fino, Paraná, isso não me aconteceu, Paraná. (Domínio Público)

Nessas cantigas, aparecem elementos, que segundo mestres antigos²⁶, foram cantadas pelos sobreviventes da guerra que tinham de atravessar o rio Paraná para seu retorno ao Brasil, ou denotavam o processo em que foram convocados para o conflito. Mesmo que, após muitos anos, a cantiga *Paranauê* (denominada quadra ou corrido, dependendo da região em que se canta) tenha se tornada corriqueira e não remeta a um processo histórico como assim relatado, sua manifestação persistiu a ponto de tornar-se uma canção lembrada até por não-capoeiristas, e uma fonte em potencial de pesquisas históricas sobre a participação e configuração social dos escravizados na guerra do Paraguai.

A participação da capoeira na Guerra do Paraguai, contada e cantada nas variadas rodas de capoeira, se mostra como um dos pontos mais importantes

²⁶ Mestre Lua Rasta, capoeirista de Salvador, forneceu tal relato em uma oficina ministrada em Feira de Santana - BA, em que o pesquisador estava presente em 01/2016.

também para os mestres de capoeira na década de 1960, que ancoram sua participação em uma guerra como elemento que a caracteriza como arte marcial brasileira. Entretanto, sua característica como embate corporal foi utilizado logo após a constatação, pela Coroa e pelo exército, de que sua eficiência estava além das capacidades militares daquele momento histórico, sendo justamente criada como resposta e resistência ao discurso colonial.

Mesmo com essa “marcialização” forçada, a capoeira se fez presente em um dos maiores conflitos da América do Sul. E tal criação diaspórica despertou o interesse das esferas militares durante um século, entre projetos de criminalização, legalização, livros e, posteriormente, tentativas de organização e homogeneização baseadas na disciplina militar. Tal processo se desenvolve também de acordo com as mudanças dos pensadores sociais sobre a questão racial no Brasil.

Contudo, a participação de capoeiristas nas esferas militares se faz presente também nos processos instituintes da modernização da capoeira, a partir do surgimento dos estilos Angola e Regional, sendo elemento fundamental para os processos de Tradução Cultural. Mestre Pastinha relata que deu baixa da Marinha em 1910, e saiu de lá “como professor de capoeira” (MURICY, 1999).

Além disso, criou seu sistema de títulos com uma referência direta ao tempo em que passou servindo as Forças Armadas: o título de Contramestre, bastante utilizado até hoje no sistema de graduações da capoeira em geral, deriva do título de mesmo nome na Marinha, sendo o responsável pelo navio juntamente com o comandante. No caso da capoeira, o contramestre é o imediato do mestre, ou seja, responde pelo mestre em sua ausência e é guardião do espaço de treinamento aliado à liderança.

Alguns autores da primeira metade do séc. XX já defendiam a ideia da capoeira como ginástica nacional. Em 1928, Coelho Neto escreve uma crônica de sua tentativa frustrada em apresentar um projeto à Câmara dos Deputados, em 1910, para a obrigatoriedade do ensino da capoeira em escolas e quartéis, como a “legítima educação física brasileira”:

Desistiram, porém, da ideia, porque houve que a achasse ridícula, simplesmente porque tal jogo era... brasileiro. (NETO, 1928 in: IPHAN, 2007: p.18).

O processo que vai despertar o interesse militar de maneira mais incisiva é acompanhado pelas mudanças nas teorias raciológicas presentes na época, mais

precisamente no fim da década de 1920 e toda a década de 1930, com o Estado Novo de Getúlio Vargas. No caso, a construção do Homem Brasileiro, aliada aos novos parâmetros da mestiçagem, que sai de uma condição de “degeneração moral” da sociedade para “chave para o desenvolvimento nacional”, contorna toda a construção que a Educação Física e a postura militar vão enaltecer nas décadas posteriores.

Dentro das transformações instituídas no seio da manifestação cultural pelos agentes negros da década de 1930, mestre Bimba começa a dar aulas para oficiais da Reserva, o que ocasiona algumas mudanças e influências militarizadas na sua capoeira Regional. Assim:

Em 1939, mestre Bimba começa a ensinar capoeira no quartel do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do Exército (CPOR) de Salvador, ficando até 1942. Este período também marca as novas dinâmicas de ‘especialização’ e ‘emboscada’ que Bimba utilizaria na Regional, marcadamente militarizadas, principalmente pela nova dinâmica lamarckiana e preocupada com a Educação Física que as Forças Armadas estavam tomando naquele momento histórico (BATALHA, 2014. p.39).

Quando a academia de mestre Bimba é regularizada, em 09 de julho de 1937, é expedida uma portaria da secretaria de Educação da Bahia, culminando com uma apresentação, a primeira em espaço oficial, no palácio do governo, na época o interventor Juracy Magalhães (REGO, 1968; IPHAN, 2007). Nomeado por Vargas em pleno Estado Novo, o interventor era general do exército brasileiro, sendo posteriormente nomeado Ministro das Relações Exteriores no governo militar. Como demonstrado, essa apresentação, relacionada ao alvará concedido para a primeira academia de capoeira, quando ainda prescrita em Código Penal, foi essencial para a legalização da capoeira, e seu posterior desenvolvimento.

Juracy Magalhães, aliás, é nome que demonstra o interesse latente de esferas militares na construção da capoeira como prática nacional, estando presente na agenda política nacionalista. Responsável pelo alvará concedido a mestre Bimba no Estado Novo, também foi a partir de seu ministério na ditadura militar que mestre Pastinha e a delegação de capoeiristas representaram o Brasil no Festival de Artes Negras de Dakar, em 1966.

Aliada à preocupação dos mestres em transformar a capoeira em uma prática educacional, os militares conseguiram influenciar em boa parte o acesso e a dinamizar as novas práticas instituídas na Bahia. Entretanto, as tentativas propostas em transformar a capoeira, desde o fim do século XIX, em um esporte nacional

totalmente secularizado e retirado de suas raízes, não surte efeito prático, gerando obras e discussões que influem, mas não retiram dos agentes detentores da transmissão oral de conhecimento o caráter de dinamização da estética da prática a partir dos acontecimentos políticos.

Em 1928, era publicada no Rio de Janeiro a obra de Aníbal Burlamaqui, o *Zuma*, que consistia em um manual de *gymnastica nacional (capoeiragem) methodizada e regradada*. Aníbal não era militar, um funcionário público do então Estado da Guanabara. Entretanto, é uma das principais influências intelectuais para obras posteriores, juntamente com mestre Sinhozinho (Agenor Sampaio), um dos remanescentes da capoeira carioca no século XX (IPHAN, 2007. p. 47).

Sinhozinho ensinava uma capoeira estabelecida em um parâmetro bastante próximo do desportivo. Não utilizava instrumentos musicais em seus treinos e detinha uma didática com enfoque marcializante, além dos nomes dos golpes não serem os mesmos da capoeira baiana.

Estas referências cariocas serviram de base para o almirante Lamartine Pereira da Costa e o major Inezil Pena Marinho publicarem, em 1962, o livro que pode ser considerado o precursor do processo de racionalização militarizada e tentativa de descentramento da Transmissão oral de conhecimento da capoeira: a obra *Capoeira sem Mestre*, um manual que sugeriria a capoeira como uma prática esportiva a ser treinada somente por lições escritas, e individualmente, como no *shadowboxing* (COSTA, 1962. p. 04). Para tanto, não havia nenhuma preocupação com instrumentos musicais ou outro aspecto conjunto de exprimir um conhecimento técnico da corporeidade, a partir dos movimentos de capoeira apropriados pelos militares. Sua justificativa para desenvolver esse método era “dar oportunidade a um incremento” dessa “arte de defesa pessoal brasileira”.

Afinal, segundo o autor, a capoeira baiana, dividida nos estilos Angola, “praticada somente em execuções folclóricas”, e a Regional era “restrita a grupos fechados que se esforçam para monopolizar o ensino” (COSTA In: REIS, 2010. p. 60). Vê-se, portanto um esforço dos militares, a partir dos anos 60, em retirar a agência negra da capoeira de maneira mais incisiva, sob a justificativa de “ampliação do acesso”.

Rego também aponta para a participação do mestre Sinhozinho na elaboração livro de Costa, pois este declara que o oficial “resolveu basear-se na tradição oral e no que pôde arrancar de velhos capoeiras do Rio de Janeiro e Bahia,

e o resultado é que catalogou golpes, à exceção dos tradicionais, totalmente desconhecidos dos mestres capoeiras da Bahia” (REGO, 1968. p. 21)

Alguns anos depois, na linha do interesse de racionalizar a capoeira, a comissão de desportos do Ministério da Aeronáutica realiza dois encontros nacionais, em 1968 e 1969 no Rio de Janeiro, na tentativa de unificar os nomes dos golpes, dos toques e criar um sistema de regulamentações para a capoeira.

O encontro teve participação de vários mestres, incluindo Bimba e seus principais discípulos: Airton Onça (único aluno de Bimba a integrar o grupo dos nove pioneiros da capoeira de São Paulo, que trouxe o mestre em 1972 para reconhecimento dos primeiros trabalhos da capoeira paulistana), Carlos Sena²⁷, Acordeon e Itapoan. Entretanto, um dos principais agentes a instituir a maneira de se entender a capoeira desmarginalizada, mestre Bimba:

Quando viu os rumos que tomava o II Simpósio de Capoeira [mestre Bimba] resolveu partir de volta para a Bahia. Velha figura baiana, verdadeiro ídolo de seus discípulos, personagem frequente dos livros de Jorge Amado, Bimba, com quase cem anos de idade e uma tradição enorme que ele mesmo criou, sentiu-se magoado quando a maioria dos presentes ao Simpósio começou a falar em unificação, regras e outros ‘modismos’: a capoeira Regional que ele criou e deu força não podia desaparecer assim, por causa de uma pretensa evolução (ITAPOAN, 1979. p. 21).

Vê-se na posição do mestre o caráter reivindicatório enquanto mestre instituinte de um conhecimento próprio da comunidade negra, e enquanto criação sua, responsável direta pelo processo que perpetuou a capoeira até os dias atuais. Assim, não poderia haver, entre os capoeiristas, uma racionalização externalizada a ponto de retirar dos mestres a centralidade da transmissão do conhecimento.

Retirar a autonomia dos mestres, de maneira a homogeneizar a prática, se mostrou uma tentativa frustrada na secularização da capoeira. Isso também é visto na própria organização da capoeira paulistana, que fundamenta seu reconhecimento pela visita e certificação de mestre Bimba. Mesmo mediada por seus formados da esfera militar, o mestre, liderança da prática diaspórica, portanto, emitia o poder instituinte para posteriores trabalhos serem realizados com o reconhecimento das lideranças da capoeira.

²⁷ Criador da chamada “Capoeira Estilizada”, Carlos Sena introduziu sistemas de graduações, chamadas fitas, o uso de vestimenta adequada para os treinos, chamado de abadá, e a instituir um cumprimento, de moldes militares, na capoeira, o “Salve”. A partir da capoeira Regional, montou uma capoeira própria de sua academia, chamada Senavox. Alguns anos mais tarde, foi responsável por escrever o livro Capoeira: Arte Marcial Brasileira (1980), que estabelecia diretrizes para sua esportização e reconhecimento olímpico.

As criações identitárias provenientes da capoeira, surgidas após a institucionalização da capoeira baiana, seguem os princípios da cultura popular negra (HALL, 2003. p. 342). A oralidade, a musicalidade e o papel do mestre enquanto guardião do conhecimento, mesmo após sucessivas tentativas de apropriação por parte das esferas militares, ainda hoje são aspectos centrais para transmissão do conhecimento da capoeira e base de seus processos identitários.

Os acontecimentos políticos, e os interesses nacionais, aliadas às mudanças intelectuais sobre o papel do negro na sociedade brasileira, dinamizaram como a capoeira saiu de expressão marginal para esporte nacional. Esses processos, entretanto, tiveram de atravessar seus principais agentes para ocorrer de maneira abrangente e significativa. Essa dinamicidade, aliás, é responsável pelas grandes separações dos períodos da capoeira hoje historicizados: criação, criminalização, legalização/institucionalização²⁸, esportização e patrimonialização. São recortes temporais a serem analisados, por marcarem o surgimento de lutas e modificações rituais diversas, assim como posicionamentos políticos diferentes entre os agentes, que respondem aos processos históricos da sociedade brasileira.

Neste caso, as lideranças modificaram a capoeira, em sua agência e estética, a partir de agendas políticas que visavam tanto uma integração na sociedade quanto afirmações identitárias transnacionais provenientes dos principais nomes da capoeira, e não de uma adequação racional secularizada de suas raízes.

A migração de baianos capoeiristas para o sudeste do país cria novos campos de disputa, configurando novas dimensões estéticas e políticas para seus agentes. Em São Paulo, a década de 1960 e 1970 consolida a capoeira como esporte nacional, e os mestres começam a ganhar projeção e reconhecimento pelo governo militar, pela indústria musical e pela ideologia estudantil de esquerda. Tais desdobramentos, então, influenciaram a maneira de expressar e desenvolver a capoeira na capital paulista, tornando a cultura que carregavam de maneira a “lembrar do passado” para um ofício regulado, a arte marcial brasileira.

Não era novidade, porém, que a capoeira era vista como prática esportiva incentivada pelos militares ao realizarem dois simpósios nacionais, financiados pela aeronáutica, na década de 1960 pós-golpe militar. A capoeira, de diferentes

²⁸ Diferente de autores como Reis (2010) e Oliveira e Leal (2009), considero o período de legalização como também o de institucionalização pelo caráter instituinte da capoeira baiana surgir neste momento. No caso, instituída pelos agentes, não pelo Estado, o que vai ocorrer somente em 1972, como os autores citados reconhecem a institucionalização da capoeira.

maneiras, já tinha papel de destaque nas linhas militares desde meados do século XIX, como demonstrado. Para além dos registros policiais e sua constante repressão, a capoeira foi utilizada pelas forças armadas e sugerida como educação física desde a Guerra do Paraguai.

A participação de capoeiristas na Revolta da Armada, e consequentemente, na própria guerra, é narrada por ambos os lados, demonstrando a permeabilidade que a capoeira possuía nas esferas de caserna, e também um fato primordial para a capoeira adquirir um novo status na sociedade. Além disso, algumas obras escritas no século XX preconizaram a política militar voltada à capoeira como expressão do nacionalismo e da educação física brasileira, ou como descrito por mestre Pinatti, “a capoeira era a menina dos olhos do governo militar”²⁹.

Assim, os acontecimentos políticos, o interesse militar e militante, e a migração de capoeiristas baianos para São Paulo, são os alicerces das novas dinâmicas que irão permear o surgimento da capoeira na metrópole paulistana. Tornando a capoeira um ofício para seus agentes, e situando a discussão estética e política, em um momento Regional e Angola na Bahia, para a capoeira Esporte/Cultura em São Paulo.

A partir de 1970, se organiza burocraticamente a capoeira paulista, e suas criações vão dialogar com os modelos identitários vigentes na época: a construção nacionalista e patriótica dos militares. O chamado Grupo dos Nove, organização reconhecida por mestre Bimba em 1972, culmina em uma organização federativa, a Federação Paulista de Capoeira, em 1974, tendo como primeiro presidente o tenente Airton Moura da Costa, formado de mestre Bimba. Um ano depois, realizam o primeiro campeonato de capoeira, com patrocínio do governo militar e grande cobertura da imprensa.

Em um primeiro momento como afirmação identitária e espaço para compartilhamento de emoções e correspondência, frente ao contexto racista e xenofóbico da metrópole paulista, os praticantes, a partir de sua convergência, a consolidam como expressão cultural consumível nas décadas de 1960 e 1970. A capoeira passará a competir espaço como arte marcial brasileira, com roupas e sistemas de graduações semelhantes às artes orientais.

Ao mesmo tempo, algumas lideranças fazem a rua e as praças como espaços de reconhecimento cultural, traduzindo os rituais e criando campo de

²⁹ Entrevista realizada em 12/06/17

disputas políticas e corporais. Os capoeiristas criam um campo da cultura popular negra em São Paulo, culminando em sua institucionalização desportiva, reinterpretando moldes rituais da diáspora africana.

Essas criações, portanto, respondem às identificações políticas da época: o militarismo e a busca do nacional popular engajado.

3 A LUTA NACIONAL: A CAPOEIRA ENTRE O NACIONALISMO MILITAR E O NACIONAL-POPULAR

Para compreender como a capoeira responde aos processos políticos de cada momento histórico, é necessário, portanto, uma historicização radical dos processos que ocorriam na sociedade brasileira entre as décadas de 1960 e 1970, período recortado pela pesquisa. Pois a capoeira, como campo de disputa e prática diaspórica, é onde se performatizam e jogam lutas e construções discursivas da sociedade brasileira.

A ditadura, instaurada em 1964, mediante um golpe civil-militar, modificou profundamente as relações que as camadas sociais brasileiras se comportariam nos anos posteriores. O capítulo abordará como a postura autoritária e modernizante do Estado militar influenciou diretamente na tradução da capoeira como esporte, e como a lei de Segurança Nacional estabeleceu as políticas públicas que afetaram a organização da capoeira neste período. Também será explanado como setores de esquerda, a partir de Congressos como o CPC da UNE, se articulavam na criação ou interpretação das culturas populares como elementos de resistência popular ou uma suposta “consciência de classe”.

Entre tais acontecimentos, a música brasileira entra em um novo ciclo, a difusão da MPB pelos festivais de música televisionados, com a junção de elementos eruditos e instrumentos e cantigas populares, muitas delas da capoeira. Essas mediações intelectuais se mostraram cruciais para o entendimento da expansão da capoeira em todos os segmentos sociais a partir da década de 1960, e também nas criações e alianças que surgem nos movimentos e academias de capoeira em São Paulo. Nesse momento histórico, portanto, a posição política dos mestres, e o apoio que estes obtiveram por grupos de direita ou esquerda, se mostra relevante para seus sistemas organizacionais de grupos, rodas e organização de campeonatos.

Para analisar as construções de identidade que respondem a estes processos passados no período da ditadura militar do Brasil, é necessária a compreensão dos processos discursivos em voga na época. Tal produção discursiva durante o período de ditadura militar no Brasil apresentou peculiaridades que acompanham as transformações pautadas pelo maior ou menor grau de repressão por parte do regime. Assim, como Gaspari (2002) aponta, as fases da ditadura em três partes – Ditadura envergonhada, escancarada e encurralada – se observa que

vai da hegemonia do discurso político para o discurso midiático, evidenciando marcas que levam a transformações na ordem dos discursos. Assim, há uma passagem de um campo discursivo que privilegia o doutrinário, muito marcado pelo verbal, para outro que se sustenta sobre a construção de memórias identitárias e a emergência de um texto sincrético.

A ordem do discurso é aqui entendida com o que o filósofo francês Michel Foucault estabelece como uma vontade de verdade, que é apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional que tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão e como que um poder de coerção (FOUCAULT, 1998. p. 18).

Assim, discurso é estabelecido por aquilo que se diz (seu conteúdo), por como se dá esse dizer no intradiscurso (sua expressão), mas também pelo modo de realização. Se por um lado a relação entre o interdiscurso e a sua formulação é evidente, marcando a produção discursiva, por outro, o alcance do discurso (e como consequência seu controle) – sua possibilidade de emergência e suas possibilidades de circulação – se manifesta pelo seu modo de realização, sua substância da expressão – os sons, mas também os grafemas, as imagens, os gestos – que define seus meios, seus “lugares de circulação” (MARTINS FILHO et al., 2015. p. 85).

Partindo dessa conceituação, compreenderemos a produção de sentido desse momento histórico do Brasil, para refletir sobre a ação discursiva dos sujeitos que produziam a vontade de verdade em uma sociedade em que certos discursos eram interditados, outros incentivados, e todos exprimiam formas que atravessavam formas de resistência ou coerção, bem como as transformações inscritas no discurso político e na política.

Mesmo atentando que uma bipartição da sociedade entre direita e esquerda é ilusória, e não considerasse a não mobilização de grande parte da população nessas pautas, ou ainda não reconhecesse lutas paralelas, a propaganda do governo militar, nos moldes de “se não está conosco, está contra nós”³⁰, incutia um fortalecimento tanto da repressão e controle por parte do regime, como também motivava a luta armada por outro lado.

Também é necessária essa análise pelo fato relatado dos principais mestres entrevistados, de como as organizações políticas tiveram papel fundamental no investimento que a capoeira teve na ditadura, ao tempo em que também houve

³⁰ Ibid. p. 95.

prisões de lideranças pelo contato em que estes tinham com grupos considerados subversivos.

Assim, considero a capoeira uma prática que, atravessada pelos processos políticos, responde a tais acontecimentos no interior de seu ensinamento, centrado na oralidade e na posição dos mestres. Não perdendo sua dinâmica, portanto, mas reinterpretando construções identitárias nos corpos que se inserem na prática. Tais construções na ditadura militar tiveram um enfoque muito específico para a capoeira conseguir se afirmar em São Paulo.

Neste período, nota-se que o Estado, sob regime militar, tentava consolidar uma identidade nacional coercitivamente, com o uso da violência, aliada a uma forte propaganda nacionalista, materializada, por exemplo, em slogans famosos no período do governo Médici (1969-1974) como “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Nesse período, porém, ao tempo em que os movimentos de resistência ao governo militar eram fortemente reprimidos e ilegais, as organizações de esquerda também se encontravam em uma “crise de pertencimento” (MARTINS FILHO, 2015. p. 114), que evidenciava a cisão dos movimentos em várias tendências.

Por isso, ao conclamar uma luta que deveria ser de toda a sociedade, a esquerda também tentava criar uma nova identidade, pautada pelo discurso do novo, uma criação que possibilitava articulações com uma espécie de identidade nacional e, assim, também constituírem-se como sujeitos dos processos políticos e históricos.

É interessante observar, entretanto, que nessa mediação entre Estado e povo, os movimentos de esquerda procuram e provocam a constituição de sua própria identidade, com um papel central do mediador de uma luta que se cria como total (um “todo” brasileiro contra seu opressor, o governo militar), mas ao mesmo tempo estabelece uma luta “específica” pela ascensão ao poder e a instalação de um governo revolucionário. Para isso, busca apoio no povo, e em suas expressões, a quem conclama, de diferentes modos, a legitimação de sua projeção ao poder.

Porém, embora apareça como a voz do povo o discurso da esquerda que produz a resistência, o sujeito, que tem o papel de mediador, enuncia um discurso propriamente de esquerda, mas não o mesmo discurso do povo. Dessa mediação, portanto, a esquerda estabelece uma negociação simbólica, para uma nova identidade brasileira que contemple o povo marginalizado.

Ao compreender essas construções identitárias em voga na sociedade brasileira da época, devemos atentar que tal conceito não deve ser essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Afinal, como afirma Hall (2003, p. 108), as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.

As identidades, nessa perspectiva,

Parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos (HALL, 2003. p. 108).

Neste contexto, a identidade é vinculada a uma construção de identidade nacional, em ambos os lados, que forjam um mito fundador que remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, geralmente executado por alguma figura “providencial”, que inaugura as bases dessa suposta identidade nacional.

A capoeira, portanto, insere-se tanto a direita quanto á esquerda nesse momento histórico, vinculando sua prática a uma abordagem nacionalista, traduzida como esporte nacional, seja como símbolo de brasilidade e, portanto, de suposto caráter disciplinador, seja como elemento de resistência cultural e luta do povo contra o opressor (REIS, 2010; AREIAS, 1983; ASSUNÇÃO, 2005).

Tais construções, mediadas pelos mestres, provocaram uma nova dinâmica no papel da capoeira, e que tem no sistema de graduações a principal novidade que tais construções identitárias operavam na prática cultural/desportiva. Este ponto será debatido no próximo capítulo.

Para compreender como tal processo se mostra crucial no papel que tais construções identitárias tanto modificam a ritualística e corporeidade dos praticantes, quanto coloca a capoeira como prática institucionalizada em todos os segmentos sociais a partir da ditadura militar, a discussão agora será pautada em três elementos cruciais para seu desenvolvimento e reinterpretação: A Lei de Segurança Nacional, o CPC da UNE, e os Festivais de Música Popular, televisionados. Todas essas construções tinham como enfoque a busca de elementos legitimadores considerados nacionais.

3.1 A Doutrina de Segurança Nacional e a legitimação da Capoeira Paulista

Os fatores que levam a análise de um aspecto que pautava as decisões do governo como a Doutrina de Segurança Nacional foi observada em campo, nas entrevistas com os mestres Suassuna e Pinatti, grandes responsáveis pela organização burocrática da capoeira, junto a Airton Onça e o tenente Esdras (já falecidos), bem como a persistência de elementos como a saudação “Salve” em várias academias paulistanas, e a padronização do uniforme.

A história contada por tais lideranças, de como os patrocínios eram garantidos pelos contatos militares, e até mesmo a soltura de mestre Suassuna no período de maior repressão do regime, são fatos que encaminham para uma postura conservadora e de apoio ao regime, visto que o governo militar teve influência decisiva na expansão do grupo Cordão de Ouro, do mestre Suassuna³¹, e na organização de campeonatos de capoeira em São Paulo, realizados pela Federação Paulista de Capoeira, que teve em sua presidência mestre Airton e mestre Pinatti, respectivamente.

Este último, aliás, nos dá um bom panorama quando afirma que os militares tinham bons olhos para a capoeira, somente prendendo alguns esquerdistas na época, “que tinham em todos os lugares”³². Para além, o mestre afirma:

O governo militar foi o que mais investiu na capoeira. Na época o Coronel Saguas me ligava e dizia: organize o campeonato, que vamos realizar em São Paulo. Os militares não vão subir para o norte (para realização da competição de capoeira). Ligue para os hotéis e reserve hospedagem, também o ginásio, e diga que está fazendo sob a ordem do Coronel Saguas (Entrevista em 12/06/2017).

A hipótese, a partir deste relato, é que a organização da capoeira em modelos esportivos não só atendia a uma demanda que contemplava esferas militares, mas também a posição geográfica de São Paulo era interesse governamental para o fomento da prática esportiva, ao mesmo tempo em que visava uma integração próxima aos valores militaristas em voga. Para a capoeira não se tornar um instrumento de organização que poderia estar vinculada a grupos

³¹ Seus contatos com oficiais da Aeronáutica e o contrato com o governo de São Paulo, no final da década de 1960, foram relatados em entrevista. Serão explanados no capítulo posterior.

³² Entrevista realizada em 12/06/2017

comunistas, era necessária, portanto, o seu investimento e projeção vinculada diretamente ao governo.

A política de Segurança Nacional tinha como principal argumento o anticomunismo. Para tal, era necessário, portanto, forjar um controle significativo nos campos culturais para que não houvesse qualquer maneira de estabelecer um movimento de esquerda que poderia fomentar revoltas ou mobilizações contrárias. Assim:

No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional (COMBLIN, 1980. P. 239).

Dessa maneira, era papel do Estado estimular a cultura como um meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal (ORTIZ, 2010. p. 83). As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional.

É evidente que este controle não é absoluto, visto os próprios movimentos que surgiram na capoeira paulistana e posteriores prisões de lideranças que contestavam tais diretrizes. Entretanto, os patrocínios, a repercussão na imprensa e o apoio de mestres para o regime militar apontam que a DSN não se voltava exclusivamente à repressão, mas também montava uma base para uma série de atividades que serão desenvolvidas pelo Estado.

A capoeira, quando passa de prática intragrupo para manifestação desportiva do Brasil, carrega uma legitimidade um tanto maior para a sua utilização pelo Estado. A viagem da delegação baiana em 1966 para o Festival de Artes Negras em Dakar, liderado por mestre Pastinha, é grande exemplo desse interesse estar vinculado a uma imagem de fomento cultural atrelado a um imaginário de democracia racial. De toda maneira, esse acontecimento inaugura o processo de transnacionalidade que a capoeira representará no decorrer do século XX. A capoeira, enquanto prática diaspórica, com variados elementos africanos, se apresenta no Senegal, estabelecendo um movimento próprio da dinâmica da diáspora. Patrocinado pelo Estado Militar, entretanto, com a missão de celebrar uma suposta democracia racial³³.

³³ Vide Anexo IV

Para além, os simpósios da Aeronáutica de 1968 e 1969, o reconhecimento como desporto pela CND em 1972, e a regulação da Federação Paulista de Capoeira, em 1974, demonstram precisamente a força incutida por grupos militares em estabelecer a capoeira como uma prática esportiva que espelhava valores não contrários ao regime. Não há dúvida, frente aos acontecimentos, de que o Estado era o maior investidor da capoeira neste período.

Dessa forma, a postura do Estado militar, ao mesmo tempo em que investe e desenvolve uma censura, procura incentivar uma construção de identidade nacional a partir do desenvolvimento das culturas, como se fosse um grande detentor da democracia racial. A liberdade de criação é preservada somente quando associada à natureza sincrética das manifestações culturais. Tentando assumir uma posição de suposta neutralidade, ao assumir o argumento de unidade na diversidade, sua função passa a impressão de simplesmente salvaguardar uma identidade imaginária construída pela história (ORTIZ, 2010. p. 100).

O Estado, a partir da sua Doutrina de Segurança Nacional, aparece como guardião da memória nacional, responsável pelo seu desenvolvimento ao mesmo tempo em que defende o território nacional contra possíveis invasões estrangeiras, contra a descaracterização ou comportamentos desviantes. É definida a cultura brasileira nos aspectos de “segurança e defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico.

Fica evidente como essas diretrizes afetaram o processo de reconhecimento da capoeira paulista. A partir desse panorama, lideranças militares e civis estabeleceram que a capoeira como esporte, e além, um esporte nacionalista, encontraria renda e aceitação de esferas de poder que situariam aquele campo de convergência, a união dos mestres migrantes, em um ofício.

Com um reconhecimento oficial, portanto, tais mestres não só promoveriam a capoeira a um outro patamar, mas também vislumbraram uma oportunidade de ascensão social a partir de uma prática diaspórica, que até 1967, era responsável pela convergência entre aqueles indivíduos, nas rodas de rua e encontros em pequenas academias. Até este momento, como relata mestre Brasília, “não havia ninguém preocupado em ensinar capoeira, mas somente se encontrar e relembrar histórias, ganhar uns trocados dos turistas com o jogo da capoeira”.

A partir desses encontros, a convergência de tais lideranças se aliou a um contexto maior, fazendo surgir organizações como a ACRESP (Academia de

Capoeira Regional de Elite de São Paulo), e a própria Cordão de Ouro, que estabelece um polo de novos migrantes capoeiristas da Bahia para São Paulo, iniciaram apresentações nos simpósios da aeronáutica, realizados em 1968 e 1969 (REIS, 2010; CORSI, 2017).

Mestre Suassuna inscreve a capoeira paulista como prática cultural/esportiva a partir do patrocínio recebido pela Secretaria de Cultura de São Paulo, no governo Paulo Maluf, para levar a capoeira para todos os municípios do estado. No início dos anos 1970, a Cordão de Ouro já estabelecia uma academia de porte considerável em São Paulo, com formados e uma série de apresentações.

Todavia, como relatado por todos os mestres entrevistados, sempre havia olheiros presentes nas rodas e treinos com grande número de pessoas. Mesmo não se colocando como problema pela parte dos entrevistados, fica evidente as práticas de controle dos espaços onde havia um conjunto de pessoas. Não por acaso, mestres Suassuna e Almir das Areias foram presos em momentos diferentes, sob acusação de treinarem grupos subversivos.

O ano de 1972, entretanto, com a visita de mestre Bimba para reconhecimento dos mestres pioneiros da capoeira paulistana, estabelece como a prática, reconhecida pelo mestre com maior legitimação na esfera da cultura, seria organizada nos anos posteriores. Sua viagem foi patrocinada por Airton Moura da Costa (Onça), seu formado e recém-chegado em São Paulo. Onça, por sua vez, era tenente das Forças Armadas. De aspecto contestatário, visto sua posição de divergência frente a esse contexto, Almir das Areias (1983), relata a posição que tais mestres citados tiveram para a posterior organização da capoeira em São Paulo:

Como uma das consequências dessa interferência (Diretriz de Segurança Nacional), tivemos, na época, a criação da Federação Paulista de Capoeira, cujo objetivo era reunir e integrar a capoeira e seus mestres à ideologia política da ditadura vigente no país. Por sua vez, os mestres líderes da capoeiragem paulista, no caso mestres Suassuna e Pinatti, estimulados e convencidos pelo mestre Onça, recém chegado da Bahia e representante da ideologia política da ditadura, de que para sobreviver única e exclusivamente da sua arte, promovera, ampliar o seu mercado e se estabilizar como profissionais precisavam integrar-se ao contexto da ideologia política do regime, assim o fazem, e assumem a tarefa de reunir o meio da capoeiragem paulista, uni-lo, dirigi-lo e integrá-lo à ideologia política do regime (AREIAS, 1983. p. 77).

Apesar desta descrição contestatória, é inegável que a capoeira, ao conseguir eco no governo vigente, estabelece outro patamar para suas lideranças a partir de suas alianças militares e organização como esporte, vinculada às Diretrizes

de Segurança Nacional. Afinal, a proposta modernizante e, ao mesmo tempo, de salvaguarda que o Estado criou para as políticas culturais geraram uma força até então inédita para a capoeira se desenvolver em terras paulistanas, e até mesmo inaugura sua prática como elemento da diáspora africana, visto sua participação no Festival de Artes Negras de 1966.

Por outro lado, sua dimensão, traduzida como esporte, favoreceu sua aceitação social e investimento governamental. Características como a saudação “Salve”, a padronização de uniformes e o sistema de graduações, com inspiração na bandeira nacional, foram reinterpretações das lideranças em um momento que o discurso prezava por uma padronização, responsável por criar novos espaços de treinamento e campeonatos, mas também gerou reações contestatórias desse regime no interior da capoeira.

Para a compreensão de como a capoeira, ao ser construída como esporte, estabelece padrões de uma construção pautada em uma racionalidade exterior ao seu processo de aprendizado, mas ao mesmo tempo projeta a prática vinculada a um imaginário nacional, partiremos para uma análise de como a Educação Física era construída no período da Ditadura Militar.

O material da Revista Brasileira de Educação Física e Desportos nos dá um panorama de qual era o papel que a prática de atividades físicas e o esporte estavam vinculados a um discurso cientificista, disciplinador e cívico, bem como no controle social de parte da população. Com 53 números, publicada de 1968 a 1984, o que se vê são questões que respondem à relação entre as políticas públicas e a reorganização da educação física escolar.

Produzida e publicada pelo MEC, a revista pautava assuntos que apontavam para um sentido de modernização das práticas escolares, esportizando as aulas de educação física, ao tempo que permeado de autoritarismo.

Como apontado por Oliveira (2003, p. 14) a revista indicava uma espécie de transição na Educação Física ocidental. O conteúdo do periódico gira em torno da desumanização da sociedade e das práticas culturais em geral. A educação física era profundamente afetada por esse debate, pois cria uma ideia de preocupação com o tempo livre, do lazer, com a educação integral da criança, com os valores morais de uma sociedade cívica.

Para tanto, fazia-se apologia da técnica e da ciência, tidas como responsáveis de um desenvolvimento tido como indiscutível. Nesse sentido, nota-se a proposta modernizante e autoritária da ditadura militar. Afinal, a Educação Física no Brasil, assim como a própria educação, tem um histórico de controle social, visto o exemplo das políticas eugênicas do Estado Novo (D'AVILA, 2006. p. 20).

A revista aponta para este sentido, ao veicular textos de autoridades e órgãos do governo. Artigos de pesquisadores e professores também assumem um tom moralista, ao tempo que criticavam a própria modernidade e a industrialização como responsáveis pelas mazelas da juventude. Nesse perspectiva, a Educação Física também se estabelecia como uma formadora de moral.

Contraditoriamente, a revista de Educação Física e Desportos veiculava matérias que prevaleciam valores esportivos como o de competição, concorrência, liberdade, vitória, consagração. Mesmo direcionado pelos órgãos oficiais para a educação física escolar, o aspecto competitivo e de lutadores e vencedores. Como apontado por Oliveira, “um sincretismo entre controle e liberdade, ‘humanismo e tecnicismo’, alimentava-se a educação física brasileira” (OLIVEIRA, 2003. p. 13).

Os programas educacionais, ao partirem da mesma instituição que a revista, primavam pelo rendimento, pelos objetivos institucionais alcançados, pelas habilidades esportivas desenvolvidas. Era uma tentativa de sistematização e normatização, e, ao mesmo tempo, de controle social. Não há espaço para a autonomia do professor nas aulas realizadas.

Neste momento histórico, a educação física no Brasil, portanto, também passou pelo processo de esportização de maneira mais sistemática. Aprofunda-se uma ideia de perda de autonomia dos profissionais, em detrimento de um enfoque esportivo de cunho higienista, integrador e moralizador; prevalência da ênfase sobre as atividades em detrimento da ênfase sobre o conhecimento; competitividade aliada ao patriotismo.

Tal conjunto de acontecimentos no plano político tem eco principalmente no ano de 1972, em que o Ministério de Educação e Cultura (MEC), em conjunto com a Comissão Nacional de Desportos, submete a capoeira às mesmas regras do pugilismo, no intuito de normatizar as competições de capoeira. Em paralelo, a visita de mestre Bimba, que reconhece os nove mestres da capoeira de São Paulo como organizadores do chamado Departamento Paulista de Capoeira, órgão que deveria fazer a regulação do “esporte nacional”.

A entrada da capoeira nos moldes competitivos próximos ao do boxe foi determinante para a utilização de um sistema de graduações, que complementaria o processo de normatização, e também estabelecia a capoeira como arte marcial, em concorrência com as lutas orientais. Os capoeiristas utilizariam “cordéis” com as cores da bandeira brasileira: verde, amarelo, azul e branco (IPHAN, 2007. p. 59).

Na década de 1970, esse elemento de graduações, partindo do Rio de Janeiro e São Paulo, chegou a influenciar mestres tradicionais da Bahia, que abandonaram tal utilização somente nos anos 1980, quando inicia um movimento de reafricanização das culturas populares na Bahia³⁴.

Essa historicização dos principais interesses militares na capoeira, a partir do golpe de 1964, demonstra também o quanto não só havia um interesse no controle de manifestações culturais que poderiam insurgir contra o regime, mas também o papel e os aspectos que a capoeira toma forma a partir de seus praticantes.

Vale lembrar que o próprio mestre Bimba deu aulas para os oficiais da CPOR ainda na década de 1940, de onde tirou inspiração para seus chamados cursos de especialização e emboscada (BATALHA, 2014; IPHAN, 2007). E o principal articulador de sua visita em São Paulo foram os mestres Airton Moura da Costa, Esdras Magalhães dos Santos, ambos oficiais das Forças Armadas, e Reinaldo Ramos Suassuna, o mestre Suassuna.

O aspecto marcializante e disciplinador, e a forma em que a capoeira se propaga desde o surgimento dos chamados estilos, traduzem-se primeiramente como esporte, ou seja, tal aspecto é o principal enfoque das Traduções realizadas sobre a prática. Mesmo, como veremos adiante, ao adentrar nas academias de capoeira, o aluno venha a ter contato com expressões culturais performatizadas, e com a centralidade do mestre como detentor e difusor do conhecimento, o aspecto esportivo, aceito e traduzido pelas próprias lideranças, é fundamental para compreensão do processo de expansão da capoeira.

Fato também que, a partir de um panorama da UNE, que instituíra uma nova forma de estabelecer a cultura popular, submetendo suas criações a um aspecto ideológico revolucionário, a capoeira não teve dimensão tão forte para definir-se nas bases do movimento de esquerda em um primeiro momento.

³⁴ Conforme relatado por mestre Jaime de Mar Grande, em entrevista realizada em 24/03/2017.

Para tanto, a análise voltará ao contexto do CPC, realizado no início dos anos 1960, de modo a compreender como este aspecto será desenvolvido posteriormente em um grupo de capoeira em São Paulo, responsável em traduzir a capoeira como manifestação de um povo contra o regime vigente. Vale lembrar, porém, que a companhia artística que exercia maior influência era o Teatro de Arena, mas suas bases e posteriores peças teatrais, quando vem a tomar um aspecto militante mais incisivo, também tem influência do manifesto do Centro Popular de Cultura.

3.2 As bases do Teatro de Arena e do CPC da UNE para a capoeira-arte

Mesmo que o chamado Centro Popular de Cultura – CPC – fosse fechado logo após o golpe de abril de 1964, é interessante observar os aspectos que foram tratados a cultura popular sob uma ótica de esquerda. A leitura realizada por esta pesquisa encontrou elementos muito próximos da organização e debate feito por esse conjunto de eventos realizado pela União Nacional dos Estudantes junto a músicos, autores, diretores e intelectuais na proposta de contestação do regime a partir da capoeira, com criações teatrais e grande interesse universitário.

Com o grupo Capitães D’Areia, a partir de 1971, tem-se um aspecto visível de traduzir a capoeira como cultura engajada politicamente, contra o regime que já instituía modificações profundas na prática e organização da capoeira. Aliados a um “aprimoramento técnico” (AREIAS, 1983), tal grupo tentava consolidar um contraponto a organização realizada pelas alianças de capoeiristas e militares. E também, quando a ideia de cultura popular engajada politicamente se esgota, visualizamos certo declínio dos Capitães D’Areia na influência da capoeira paulista (REIS, 2010; CALDAS, 2012).

Veremos, portanto, quais eram as diretrizes do CPC e como eles estabeleceram uma ótica de cultura popular particular, e como foi responsável por uma reinterpretação relevante para a difusão da capoeira em São Paulo, principalmente nos meios artísticos e intelectuais.

É inegável que a ideologia nacionalista tentava atravessar a sociedade brasileira, na busca de consolidar um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais. E que o período de 1961 a 1964 permitiu o desenvolvimento do CPC como uma ação revolucionário-reformista definida dentro de quadros artísticos e culturais (ORTIZ, 2010. p. 69). Reunindo artistas de distintas áreas como o teatro, a música, cinema, literatura e artes plásticas.

O eixo do projeto do CPC consiste em uma tentativa de construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”, por meio da “conscientização das classes populares”. Com uma noção de arte popular revolucionária, esta é concebida como um instrumento privilegiado de revolução social. Aliando a defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, e do papel engajado e militante do artista, o CPC é responsável por uma série de iniciativas: a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos são exemplos dessa militância.

De base Isebiana, por ter como primeiro direto o sociólogo Carlos Estevam, os cepecistas formulam um documento que defende o engajamento de artista frente ao quadro político e cultural do país no período citado, ao tempo que estabelece uma ótica que prega a impossibilidade de uma arte popular fora da política. De acordo com o Anteprojeto do Manifesto do CPC, a arte do povo e a arte popular:

A arte do povo é predominantemente o produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que o artista não se distingue da massa consumidora [...] Com efeito a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. A arte popular, por sua vez, é mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer (*apud* HOLLANDA, 1981. p.124-129).

O manifesto conclui, portanto:

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsequência, quanto a arte popular, como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas, e não em sua essência. [...] Os artistas e intelectuais do CPC escolheram outro caminho: a arte popular revolucionária (*Ibid.*).

Assim definido, a arte se torna para o CPC um dos instrumentos para a tomada do poder e o artista como aquele que deve assumir um compromisso ao lado do povo, defendendo um “laborioso esforço de adestramento a sintaxe das massas, de modo a tirá-las de seu lugar de alienação e submissão”³⁵. Essa postura é no mínimo problemática sobre os questionamentos feitos até então na presente pesquisa. Entretanto, é necessária sua visualização por estabelecer parâmetros de Traduções artísticas que despontam na capoeira no início dos anos 1970.

Peças de teatro como Capoeira: Arte-luta, manifestação de um povo, e Capoeira: Arte de lutar sorrindo, ambas criadas por Almir das Areias e protagonizadas por seus alunos e alunas, trabalhadores, mostram como esse enfoque também esteve presente no sentido de ampliar a aceitação da capoeira enquanto uma expressão de cunho político, partindo das camadas populares e compreendendo uma forma de “tomada de consciência”.

³⁵<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une>

Porém, é ao mesmo tempo contraditória sua participação e postura nestes aspectos cepecistas, pois não recorre a uma vanguarda que deveria instituir uma cultura popular revolucionária. Trata-se, portanto, de um aspecto também visualizado por uma liderança na capoeira, e reinterpretado como argumento estético e político para sua inserção nas diversas camadas sociais, neste caso, estudantes e militantes de esquerda. De toda forma, traduz-se como ofício a capoeira, garante a influência de determinadas lideranças, e estabelece um diálogo com as dinâmicas políticas vigentes na época.

Afinal, a postura do CPC estabelece, contraditoriamente, um elemento conservador em sua concepção de cultura do povo e cultura popular, para não dizer excludente. Ao estabelecer tal cultura como folclore, sendo a tradição como presença do passado, remetendo a qualquer “progresso” um processo de dessacralização da cultura popular (ORTIZ, 2010. p. 71).

Em uma abordagem essencialista, o CPC enxerga a cultura popular como a “tomada de consciência da realidade brasileira” (GULLAR, 1965. p. 03). Tal conceito aqui é tomado como um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. Seu caráter excludente é visualizado quando o CPC se referem às “obras da cultura popular” apenas as atividades realizadas pelos centros de cultura, e não as manifestações populares tradicionais. Define-se, portanto, a “verdadeira” cultura popular as práticas do CPC, em contraposição às “falsas” manifestações populares (ORTIZ, 2010. p.72).

A partir das observações etnocêntricas presente no manifesto, querendo inculcar uma desalienação das manifestações populares, o Centro Popular de Cultura, no entanto, aliena-se a si mesmo, coloca-se o político como fator essencial á contraposição de outras dimensões da vida social. Ou seja, para legitimar a ação da “cultura popular”, se nega a validade e a dinâmica das próprias manifestações populares.

Assim, torna-se compreensível também que a capoeira não encontra um eco significativo em organizações de esquerda nos anos 1960. Traduzida como folclore, não haveria espaço para sua prática enquanto elemento revolucionário. Enquanto esporte, estaria alienada também a uma concepção que não contemplaria as discussões da esquerda naquele momento.

Entretanto, cabe ressaltar outro aspecto importante nas concepções aqui analisadas, que é a questão do nacionalismo. Fica evidente, a partir da análise, que

é uma problemática que domina a época na qual se desenvolve as atividades dos Centros de Cultura Popular e do Teatro de Arena, bem como as próprias organizações de capoeira.

Popular e nacional, portanto representam, assim, “faces de uma mesma moeda” (ORTIZ, 2010. p. 75). Assim, a prática do CPC se rearranja para uma “tomada de consciência dos países subdesenvolvidos com relação aos centros de decisões econômicas e culturais (Ibid.)” Dessa forma, a luta anti-imperialista, pauta de manifestações estudantis, penetra o texto artístico, e pode, de forma pedagógica, ser exposta para a massa, de onde o CPC teria a missão de formar um engajamento. Diversas manifestações passam assim a compor a gama de fenômenos considerados sob a classificação, agora vista com bons olhos, de “cultura popular”, e a música e o teatro revaloriza os temas brasileiros e as tradições populares regionais. E o cinema nacional, ao buscar o fortalecimento de uma indústria cinematográfica, também retrata essas manifestações como expressões autênticas.

Nesse último caso, e também no campo da música, mestre Canjiquinha se consolida como porta-voz e mestre da cultura popular, com grande aceitação e inserção em produções artísticas de nível nacional³⁶. Assim, o que se vê é uma incoerência teórica no que diz respeito às tradições populares, definidas como “folclóricas”, se visualizarmos a concepção de “falsa cultura”, como definida no manifesto do CPC.

Com a emergência da questão do imperialismo cultural, a questão da cultura popular ‘folclórica’ se transmuta de “falsidade” para “veracidade nacional” (ORTIZ, 2010. p. 76). Assim, o pensamento de esquerda desloca-se da “falsa cultura” para centralizar-se sobre um novo discurso: o da independência nacional: delimita-se assim uma esfera da cultura popular como “autenticamente nacional”, que se manifesta nas mais variadas expressões populares regionais.

De toda maneira, é uma problemática que define o declínio desse pensamento nos anos posteriores, pois não encontra eco, até mesmo nos núcleos engajados politicamente, a perspectiva vanguardista de definir-se arbitrariamente com valores da “veracidade” e de “autenticidade” cultural.

³⁶ No campo cinematográfico, a participação dele nos filmes *O pagador de Promessas* e *Barravento*, anos de 1962, são icônicas, e demonstram a construção e relevância que a capoeira possuía nesse momento.

Na capoeira paulistana, porém, somente a partir da década de 1970, os Capitães surgem estabelecendo um contato entre o teatro engajado politicamente e a prática da capoeira, traduzindo-a como “manifestação de um povo oprimido contra o opressor” (REIS, 2010 AREIAS, 1983). Com essa abordagem, se vê uma criação dentro do campo da cultura popular, mas de maneira contraditória aos moldes do CPC.

É necessária a análise de um movimento artístico que se propôs revolucionário para compreendermos mais um aspecto reinterpretado no campo da capoeira em São Paulo, e que trouxe um contraponto no sentido desportivo disciplinador que a capoeira consolidava nos anos aqui pesquisados.

Contudo, o espaço artístico onde a capoeira expande sua aceitação e permeia todos os segmentos sociais tem base na busca de músicos engajados na procura de um nacional-popular. Influenciando tanto os grupos de capoeira de “direita” e “esquerda”, quanto sua popularização nas camadas intelectuais e estudantis. Encontra-se na utilização de seus elementos musicais para a definição de brasilidade, na concepção e popularização da Música Popular Brasileira.

3.3 Berimbau me confirmou: A influência das músicas de capoeira na MPB dos anos 1960 e 1970

Tal aspecto da influência da música da capoeira nas canções populares do período recortado ainda carece de maiores pesquisas, visto sua relevância em letras e melodias que têm a capoeira como tema, na época em que a pauta vigente eram o nacionalismo e o nacional-popular. Este debate visa analisar a relação da capoeira com músicos engajados politicamente e com a própria ditadura militar, como demonstrado anteriormente.

A música é elemento também para expor a problemática da identidade. Ouvida em outros países, ou longe do local de origem, as canções e cantigas evocam outro tempo nas memórias coletivas locais (CASTRO, 2012. p. 126). A música na capoeira, como explicitado no capítulo I, é instrumento também histórico, parte importante para a transmissão oral do conhecimento, que até hoje é estabelecida como central no ensino da capoeira. Trata-se, portanto, de compreender como um instrumento histórico de uma prática intragrupo permeia a

música industrializada, e a partir desse momento se torna elemento que remete a uma identidade para segmentos sociais diversos.

Como exemplo, a obra de Valdeir Rego (1968), catalogou 17 músicas tendo como temática a capoeira, composições datadas de 1963 a 1967. Castro (2012), ao alargar o período até 1975, registra mais 5 gravações. Até esse ano, portanto, são 23 músicas compostas ou cantadas por artistas de renome da música brasileira.

Tais compositores, que dedicaram a transpor a capoeira para a música popular se inspiraram no imaginário que a história oral presente nas cantigas remete aos capoeiristas como forma de pertencimento identitário ou registro de sua vida. Afinal a ladainha tem como temática heróis, Orixás, fatos corriqueiros ou análises da posição do cantador frente a ordem, questionando-a ou apoiando suas modificações na realidade. Assim, utilizaram-se de ladainhas, corridos e chulas, além dos toques de berimbau para compor canções famosas e criar o imaginário do nacional-popular.

A diferença entre ladainha, chula e corrido é bastante conhecida na capoeira. Basicamente, ladainha é a música em que o cantador narra sobre as temáticas aqui citadas. Não há coro até o fim de sua história, e geralmente são as cantigas que abrem as rodas de capoeira. Por exemplo:

Vou-me embora da Bahia, o meu bem
 Vou-me embora da Bahia.
 Vou ver se dinheiro corre,
 Se dinheiro não correr, de fome ninguém não morre. (Domínio público).

Essa ladainha, famosa entre os primeiros baianos em São Paulo, relata a partida de sua terra em busca de dinheiro. Não à toa, é uma das mais citadas e cantadas por mestre Joel (um dos mestres pioneiros da capoeira paulistana). Por sua estrutura, a ladainha muitas vezes é definida como uma “forma de canto característico da cultura muçulmana” (ARAÚJO, 1994. p. 11).

Dessa forma, como debatido no primeiro capítulo, visualizamos a influência do povo Mandinga em uma das principais ritualísticas da capoeira, que são as cantigas. É exemplo, portanto, das inúmeras influências que constitui a capoeira como prática diaspórica.

A chula, por sua vez, é o sinal de que a ladainha chegou ao fim. Se faz louvações e frases que remetem a Deus, Orixás, mestres, lugares, etc. É repetido pelo coro, com o prolongamento da palavra “camará” (camarada) ao fim:

Cantador: Iê, viva meu Deus
Coro: Iê, viva meu Deus, camará!
Cantador: Iê, viva meu mestre
Coro: Iê, viva meu mestre, camará!

Por fim, o corrido é o canto que acompanha praticamente toda a roda, é a música de jogo. Quando se canta o corrido, também chamado de quadra, é o sinal de que os capoeiristas podem sair do pé do berimbau, dois a dois, para entrar na roda e seguirem o jogo. Os corridos, provavelmente, foram as partes mais aproveitadas pela Música Popular Brasileira. Como no jogo, que é uma série de perguntas e respostas corporais, o corrido é quando o cantador pergunta, e o coro responde, podendo ser uma resposta diferente do que cantado, ou a mesma frase:

Cantador: Zum, zum, zum, ê Besouro
Coro: Zum, zum, zum, Cordão de Ouro.

O exemplo deste corrido, bastante conhecido nas rodas de capoeira, é emblemático pelo fato de ser a parte final da música Lapinha, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Tal música, interpretada por Elis Regina no I Bienal de Samba, em 1968, demonstra a maneira de como a música é parte essencial para a compreensão da aceitação da capoeira. Afinal, não só foi apropriada a partir da vivência em que os compositores tiveram com mestre Canjiquinha, mas também inspirou o nome de uma das primeiras academias de São Paulo, também objeto dessa pesquisa.

Conforme relatado pelos mestres fundadores, Brasília e Suassuna, o nome Cordão de Ouro foi escolhido exatamente pelo sucesso que a música fazia na época, ficando associada a capoeira a um nome bastante difundido na juventude da época. Tal sugestão partiu de um aluno de ambos, Dirceu, na época um dos melhores bateristas de jazz do país (CORSI, 2017. P.95).

Afinal, como analisado, nos anos 1960 se havia um debate em torno da luta política para a defesa do nacional e do popular na cultura brasileira, contra a influência estrangeira “imperialista” (CASTRO, 2012; ORTIZ, 2010). Tais ideias divulgadas pelo CPC e pelo Teatro de Arena, portanto, influenciaram uma série de músicos engajados, preocupados, ao mesmo tempo, de forjar um popular de base emancipatória e de raiz regional, ou que constituiria um imaginário nacional autêntico.

Tal militância nacional popular, no campo da música, buscava o “homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a

trabalhar nas cidades” (RIDENTI In: CASTRO, 2012. p. 127). Assim, adotaram-se uma série de ritmos nordestinos e do samba, junto a composições centradas nos temas sobre o morro e o sertão. Nesse contexto, junta-se a uma série de composições que utilizam a capoeira como temática, a partir dos anos 1960. E essa utilização dos elementos da capoeira é um dos marcos histórico do movimento da Música Popular Brasileira.

Em 1963, um ano antes do golpe militar, Baden Powell e Vinícius de Moraes lançam Berimbau, canção em que Baden imita o som do arco musical ao violão. A capoeira também é protagonista da letra:

Capoeira que é bom não cai/ E se um dia ele cai/ Cai bem/ Capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar/ Berimbau me confirmou, vai ter luta de amor, tristeza Camará (POWELL E MORAES, 1963).

Na obra de Valdeloír Rego, que aliás nos demonstra como a capoeira adentrava os mais variados espaços de conhecimento, como a própria universidade (essa obra é o primeiro ensaio sócio-etnográfico sobre a capoeira da Bahia), se relata que o contato de Baden Powell com o instrumento berimbau se deu por volta de 1962, quando chegou à Bahia (REGO, 1968. P. 230).

Também conforme o autor, a dupla Baden e Vinicius foi o “ponto decisivo, na história da música popular na adoção do toque e do canto da capoeira. Berimbau foi e continua sendo sucesso, gravado e regravado por intérpretes famosos e isso foi um estímulo de novas composições dentro do tema.” (REGO, 1968. p. 334). A partir disso, podemos considerar também que a utilização da capoeira nas canções do período aqui recortado se deve ao próprio sucesso de Berimbau.

Porém, no mesmo ano, três outras canções que utilizavam a temática da capoeira foram lançadas. Duas delas gravadas por dois artistas consagrados na bossa nova: Tom Jobim e Sérgio Ricardo. O primeiro compôs Água de Beber, também escrita por Vinicius de Moraes. Já a segunda, de autoria de Sérgio Ricardo, mostra a mudança de postura que alguns artistas adeptos da bossa nova se engajavam naquele momento histórico e político.

A terceira composição lançada no ano de 1963 nos mostra como essa inserção da capoeira na música não se dá tão somente por um sucesso ou inflexão da bossa nova. A canção Capoeira mata um, de Jackson do Pandeiro, proveniente das classes populares nos mostra a mudança da dimensão que a capoeira estava adquirindo, em um processo de desmarginalização crescente.

Além desta, Jackson do Pandeiro compôs e interpretou, na década de 1960, outras quatro canções com o mesmo tema: O assunto é berimbau (Jackson do Pandeiro/ Antonio Barros), Comprei um berimbau (Valter Levita), Meu berimbau (Álvaro Castilho/ Jackson do Pandeiro/Sebastião Martins) e Capoeira no baião (Clodoaldo Brito) (CASTRO, 2010. p. 131).

Tal exemplo é importante também para revelar que não somente os artistas politizados ou influenciados pelo CPC da UNE que absorvem a capoeira como temática de canções e arranjos. Além de Jackson, artistas que não eram engajados na busca do nacional-popular, mas eram provenientes das camadas populares, gravaram canções inspirados na capoeira. Artistas como Jorge Ben (Capoeira, 1964), Jair Rodrigues (São Salvador, Bahia, 1966 e Capoeira *Camará*, 1967), Elizeth Cardoso (Capoeira Três, 1967), Paulo Vanzolini (Capoeira do Arnaldo, 1967) e Martinho da Vila (*Iáíá* do Cais Dourado, 1969). (Ibid., 2002. p. 132).

Estes cantores, que ao mesmo tempo não engajados nos moldes da esquerda, mas que detinham parte representativa do movimento negro e popular, demonstram que o imaginário do nacional-popular não se restringe as canções de protesto. A capoeira servia de fonte inspiradora a um contexto amplo de músicos e compositores, sem necessariamente fazer disso uma denúncia social. Assim, o papel de destaque da capoeira, ainda não contemplado em muitas pesquisas, é fator relevante para compreensão dos movimentos artísticos da época.

Entretanto, a música Berimbau ganha conotação política em 1964, ao ser gravada por Nara Leão em seu primeiro disco (CASTRO, 2002. P. 132). De acordo com Cabral (2002):

Este disco inaugurou o que a gente chama de MPB, porque não existia esta expressão, existia vagamente, a partir daí que esta sigla ganha uma certa conotação. O que era MPB? Era música brasileira com mais elaboração, uma música que se diferenciava do samba de carnaval, porque era mais elaborada. Surgiu até uma geração de MPB (CABRAL In: CASTRO, 2002. P. 49).

Como aponta Castro (2002), a marca da transição da bossa nova para a MPB era o engajamento político. Em 1964, Nara Leão protagonizou, ao lado de Zé Kéti e João do Vale o espetáculo Opinião, criado por Armando Costa, Paulo Portes e Oduvaldo Viana Filho. Um musical que buscava apresentar um retrato dos problemas sociais do país. No mesmo ano, a cantora lança o disco Opinião de Nara, em que apresentava duas outras músicas inspiradas no universo da capoeira: Na

roda de capoeira (uma ladainha proveniente das rodas de capoeira) e Berimbau, música de mesmo nome é de Baden Powell, mas composta por Clodoaldo Brito.

Em 1965, Geraldo Vandré, um dos principais artistas engajados no movimento contestatório contra a ditadura, usa a capoeira como metáfora da luta contra a ditadura militar. O disco Hora de Lutar possuía duas canções que retratavam o universo da capoeira: a faixa que dá nome ao álbum (Geraldo Vandré) e Aruanda³⁷ (Carlos Lira/ Geraldo Vandré).

No mesmo ano, é a vez do engajamento artístico de esquerda em São Paulo representar a capoeira como forma de protesto. A música Upa Neguinho, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri é apresentada no espetáculo musical Arena canta Zumbi. A música então é gravada no ano seguinte.

O espetáculo é uma amostra evidente do projeto político-cultural, nos moldes da ideologia nacional-popular cunhada pelo Teatro de Arena e pelo CPC, na qual o grupo de teatro coloca em cena o herói da resistência negra, símbolo da luta pela liberdade dos escravizados, em um contexto que, naquele momento de regime militar, servia de protesto contra a democracia perdida com o golpe militar de 1964. A capoeira, vista nesse contexto como instrumento de luta pela liberdade, é citada como parte da luta de emancipação no trecho “capoeira posso ensinar” (CASTRO, 2002. p. 134).

Aqui, se vê uma das prováveis influências que os espetáculos montados por grupos de capoeira, nos anos posteriores, pode ter como influência direta de suas montagens, bem como na repercussão que os Capitães, principalmente, tiveram no meio artístico paulistano, com alianças intelectuais tanto no teatro, como nas artes plásticas e na universidade.

Em 1967, Gilberto Gil grava a famosa canção Domingo no Parque. Com elementos de capoeira vinculados a um rock progressivo, pela participação do grupo Os Mutantes, a canção fica em segundo lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em São Paulo. Aliás, como aponta Castro (2002), através do primeiro festival, realizado em 1965, com o nome Música Popular Brasileira, que o termo se populariza e ganha uma geração que a representaria como novo marco

³⁷Aruanda, de acordo com Rego (1968), seria “corruptela de Luanda, capital de Angola”. É uma palavra muito utilizada nas cantigas de capoeira. Entretanto, além dessa definição feita pelo autor, Aruanda é um lugar que, nas concepções religiosas de matriz africana, é uma espécie de morada espiritual.

da música nacional. Os festivais de canção televisionados foram o palco principal desse movimento.

Quando o regime então aprofunda seu caráter repressivo com o AI-5, em 1968, Baden Powell compõe uma das mais importantes músicas do período: Lapinha. Como analisado no primeiro capítulo, essa música, feita por Baden a partir de seu contato com mestre Canjiquinha, traz uma série de acontecimentos que nos dá o panorama de como o meio artístico engajado, e os capoeiristas tradicionais, tinham uma relação, no mínimo, complexa.

De toda forma, mesmo não atuando como militante de um projeto político aos moldes do CPC, Powell tinha uma intenção desde o início da década de buscar a musicalidade tradicional a inspiração e o material para suas composições. A canção Lapinha, interpretada por Elis Regina, ganha o primeiro lugar da I Bienal de Samba, em 1968, também promovido pela TV Record. A canção tem inspiração total nas cantigas de capoeira, e sua parte final repercute, ao seu lançamento, tanto nas esferas artísticas, como nas próprias criações da capoeira paulistana: “Adeus Bahia/Zunzunzum/Cordão de Ouro/ Eu vou partir porque mataram meu Besouro³⁸”.

Alguns anos mais tardes, a própria viagem que inaugura o debate da diáspora africana se torna inspiração para a música Triste Bahia, de Caetano Veloso. Em 1972, ano da institucionalização da capoeira pelo governo militar, Caetano, então exilado em Londres, grava a canção, com a segunda parte inspirada nos cânticos de capoeira. O verso “Pastinha já foi a África, pra mostrar a capoeira do Brasil” é do próprio mestre de capoeira Angola, cantando sobre sua viagem ontológica de 1966.

Uma análise pode se atentar em alguns elementos presentes nas canções aqui mostradas. Tais canções constroem um imaginário de capoeira como elemento do nacional-popular, sem necessariamente preocupar-se nos debates presentes no interior da mesma, como os estilos da capoeira baiana (Angola e Regional). Não se tem, até este momento, uma referência de como as tradições africanas influenciam a dinâmica da capoeira, ou a construção desta como prática

³⁸ A referência se deu no momento propício do surgimento do grupo Cordão de Ouro, em São Paulo. Mesmo com seu lançamento em 1968, ambos os mestres fundadores, Brasília e Suassuna, ressaltam o sucesso da canção como fonte inspiradora da adoção do nome. Outra referência é que Cordão de Ouro alude a Besouro, capoeirista lendário da Bahia, proveniente do Recôncavo baiano. Por ser um capoeirista anterior ao surgimento de estilos, Angola e Regional, serviu como inspiração para as bases que sustentariam o grupo de ambos os mestres, e também como a capoeira paulistana iria se constituir nos anos posteriores.

particular de grupos racializados. Sugere-se sempre uma capoeira como elemento de um imaginário nacional.

Ao considerar o momento histórico, entretanto, com uma afirmação da identidade nacional tanto à direita quanto à esquerda, a busca do nacional-popular traduz a capoeira a partir de elementos provenientes desse movimento de necessidade de busca de elementos “originais”, de forma a combater o “imperialismo” estrangeiro. Ao tempo que não necessariamente aborda os povos que construíram tais expressões musicais e artísticas, a influência direta de elementos africanos e sua dimensão diaspórica. A capoeira, traduzida e construída como cultura brasileira, foi cantada de forma generalizada e contemplando artistas engajados politicamente, ou não.

O que é interessante observar é mais do que o sucesso de Berimbau, ou a própria busca de elementos do povo para a construção desse nacional-popular, contraditoriamente às diretrizes do CPC, mas que o próprio realiza anos depois frente à exaltação do nacional contra “estrangeirismos”. Ao analisar a presença da música da capoeira, cantos e instrumentos, na MPB, se visualiza sua crescente desmarginalização social, iniciada na Bahia por suas lideranças, e pela agência que o berimbau trouxe para a capoeira baiana, ponto discutido por Acuña (2017) e debatido no primeiro capítulo da presente dissertação.

Aliás, essa projeção da capoeira deriva da própria Tradução Cultural oriundas dos mestres para articular e regularizar a capoeira enquanto uma expressão que, reinterpretada e dita como Nacional pelas próprias lideranças, abriria mais oportunidades para a projeção social dos mestres, e asseguraria a dinâmica e reinscrição da capoeira nos anos posteriores a sua legalização.

Os capoeiristas baianos, portanto, influenciaram decisivamente uma valorização da capoeira por parte das elites artísticas e intelectuais do país. E o campo musical, com as canções e composições realizadas em plena ditadura, serviam também de contestação ao regime. E, ao mesmo tempo, o movimento inverso se faz presente, ao momento que a capoeira garante sua permeabilidade em segmentos sociais variados, e promove sua ampliação e procura por parte da população economicamente mais ativa.

Assim, tanto como esporte, como música ou expressão popular, a capoeira consegue ascender socialmente suas lideranças a partir de suas Traduções, amplia seu campo de influência e, também, de disputa entre os

praticantes. Afinal, as canções influenciadas pela prática demonstram que a capoeira foi pensada e construída como uma das principais referências nacionais e populares do país, e que o jogo de construções discursivas estava sendo realizado, ao mesmo tempo, por artistas engajados e militares. Essa busca do nacional-popular, porém, apresenta certo declínio ao fim dos anos 1970. E uma nova dinâmica se mostra presente na construção da capoeira no campo musical.

Com a abertura política “lenta e gradual”, a independência de países africanos e a globalização, a capoeira toma uma outra construção identitária no campo musical. Um exemplo é a música *Jogo de Angola*, composta em 1975 por Paulo César Pinheiro (parceiro de Baden Powell em *Lapinha*) e Mauro Duarte, e gravada por Clara Nunes. O ano de lançamento coincidia com o da independência de Angola, que se livrara do colonialismo português.

Temos uma amostra, portanto, do rearranjo da construção discursiva, para uma reafirmação da música brasileira. Dá-se, a partir desse momento, a ideia da capoeira como construção transnacional e a reafirmação dos elementos africanos. A composição evidencia esse momento ao assumir a referência africana da capoeira, não mais a colocando como luta brasileira, como se vê no trecho da letra:

Dança guerreira/ Corpo do negro é de mola/ Na capoeira, negro embola e desembola, / E a dança que era uma festa pro dono da terra/ Virou a principal defesa do negro na guerra. / Pelo que se chamou libertação/ E por toda força, coragem e rebeldia/ Louvado será todo dia/ Que esse povo cantar e lembrar do jogo de Angola (PINHEIRO E DUARTE, 1975).

Esse aspecto de reafirmação, entretanto, ganhará força a partir dos anos 1980 na capoeira, a partir dos movimentos de capoeira Angola da Bahia e Rio de Janeiro. No campo desenvolvido em São Paulo, com a migração e o rearranjo dos rituais da capoeira do berimbau, as construções tanto esportivas quanto artísticas terão força significativa até o fim dos anos 1970, e as academias, competições, campeonatos, espetáculos e sistema de graduações, além da roda da República, serão espaços onde as construções da sociedade brasileira aqui expostas serão construídos, jogados e confrontados. De modo a reinscrever sua condição em uma metrópole moderna, os capoeiristas rearranjam suas construções identitárias para o surgimento de um movimento de raízes baianas e práticas ressignificadas em terras paulistas. Entre militares e artistas, surge a capoeira

contemporânea, que iniciará o processo de internacionalização da prática nos anos posteriores.

É interessante observar que, salvo as modificações de mestre para mestre no ensino da capoeira, tanto o enfoque esportivo quanto o artístico engajado, traduz suas posturas e entendimentos da corporeidade sob uma ótica ritualística proveniente da capoeira baiana, a capoeira do berimbau.

Ao consolidar-se como um campo, frente às modificações do Estado e das inserções de lideranças que se iniciaram na década de 1930 e se aprofundam nos anos 1960 e 1970, o terreno da cultura popular negra se consolida, e as transformações e disputas de hegemonia estabelecem criações identitárias plurais. Porém, não necessariamente questione as bases do ritual de roda proveniente da capoeira baiana. O campo de disputa, portanto, cristaliza-se na própria dinâmica de institucionalização da capoeira, entre as lideranças e os praticantes. Não mais uma postura de reorganização coletiva contra o Estado, ou que não se submeta a um parâmetro de visualizar a capoeira enquanto ofício regulado.

4 AS CAPOEIRAS DE SÃO PAULO

“Nem por isso deixaremos de nos apresentar bem (na competição), pois se a capoeira teve origem na Bahia, é aqui em São Paulo que está tendo o desenvolvimento administrativo a torná-la um esporte.” (Airton Neves Moura, no I Campeonato Brasileiro de Capoeira, em 1975).

Será apresentado nesse capítulo como a capoeira paulistana foi construída e difundida por migrantes baianos, pelos encontros e espaços que ocuparam na dinâmica social de São Paulo. A partir da entrada da capoeira no cenário esportivo e cultural engajado, as disputas políticas entre o nacionalismo militarista e a construção do nacional-popular permeiam também as construções estéticas da capoeira. Isso modifica as corporeidades de seus agentes e suas difusões rituais, bem como seu alcance e inserção no mercado. Quando a capoeira se torna ofício para estes mestres migrantes, as criações que geram a capoeira/esporte e a capoeira/cultura serão mediadas por suas construções de identidade a partir dos modelos vigentes na época.

Os espaços ocupados pelos primeiros capoeiristas migrantes; a afirmação de identidade; o surgimento de grupos e alianças entre capoeiristas de diferentes estilos; e as concepções políticas destes mestres vão permear suas construções de jogo, vestimenta, sistema de graduações e ênfase na abordagem da capoeira como esporte nacional.

Para tais descobertas, foram realizadas observações participantes, nas rodas citadas pelos mestres e pelas cantigas de capoeira, bem como entrevistas com os pioneiros da capoeira paulistana, entre outros capoeiristas que foram indicados como responsáveis pelas principais mudanças e consolidação da capoeira em São Paulo. Essa investigação foi realizada no período de março a junho de 2017. Outra participação ocorreu em novembro, com duração de cinco dias, para finalização e verificação de fatos/entrevistas.

Ao estabelecer o estudo da capoeira, e admitir a participação direta do pesquisador com o objeto, empregaram-se os métodos de História oral, para reconstrução histórica a partir de depoimentos. Concomitantemente, o pesquisador teve acesso a fontes documentais, fotos, vídeos e obras publicadas sobre o período abordado. Analisando tais amostras pela perspectiva dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e da Diáspora Africana, verificamos as Traduções Culturais e a construção das identidades em resposta a tal contexto: a migração para uma metrópole urbana e um regime de governo ditatorial.

A análise sociológica, portanto, descreverá a participação e análise do pesquisador, uma reflexão sobre as obras que fazem a separação entre a capoeira/esporte e capoeira/folclore, e identificação dos processos sociais realizados pelas lideranças identificadas como pioneiras ou relevantes para a Tradução Cultural realizada na capoeira paulistana.

4.1 Entrando na roda: relato etnográfico da capoeira em São Paulo

A abordagem dos locais a serem visitados partiu de duas fontes que o pesquisador teve acesso pela sua experiência na capoeira. As cantigas de capoeira, cantadas por mestre Joel, Suassuna e Ananias, entre outros, são produções fonográficas de amplo conhecimento e acesso para os praticantes de capoeira. Alguns álbuns e CDs, gravados por esses mestres, são constantemente reproduzidos nas academias que descendem da capoeira paulistana. São produções fonográficas que também recorrem ao período recortado da pesquisa. Mestre Suassuna, responsável pelo Grupo Cordão de Ouro, foi um dos primeiros a gravar um vinil de músicas de capoeira, com o primeiro álbum datado de 1975 (CORSI, 2017. p. 95)

Também o livro “O que é Capoeira”, de Almir Ribeiro, conhecido como Almir das Areias (1983), nos fornece algumas cantigas de domínio público que remontavam a alguns espaços onde a capoeira era praticada em São Paulo. São descritas das letras que louvavam a Bahia, a viagem para São Paulo, entre outros elementos que contextualizam a passagem de migração que os indivíduos naquele momento histórico foram afetados. Publicado em 1983, o autor também foi criador do grupo Capitães d’Areia, identificado como a principal organização dissidente da Federação Paulista de Capoeira, e também vinculada á intelectuais e artistas de esquerda na época recortada. Suas ligações com Clóvis Moura, sociólogo da USP, fizeram então o mestre ser responsável por uma publicação da coleção Primeiros Passos, da editora brasiliense, contendo um breve histórico sobre a capoeira, carregado de referências autobiográficas.

Assim, o pesquisador foi ao encontro de mestres que permearam todo seu crescimento no interior da prática, bem como nos pontos mais cantados e citados por lideranças projetadas até os anos 2000 como principais referências da capoeira paulistana. O diário seguiu uma linha de entrevistas que compreendiam a oralidade como instrumento fundamental tanto para a prática da capoeira, quanto a

noção de pertencimento e construção histórica nas noções de identidade. Aliada às cantigas, o método das entrevistas e da oralidade como instrumento teórico nos fornece a principal bagagem para a compreensão da projeção da capoeira no período recortado.

Traçamos, para melhor explorar esse método, uma análise de "comunidade de destino", como proposto em Araújo (In: MARTINS FILHO et al., 2002. p. 94). Trata-se de estabelecer a memória como construção social, com o pertencimento a uma comunidade, permitindo o processo de construção da memória. Por serem mestres de capoeira, os indivíduos foram agrupados em uma identidade central, um tipo de comunidade que fosse então entendida como "comunidade de destino". É interessante ressaltar que tentamos trazer a subjetividade para a reconstrução histórica, não como fonte empírica, mas como um universo de representações. Afinal, os depoimentos não nos trazem apenas a questão da memória, mas também da retórica (Idem, p. 95). Não é somente o que se lembra que é importante, mas como se narra o que se lembra. Os relatos de vida geralmente são realizados de forma intencional.

Entretanto, a reconstrução histórica, por parte dos agentes entrevistados, carrega a problemática de estabelecer um imaginário, que muitas vezes pode não coincidir com a realidade posta no recorte, ou até mesmo versões diferentes sobre o mesmo fato. Quando tal viés foi observado, recorremos ao material histórico da época, para compreensão pragmática das versões escutadas. De toda forma, ao acontecer isso, analisamos e demonstramos ambas as versões.

O pesquisador visitou a Casa Mestre Ananias, ponto de cultura em São Paulo, localizado no bairro do Bixiga. Sob a responsabilidade de Rodrigo Minhoca, o local, academia de mestre Ananias desde meados dos anos 1990, oferece além de capoeira, variadas expressões artísticas, e conta com uma biblioteca e sala de atividades, além do espaço de treino.

Mestre Ananias, falecido em 2016, é referência unânime no que diz respeito a musicalidade desenvolvida na capoeira de São Paulo, bem como foi organizador da roda na Praça da República até o fim de sua vida. Quase um ano depois de seu falecimento, no período que o pesquisador visitou também a roda, os atabaques, instrumentos que o mestre citado tocava na roda da praça, não estava sendo utilizado, em respeito ao luto do mestre. Trata-se, na esfera musical e da roda aberta, como a principal referência da capoeira de São Paulo.

A casa nos fornece, mesmo sem o mestre em vida, rico material fotográfico e escrito para pesquisas diversas. E as tradicionais rodas de terça ainda persistem como ponto de encontro dos capoeiristas da região central de São Paulo. O Contramestre responsável se mostrou muito receptivo a partir do momento que o pesquisador se identificou como capoeirista. Essa recepção foi sentida em todos os espaços que o pesquisador se inseriu.

O distanciamento do pesquisador e a posição enquanto capoeirista foi fator crucial para o desenvolvimento da etnografia. A feição e o próprio acolhimento das lideranças, ao serem informados que o pesquisador também tinha formação na capoeira, foi ponto importante para os detalhes a serem contados em entrevista. Alguns, mais desconfiados, só passavam a receber a observação participante depois de algumas perguntas, comuns na esfera da capoeira, e feitas ao pesquisador: tempo de prática, graduação/título, descendência a partir de um mestre mais antigo.

As academias de capoeira atuais seguem uma ideia de linhagem. A partir de uma “descendência”, os capoeiristas se reconhecem como próximos ou distantes de uma raiz que tenha mais poder no campo de disputa da capoeira. Seja de qualquer estilo, geralmente os descendentes mais diretos dos mestres baianos, principalmente Bimba e Pastinha, ganham certo status frente aos demais capoeiristas.

De toda forma, é fomentado dentro da maioria das escolas o conhecimento da linhagem que o praticante vai exercer e defender. Ao ser questionado, nas diversas rodas que frequentar, quem é seu mestre, e se este não for reconhecido, pelo menos estar ligado a um nome de grande influência no interior da capoeira confere uma validade maior ou menor para os mestres e praticantes.

A partir disso, a coleta de entrevistas ficava facilitada, e as redes se ampliavam no que concerne à reconstrução histórica. Ainda hoje, os mestres possuem papel central nos espaços de treinamento e, mesmo idosos, são referência técnica e ritualística para todos que ali frequentam. Os mestres que possuem academia, por unanimidade, tem a capoeira como seu sustento, “não vivo de capoeira, sobrevivo”, era uma frase repetida por quase todos os entrevistados.

O segundo espaço a ser visitado foi a própria roda da praça da República. Um espaço construído subjetivamente no pesquisador como um ponto de encontro de bons capoeiristas. Para a observação participante ocorrer de maneira a

compreender os aspectos da estética, da corporeidade e da projeção dos capoeiristas, portanto, foi necessário um aprimoramento corporal do sociólogo, no papel de praticante de capoeira. A dimensão da capoeira de rua, com regras muito diferentes das rodas de academia, foi sentida na participação, com dois jogos realizados na roda. O pesquisador também participou da bateria da roda, organizada de maneira estrita pelos descendentes de mestre Ananias.

A chegada em São Paulo, na ótica do pesquisador, lembrou a ideia de Simmel (1903) sobre o caráter blasé identificado nas grandes cidades. Esse caráter se torna evidente no trânsito e transporte público, aliado a um individualismo reforçado visualmente pelo atravessamento das mídias digitais e seus apêndices, como os fones de ouvido. Somado a uma coercitividade do tempo no horizonte, há muitos relógios no centro, o clima urbano nos transmite um sentimento de estabelecer-se em uma dinâmica moderna e racionalista, que ao mesmo tempo em que ordena, exclui processos e camadas sociais.

O ritmo pautado pela lógica moderna traz um panorama de “cidade dos sobreviventes”. Não há alguma impressão, no centro, de alguma espécie de eco do subjetivo, ou mesmo espaço para uma expressão original. No transporte público, a impressão que se teve foi a de um caráter cinzento, uma passagem onde todos os indivíduos ali inseridos seguem uma normatividade não requerida, mas ao mesmo tempo, reafirmada a todo o momento.

Nesse plano, a coerção social nos passava a ideia de cores sobrepostas. A passagem e a paisagem é sempre cinzenta, e as pessoas parecem carregar elementos variados de traumas e obrigações sociais. A capoeira, inserida nesse contexto, parecia uma válvula de escape para seus praticantes, não só de maneira da integração esportiva, mas no sentido de haver um espaço, uma espécie de palco, para extravasar os sentimentos carregados por aquela dinâmica moderna em que estávamos inseridos. Aliada a crise econômica que atravessa o país no momento da pesquisa, havia uma quantidade significativa de moradores de rua nos arredores do espaço onde se realiza a roda tradicionalmente. Essa presença era alvo de queixas e alertas de atenção pelos responsáveis pela roda.

Contando com a participação de cerca de trinta grupos diferentes, a roda, realizada todo domingo a partir das dez horas da manhã, na praça de alimentação da feira ali realizada, chama a atenção dos mais variados transeuntes. Os participantes vão chegando ao decorrer do dia. Os primeiros a chegar são

geralmente os chamados tocadores, responsáveis pela afinação dos berimbaus. Há um sentimento compartilhado com esses primeiros, uma afinidade e atenção para a parte musical, atrelada a parâmetros modernos de entendimento, como a afinação a partir de notas musicais e afinadores digitais. Com os berimbaus, três são utilizados para a roda atualmente, forma-se uma roda composta por praticantes, e o ritual se inicia. Os outros instrumentos utilizados foram pandeiros e agogô.

Visto a dinâmica “cinzenta” relatada, tentarei explicar, de uma maneira não abrangente, mas para fins de pesquisa, fazer analogia com o teatro como a roda é ali composta. O berimbau tem uma função sonoplástica de comando ao tempo que o espaço delimitado pelos próprios participantes, a roda, é uma espécie de palco. Posto “a luz”, os praticantes carregam corporeidades muito divergentes um do outro. No entanto, nessa roda, a impressão que concerne é que a parte física da luta e do embate entre dois jogadores é a mais compartilhada. No entanto, essa noção é expressa das mais diversas formas pelos participantes. Acrobacias e saltos também fazem parte da expressividade da maioria dos jogadores e jogadoras.

Não há regras definidas, e os jogos só terminam na chamada dos berimbaus, na “entrega” de um dos jogadores, quando este dá a mão na boca da roda, em frente aos berimbaus, como se fosse um cumprimento, que inicia e termina os jogos. O som dos instrumentos, e o canto puxado, respondido por inúmeras vozes, cria um ambiente a parte na roda de capoeira. Os jogos sempre tem uma velocidade considerável, mesclando elementos de ataque, defesa, acrobacias. A teatralidade é ponto considerável nos jogos, pois a simulação de estar machucado, ou aplicar ou receber o golpe, gera diferentes reações, quase todas caricatas por parte dos jogadores. Porém, alguns jogos são abertamente mais violentos que outros, mas não necessariamente acarretam indignações diretas. O cantador pode entoar uma cantiga de aviso para um dos participantes, ou pedir um jogo mais devagar. Na roda que o pesquisador pôde participar, houveram quedas e golpes mais fortes, mas ninguém interviu a ponto de uma agressão desmedida, ou fora dos parâmetros colocados para aquele ritual.

Os praticantes mais velhos são geralmente mestres reconhecidos. Quando chegam, já ocupam uma posição na bateria de instrumentos, e há grande consideração por parte dos mais novos. O mestre mais antigo presente na roda relatada era mestre Chita, também migrante, que chegara em São Paulo em 1972.

Conforme relatado, o mestre já havia aprendido capoeira na Bahia, mas veio a se formar somente na metrópole paulistana, em 1974.

Chita é um exemplo da dinâmica diferente que muitas vezes visualizamos nos participantes da roda de rua. Idoso, com mais de setenta anos, o mestre estabelece uma relação de liderança e apoio mútuo entre os frequentadores da roda, que o respeitam e, muitas vezes, reconhecem financeiramente sua posição como capoeirista. Fora da roda, entretanto, sem condições de viver da aposentadoria de salário mínimo, o mestre ainda trabalha como segurança, em um cinema pornográfico do chamado centro velho.

Essa relação dicotômica é ainda presente nas rodas de rua. Ao tempo em que se observa uma liderança expressar suas bases e carisma frente ao contexto ritual, o alcance da capoeira enquanto ofício necessita de um espaço físico, muitas vezes com a cobrança de mensalidade e a realização de eventos. Muitos mestres formam outros capoeiristas e assim se consagram, angariando um sentimento de pertencimento por parte de seus alunos. Outros, porém, estabelecem essa relação de reconhecimento a partir da própria prática, e tempo de capoeira. Seu carisma, aliada a idade avançada, lhe dá a posição máxima do ritual. Assim, observamos o quanto da *mandinga*, nos termos aqui observados, uma dominação carismática que estabelece permissão para modificações racionalizantes, ainda se faz presente nos círculos da roda de rua.

A partir da participação da roda, o pesquisador estabeleceu contato com mediadores dos mestres antigos. Os endereços foram atualizados e os contatos ficaram diretos. No dia posterior, a visita foi na academia de mestre Brasília, grupo Ginga Brasília (ex- São Bento Grande), no bairro do Limão. Sucedidos pela visita ao Grupo de Capoeira São Bento Pequeno, de mestre Pinatti, na rua Vergueiro; e Cordão de Ouro, de mestre Suassuna, na Avenida Duque de Caxias. Algum tempo depois, também houve participação de oficinas de samba de chula, ritmo proveniente do Recôncavo baiano, na academia de mestre Cavaco, contando com a participação de vários mestres das gerações posteriores, alunos no período de 1970 das principais referências identificadas na pesquisa.

Mestre Joel, um dos pioneiros da capoeira paulistana, foi entrevistado em um evento anterior à série de acontecimentos relatados, em abril de 2017, em Ribeirão Preto. O mestre regressou para a Bahia na década de 1990, e regularmente visita São Paulo para participação em eventos e supervisão de seu

grupo. Outros entrevistados foram mestres fundadores e descendentes da Capitães da Areia, como mestre Almir Ribeiro (Anande das Areias), o criador da escola, mestres Baiano, Carioca e Bradesco.

No contexto da roda da República, ao se identificar como capoeirista descendente desta escola, a memória dos presentes remeteu algumas vezes ao período recortado, principalmente na década de 1970. Entre estas lideranças, e os próprios mediadores, há consenso de que a roda de rua em São Paulo teve “períodos “de hegemonia de algumas escolas, no que tange ao jogo da capoeira. A afirmação de que os Capitães da Areia eram um dos grupos que dominavam os jogos na década citada foi apontada pelos mestres antigos, e também por lideranças jovens, responsáveis pela roda atualmente. Na bateria, a importância de mestres Ananias e Joel é incontestável, sempre reconhecidos como principais organizadores da roda da Praça da República.

A partir destes contatos, a observação colheu entrevistas, encontrou materiais e analisou as construções discursivas e corporais que, inseridas por estes indivíduos, resultou em algumas organizações particulares da capoeira paulistana. Ao tempo que se observa os parâmetros do desporto moderno como a competitividade e a disciplina, também se identifica aspectos de dança, circularidade, oralidade e diversidade de expressões ali jogadas. A roda da República é exemplo de como as construções de identidade da sociedade brasileira, ao serem expressas na corporeidade da prática da capoeira, tem um campo de disputa estabelecido por um ritual de criação diaspórica, em resposta a uma dinâmica urbana intensa.

Dessas impressões e contatos, a pesquisa traçou um panorama histórico dos principais acontecimentos responsáveis pela institucionalização da capoeira em São Paulo, pautando um recorte anterior a 1964, para fins de compreensão do desenvolvimento da prática. O contexto abordado inicia em 1948, a primeira visita de mestre Bimba, que fazia apresentações de luta-livre. Em 1953, com a vinda de mestre Ananias Ferreira para São Paulo, mas pelo teatro, sem intuito de montar um espaço para aulas de capoeira, se tem o gérmen da roda da Praça da República.

Será mostrado como a moda da luta livre, espaço onde mestre Bimba se projetou para a criação da capoeira Regional, foi também responsável pelos primeiros contatos paulistas com a capoeira baiana, nos moldes de exibição, e a relevância de mestre Ananias em configurar uma roda de rua que ainda hoje está

em atividade, uma das mais antigas existentes, estabeleceu esse espaço como outro campo de disputa entre as construções da capoeira da década de 1970.

Nas entrevistas, o espaço de mestre Zé de Freitas, uma academia com modalidades da luta livre e outras artes marciais, aberta em 1962, é reconhecido como primeiro ponto de encontro de migrantes baianos em busca da capoeira em terras paulistanas. Também mestre Waldemar da Bela Cintra, artesão responsável por vender artesanato na praça da República, é um dos pioneiros identificados, responsáveis pela criação dessa roda de rua. A partir da ditadura, em 1964, os espaços que se consolidaram como pontos de encontro relevantes são a sede do CMTCC (Companhia Municipal de Transportes Comunitários), onde Zé de Freitas passa a ministrar aulas de capoeira, a academia Cordão de Ouro, fundada em 1967, e a roda da Praça da República.

Todos os entrevistados do chamado grupo dos nove, estabeleceram contato na academia de Zé de Freitas. Identificaram a Cordão de Ouro, de mestre Suassuna, e a Roda da praça da República, como os principais pontos de integração entre migrantes capoeiristas, bem como a projeção da capoeira enquanto ofício.

Os desdobramentos aqui relatados, no entanto, provém dessa série de acontecimentos que estabeleceram laços identitários e de comunidade, alianças, financiamentos e prisões, em virtude que a desmarginalização da capoeira é carregado de significado político. Suas tentativas encontraram eco nas construções da sociedade brasileira, e garantiram, assim, seu desenvolvimento posterior.

4.2 Capoeira Esporte/Capoeira Folclore, algumas impressões

A divisão da capoeira esporte/capoeira folclore foi bastante questionada por diversos autores que debatem a capoeira academicamente. Construída essa ideia como vinda da década de 1960, imaginavam a separação entre os movimentos colocados como da capoeira Angola, em favorecimento das sequências e golpes advindos da capoeira Regional.

Como exemplo, algumas obras escritas em épocas posteriores colocavam a parte folclórica da capoeira com um branco entre os vários praticantes negros demonstrando os movimentos “em desuso” na capoeira, enquanto a parte esportiva era retratada por um negro, o mestre, com alunos brancos praticando uma

sequência com uma estética próxima a capoeira regional. Tal passagem, expressa em um revista de 1991 (Manual do Capoeira (In: REIS, 2010), retrata uma espécie de radicalização da capoeira nos moldes esportivos, com ênfase nos movimentos ditos da capoeira Regional. Outro exemplo é uma das justificativas utilizadas por um dos mestres da década de 1970, sobre o não-interesse das pessoas em inscrever-se em uma academia de folclore, foi citada no capítulo anterior.

Visto a construção como esporte nacional, o interesse de um público disposto a pagar pelo esporte, e governo que incentivava esse caráter, as construções de uma parcela significativa da capoeira seguiria padrões racionais externos a sua construção ritual, para sua difusão. Aliada ao aspecto eugênico e disciplinador da educação brasileira (D'AVILA, 2006. P. 31), se justificaria a interpretação de que a capoeira passaria por um processo de embranquecimento.

Dessa maneira, a prática esportiva sobressaía pela capoeira estar vigente como a arte marcial brasileira, passível de homogeneização e padronização nos moldes disciplinares dos órgãos reguladores. Entretanto, a reconstrução deste período histórico demonstra que nem mesmo grupos muito influentes na época, “desutilizaram” o aspecto cultural da capoeira, no sentido de buscar elementos variados da cultura afro-baiana. Expressões como o maculelê e a puxada de rede eram parte dos shows realizados por academias como Cordão de Ouro, Capitães D'Areia e São Bento Grande.

Mestre Brasília, em sua viagem ao Japão, migrou para levar seu show de “brasilidades”, onde faziam parte variações de samba, maculelê e capoeira. Vários documentos da Cordão de Ouro, em sua excursão por São Paulo, financiada pelo governo Maluf, citam as “apresentações de Capoeira de Angola, Maculelê, Puxada de Rede, Jogo de Navalha”³⁹. E as academias, como citado por Reis (2010, p. 108), relatado pelos entrevistados e observado pelo pesquisador, tem o intuito de estabelecer um “pedacinho da Bahia”, “reviver a Bahia em São Paulo”. Os nomes da maioria dos grupos catalogados pela pesquisa, remetem a aspectos de lugares da Bahia, ou expressões que visualizem a capoeira como expressão descendente dos povos africanos escravizados, e sua resistência.

Essa dimensão foi presente em vários grupos, na análise, por serem expressões ligadas a uma construção identitária que surgiu da migração de seus agentes. Os mestres, ao visualizarem que a regulação da capoeira era uma

³⁹ Vide Anexo IV

oportunidade de ofício, sua entrada no mercado se daria pelo viés de uma construção de “arte marcial brasileira”. Mas o campo de convergência dessas lideranças, e suas posteriores alianças, partiram de encontros com o intuito de fortalecer laços identitários, frente ao contexto de que compartilhavam ao chegarem na metrópole.

Bem como, nas origens da capoeira vista em São Paulo, foi primeiro como luta que chegou a prática, a ser exibida em combate por mestre Bimba e seus formados. E o local identificado como primeiro ponto de encontro, espaço de mestre Zé de Freitas, era uma academia de lutas diversas, como o vale-tudo e o caratê. Desde seu início em São Paulo, portanto, a capoeira estava inserida em um contexto marcializante.

Tais encontros foram fundamentais para as construções rituais, a tomada de espaços, a noção de pertencimento, as apresentações iniciarem uma ocupação dos espaços públicos. Essa dinâmica culminaria em um lugar físico que se tornou referência para além da prática, sendo utilizada para correspondências, encontros casuais, e alojamento para novos migrantes, a academia Cordão de Ouro.

O que a análise aqui propõe é que, na época, o folclore estava construído sem um significado político e de pouco valor de mercado na sociedade paulistana. Era “tradicional” de um lado, e “alienado” de outro, como visto no capítulo anterior. Se houveram tentativas de menosprezar a capoeira Angola como uma espécie de capoeira “antiga”, desatualizada, ao tempo que se desenvolvia uma movimentação mais “rápida e eficiente” dava aspectos modernos para a prática esportiva, isso se dá no aprofundamento da política da Federação Paulista. Enquanto isso, elementos provenientes da capoeira baiana, e da própria capoeira Angola, estruturam até hoje boa parte das academias de capoeira de São Paulo, e pauta as rodas de rua, principalmente no que tange à musicalidade.

As academias, no início, eram centros de encontro e preservação das identidades, e elementos que compunham essas identidades eram ressignificados para a capoeira. Não obstante, é necessário perceber que os espaços identificados como projeções e encontros de capoeiristas eram academias de artes marciais. E a análise aqui exposta demonstra como essas rivalidades entre os estilos, antagônicos na capoeira baiana, são renegociados pelos próprios mestres.

Esse aspecto nos leva a crer como alguns elementos foram ressignificados, ao tempo que aceitos pelos mestres para instituir a prática da

capoeira em São Paulo. Mestre Pinatti quando entrou para a capoeira, por exemplo, já era faixa preta de karatê, dava aulas da arte marcial chinesa, e sua habilidade foi uma espécie de intercâmbio para Zé de Freitas lhe ensinar capoeira. Mestre Joel, por exemplo, ao chegar na academia citada, também praticou *Jiu-jitsu* e *Kung Fu*. É bem provável que os elementos disciplinadores, aliada à moda que as artes orientais estavam projetando na época, deu respaldo para algumas condutas serem ressignificadas para a capoeira, em moldes esportivos.

Tal processo vai radicalizar-se com as normas para os Campeonatos realizados pela Federação, como será mostrado adiante. No entanto, o enfraquecimento desses órgãos burocráticos nos anos posteriores à pesquisa, e as críticas feitas pelas lideranças entrevistadas aos rumos que a regulação tomou, demonstram o quanto a dinâmica racional não sobrepõe o posicionamento dos mestres no que concerne ao desenvolvimento da capoeira. A própria multiplicidade da capoeira, nos dias atuais, atesta essa análise.

A análise aqui exposta, entretanto, não nega que a capoeira passou por diversas tentativas de “embranquecimento” (REIS, 2010. p. 110), e que é inegável que as lideranças, na época, incorporavam elementos até então nunca vistos na capoeira. No entanto, esse processo não é linear, e demonstra o quão dinâmica a oralidade e a estética diaspórica da prática da capoeira carrega no seu campo.

São construções que sempre respondem aos processos que as lideranças se veem inseridas, e partir dessas observações, se estabelece fundamentos diversos, a serem difundidos pela oralidade dos mestres e expressos na corporeidade dos praticantes. Neste sentido, ganham-se novas expressões, perdem-se outras, ressignificam sentidos e objetividade, mas não adquire um caráter homogeneizante na prática, e nem mesmo retira dos mestres e da roda de capoeira a centralidade das transformações a serem operadas.

Assim, ao tempo que as competições preteriam a roda e a bateria dos instrumentos, as academias instituíam, em sua quase totalidade, o uso de três berimbaus e acompanhamento de agogô e tambor, para além do gunga⁴⁰ e dois pandeiros da capoeira Regional. As academias mais frequentadas tinham aulas de maculelê e puxada de rede, além de toques provenientes de ambos os estilos. Os livros permeavam uma ideia, mas não necessariamente os guardiões da história oral

⁴⁰ Sinônimo de berimbau. Geralmente é o nome de uma cabaça grande, com um tom mais grave ao ressoar o som do berimbau.

a seguiam rigorosamente. Não havia nem mesmo formação acadêmica entre os mestres antigos⁴¹.

As identidades e construções estéticas, mantidas na oralidade, eram constantemente negociadas. E a principal crítica dos mestres reside na agressividade e competitividade desmedida que os campeonatos de capoeira passaram a ter nos anos posteriores.

Paralelo a isso, a apropriação do Estado também compreendia esses aspectos culturais vinculados ao esportivo, por, de maneira traduzida, compor uma expressão que valesse a identidade nacional nos campos esportivo e artístico. Um exemplo crucial para o entendimento do desenvolvimento desse tipo de separação entre esporte/folclore utilizado nas academias é a viagem bancada pelo governo de São Paulo, em 1969, para mestre Suassuna e onze capoeiristas, com o intuito de divulgar a capoeira.

Houve também uma série de obras, como “Capoeira sem Mestre” de Lamartine Pereira da Costa (1962), e, posteriormente, uma proposta de regulamentação esportiva (SENA, 1980), que sugeriam uma metodologia de capoeira não vinculada a escola ou mestre para o ensino da capoeira, e uma série de normas disciplinares para os atletas e delegações seguirem. Tais obras, no entanto, visto a estrutura vista até hoje pelas escolas de capoeira atuais, não alcançou sucesso. Os campeonatos vigoraram, mas suas bases estão em constante negociação. Sem contar que sua ênfase enquanto luta estabeleceu uma projeção inimaginável no início do século XX, e garantiu sua dinâmica nos mais variados espaços que ocupou.

Assim, a separação capoeira esporte/folclore, aos moldes das críticas vindas de obras acadêmicas, tenta estabelecer uma lógica exterior á própria dinâmica da capoeira. Um aspecto a ser observado, por exemplo, é quando a Federação se organiza e radicaliza esse processo, que tinha “o objetivo de limpar o nome da capoeiragem do seu negro passado [...], promovê-la como arte marcial brasileira” (AREIAS, 1983. p. 77), novos movimentos contestatórios iniciam-se frente a essa organização, e o próprio mestre Suassuna rompe com a Federação anos depois.

⁴¹ Dentre os mestres entrevistados, apenas mestre Pinatti, paulistano, havia concluído um curso superior.

Os Capitães fundamentam seu posicionamento em São Paulo de modo a criticar os rumos da Federação Paulista de Capoeira, levando até mesmo a prisão de seu fundador. Sem contar que esse é um reflexo do processo que responde tanto aos interesses militares, quanto as construções da esquerda cepecista, como demonstrado no capítulo anterior. Na esfera política, e no mercado que os mestres queriam se projetar, não havia espaço para o folclore.

Há exemplos que essa tentativa que preteria a capoeira folclórica foi colocada em prática, como uma cláusula da Federação Paulista que proibia a chamada exibição folclórica de capoeira nos campeonatos (REIS, 2010. p. 110). Resta saber, no entanto, quando a capoeira, para conseguir dinamizar-se socialmente e garantir sua sobrevivência, desde o surgimento dos estilos Angola e Regional na Bahia, se propôs como folclore.

É sabido que ambos os mestres, Pastinha e Bimba, detinham uma Tradução Cultural como esporte, que, mesmo construído como “negro e popular” (REIS, 2010), estabelecia nomes ou parâmetros desportivos para a prática garantir sua dinâmica e constituir-se como um campo da cultura negra influentes em variadas esferas sociais. Essa projeção ocorre diferente em São Paulo. Não há como analisar essas construções identitárias, portanto, sem uma historicização radical.

Não conta também a diversidade da linhagem que os mestres pioneiros detinham na capoeiragem, e a multiplicidade de vertentes que a capoeira se inseriu no contexto recortado. E o próprio processo que se observa, nos anos 1960 e 1970 em Salvador, de folclorização da capoeira, que é incorporada ao mercado turístico e projeta também grupos de shows, em detrimento de sua face ritual e tradicional (IPHAN, 2007. p. 58). Apesar disso, a capital baiana é sede do processo de reafricanização da capoeira em meados dos anos 1980.

Mais do que visualizar um embranquecimento da capoeira, a análise aqui pautará como uma nova estética diaspórica é construída pelos mestres, ao apropriar-se de signos do discurso vigente para que permeabilize suas identidades e, com isso, garanta a desmarginalização do processo. Esse movimento, portanto, é carregado de ressignificações raciais, políticas e sociais.

Todas as expressões da capoeira no recorte são, portanto, construções de identidade negra presentes na sociedade brasileira. Esse campo tem uma série de disputas, na esfera ritual e política, a cada momento histórico. A dinâmica

proposta, no entanto, sai do debate binário sobre processos de homogeneização em detrimento de uma prática “tradicional”.

Afinal, não quer dizer que os parâmetros da inserção da cultura popular nos processos políticos, e as relações de mercado fazem perder sua expressividade enquanto popular. É sim, o processo de Tradução Cultural que permeia suas relações e dinamizam os hibridismos dessa cultura. Esse hibridismo aqui conceituado não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com identidades “tradicionais” e “modernas” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo que nunca se completa (HALL, 2003. p. 74). E não é algo celebrativo, simplesmente. Portanto,

(É) um momento ambíguo e ansioso de... transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo[...] (Ele) insiste em exibir as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem “traduzidos”, mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência (BHABHA In: HALL, 2003. p. 75).

Para visualizar esse processo, na ótica aqui proposta, descreveremos o histórico da capoeira em São Paulo, seu estabelecimento como campo de disputa, responsável por convergências, divergências e projeção social da capoeira e seus mestres. E, sobretudo, as Traduções Culturais que respondem a tal processo. Como prática construída na diáspora africana, portanto, sua institucionalização responde a mais um movimento histórico a partir da estética diaspórica.

4.3 Bahia, velha Bahia: A Capoeira como integração de migrantes em São Paulo

A partir de 1960, se intensifica o fluxo migratório das regiões norte e nordeste para São Paulo. A chegada de capoeiristas, portanto, e concomitante a chegada de milhares de pessoas na capital paulista. De acordo com Caldas (2012), no entanto, esses fluxos migratórios guardam algumas especificidades.

O autor aponta que a migração de pessoas vindas do nordeste para o sudeste envolve uma complexa rede familiar e de pessoas afins, a partir da qual os migrantes constroem estratégias familiares de migração. O desejo de migrar tem como causa tanto as condições precárias de vida e as dificuldades de ascensão social existentes na região de origem, quanto ao imaginário criado com notícias e imagens sobre as condições de vida em São Paulo. Para o autor, a decisão de

migrar é tomada pelo indivíduo dentro do seu grupo familiar, e um projeto de viagem é meticulosamente desenvolvido (CALDAS, 2012. p. 106).

No caso dos praticantes de capoeira, essa estratégia familiar se baseava no núcleo de capoeiristas aqui composto e firmado a partir de 1967. Suas estratégias de inserção na cidade também carregavam particularidades, no caso, a oportunidade de entrada no mercado de artes marciais, como professor de capoeira (CALDAS, 2012. p. 106). A reconstrução histórica a ser exposta na presente pesquisa, portanto fornecerá um panorama de como esses fluxos migratórios contribuíram decisivamente para a capoeira desenvolver-se em São Paulo, se constituir como ofício e projetá-la como esporte.

No século XX, as primeiras manifestações de capoeira em São Paulo foram empreendidas por mestre Bimba, no auge de seu reconhecimento como capoeirista que vencida outras lutas no ringue. Como parte de sua turnê no sudeste, ele inicia uma série de desafios em 1948, acompanhado de oito formados da capoeira Regional: Brasilino, Clarindo, Garrido, Esdras Damião, Adib, Jurandir, Perez e Edevaldo (CORSI, 2017. p. 81).

Tais embates chamaram atenção na imprensa da época⁴². Após uma série de lutas, o empresário responsável decidiu que os combates seriam combinados, nas chamadas “marmeladas”, visto que as disputas reais tiravam a dinâmica semanal dos eventos, pela incapacidade de recuperação dos lutadores em tão pouco tempo.

Bimba, então, nega tal contrato, pois para o mestre as lutas deveriam ser somente a valer, garantindo uma espécie de reconhecimento da eficácia da luta Regional (REIS, 2010; CALDAS, 2012). O mestre volta para Salvador com dois de seus alunos, enquanto os demais seguem a série de apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Ao fim do contrato, Esdras Magalhães dos Santos é aprovado pela Escola de Especialistas da Aeronáutica, e fixa residência em São Paulo, enquanto os outros discípulos de Bimba voltam a Salvador. Com o então Tenente Esdras, se tem o primeiro registro de um espaço onde a capoeira foi desenvolvida na capital paulista, entre setembro de 1950 a maio de 1951, na Academia Brasileira de Pugilismo, de Kid Jofre, pai de Eder Jofre (CORSI, 2017. p. 82). A academia localizava-se na rua Santa Efigênia, no centro. Pelo período descrito, entretanto, vimos que não há uma

⁴² Vide anexo IV

projeção significativa da capoeira nesse momento. O Tenente Esdras passa a ter sua projeção a partir da organização da viagem de Bimba somente vinte anos depois.

Em 1953, Ananias Ferreira chega em São Paulo a convite de produtores teatrais. Anos mais tarde, Plínio Marcos e Solano Trindade convidam o mestre para participar de várias peças teatrais, inclusive do Teatro de Arena. Natural de São Felix, no Recôncavo Baiano, Ananias cria o grupo de Capoeira Angola Senhor do Bonfim, ainda no ano que chega a São Paulo⁴³. Seu reconhecimento, entretanto, está inteiramente ligado à organização da roda na praça da República, a partir dos anos 1960, com o aumento significativo de migrantes baianos.

Descendente de mestre Waldemar da Paixão, famoso mestre baiano de Salvador, responsável pela primeira gravação em LP de cantigas de capoeira, Ananias recebe seu título de formado de mestre Canjiquinha. Como discutido, a influência de velhos mestres baianos, que não Bimba e Pastinha, é crucial para o entendimento da capoeira paulistana. Ananias Ferreira é exemplo de como as expressões diaspóricas ganharam um novo contexto em São Paulo. Além de mestre de capoeira, também era sambador, nome que se dá aos cantadores e compositores do chamado samba-de-chula, proveniente do Recôncavo baiano.

Essa dimensão, e a projeção que o aspecto musical que a roda da República tem até hoje como referência da musicalidade da capoeira de São Paulo, é ponto relevante para exemplificar como os detentores da oralidade, os mestres, possuem influência o suficiente para salvaguardar os costumes e tradições, ao tempo que as modificações estéticas se ressignificam no campo constituído.

Como visto em fotografias da década de 1960 e 1970, a roda da República chegou a ter seis berimbaus compondo sua bateria, caso impensável nos moldes atuais. Conforme relatado, entretanto, pelo Contramestre responsável pela casa, não havia uma organização tão cristalizada para quem fosse compor a orquestra de instrumentos. Afinal, não eram muitos os capoeiristas, e menos ainda quem possuía berimbaus. Esse componente musical, no entanto, sempre foi fundamental para a dinâmica da roda de rua conseguir sua projeção. E seu reconhecimento está atrelado à participação de mestre Ananias na organização desta. Partindo de sua fonte tradicional como o barracão de mestre Waldemar, famoso cantador e tocador de berimbau, conseguimos visualizar uma influência,

⁴³ Disponível em: <http://mestreananas.blogspot.com.br/p/o-mestre.html>

garantida pela oralidade, e no papel do mestre para que a primeira roda de capoeira paulistana se estabelecesse aos moldes do ritual baiano.

Todas as outras lideranças, portanto, ao partirem da Bahia para São Paulo, acharam um campo construído por tal mestre, em uma dinâmica urbana e segregacionista, como elemento de pertencimento identitário de uma prática que, diaspórica, se reconfigura como expressão de senso de comunidade, e responde aos anseios dos recém-chegados.

Um exemplo dessa noção de pertencimento identitário que a capoeira criou nas suas lideranças, ao chegarem em São Paulo, é o relato de mestre Almir das Areias:

Foi aqui em São Paulo e graças à capoeira que eu aprendi a ser baiano [...], tava os capoeiristas, né, distantes de sua terra, se encontrando aqui, se sentindo gente, mesmo com a dureza toda que viviam aqui em São Paulo, que é o nordestino chegando aqui [...], a capoeira era uma forma de sair do sufoco disso, de relaxar [...] a capoeira pra essas pessoas era uma festa. (AREIAS In: REIS, 2010. p. 107)

Em 1962 somente, algumas academias, ou espaços de treinamento de capoeira, que começaram a despontar de maneira significativa em São Paulo. A pesquisa conseguiu identificar dois lugares que tiveram influência no campo de convergência que os capoeiristas criaram em São Paulo a partir da ditadura militar: a academia de luta-livre, localizada em um clube do CMTC (Companhia Municipal de Transportes Comunitários) onde mestre Zé de Freitas comandava os treinos (CORSI, 2017. p. 84). E a feira de artesanato de Mestre Waldemar Angoleiro, na praça da República. Outro espaço identificado, nesse período anterior a 1964, foi a de mestre Paulo Gomes, Ilha de Maré, de 1962. Mesmo antigo, sua projeção só será reconhecida com a visita ontológica de mestre Bimba, dez anos depois.

A academia de luta-livre de Zé de Freitas é mostrada pelos mestres entrevistados como o primeiro lugar em que treinaram ou encontraram elementos associados a capoeira em São Paulo. O próprio mestre, também faixa preta de judô, relata em vídeo sua trajetória e ponto fundamental para a compreensão de sua relevância na análise histórica:

Os grandes mestres de São Paulo, todos eles treinaram comigo. Como veio o mestre Ananias. Não foi formado meu, mas treinava na minha academia. Mestre Joel, Mestre Brasília, Mestre Suassuna, todos eles treinaram comigo, depois que montaram a academia deles. Mestre Pinatti, formado meu [...] Meu mestre foi Waldemar da Paixão [...], e depois em São Paulo,

eu passei a mestre Bimba [...] Dei aula para muitos ‘cara grande’, né?! Dei aula até para o Pelé⁴⁴.

Mesmo não se considerando formador dos mestres mais antigos, a análise identificou esse espaço como crucial para o encontro dos mestres que viriam a ser reconhecidos como pioneiros da capoeira, e responsáveis pela transformação dela em ofício.

A academia de Zé de Freitas era um local de várias outras lutas ocidentais, como a luta-livre, e orientais, como o kung-fu, o judô e jiu-jitsu. Um reflexo de como a capoeira ainda era marginalizada, e ponto que demonstra o porquê da incorporação de práticas e indumentária de lutas estrangeiras, é o relato de alguns participantes dos treinos de Zé de Freitas na época. A capoeira perdia espaço quando praticantes das outras modalidades chegavam para os treinos. Conta mestre Suassuna:

Chegava um pessoal da luta-livre e tirava nosso espaço, falando que era hora da luta, que não era hora da dança. Isso também me motivou a procurar outro espaço, um lugar em que iria ter só capoeira todos os horários do dia (Entrevista realizada em 13/06/2017).

Alguns relatos de mestre Dulcídio também sugerem a marginalização que a capoeira passava ainda nos anos 1960. Conta o mestre que já presenciou invasões policiais na academia de Zé de Freitas, “quebrando os berimbaus e os instrumentos”⁴⁵. Tal fato, segundo o relato, foi decisivo para Zé de Freitas começar a projetar a capoeira no sentido de formação.

Em 1964, chega a São Paulo Joel Souza de Menezes. Mestre Joel relata que chegou em junho, época de frio na metrópole. De família de padeiros, veio para trabalhar nesse ramo. Natural Feira de Santana, sertão da Bahia, o mestre já havia treinado capoeira Angola com Antonio Ginga, discípulo de mestre Pastinha. Após cinco anos de treinamento, conheceu Arara, um aluno de mestre Bimba que iniciou um trabalho na cidade do interior da Bahia.

Mestre Joel, em seu relato⁴⁶, dá ênfase em uma postura considerada ideal para o capoeirista, em uma lógica disciplinar pautado nos costumes da época. Para ser capoeirista, segundo ele, deveria ser uma pessoa sem vícios, um “cidadão correto”. E que seus mestres reconheciam a capoeira como “arte, folclore e defesa

⁴⁴ Entrevista cedida no vídeo Palavra de Mestre/ Mestres de Capoeira do Brasil – Capoeira Viva. Mestres Jair Moura, Carcará e Zé de Freitas. Projeto Ministério da Cultura do Brasil (2007 – 2008)

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRkQfU5LmME>

⁴⁶ Entrevista realizada em 20/04/2017

peçoal”. Assim, a formação do mestre nos dá uma ideia sobre os aspectos que pautariam sua postura nos anos posteriores.

De chegada em São Paulo, começou a trabalhar na Vila Alpina como padeiro. Seu relato demonstra a relação que a capoeira atravessava a formação do mestre. Dizia que “não tinha capoeira quando cheguei, andava procurando, procurando, e não achava.” No mesmo ano, porém, encontra Zé de Freitas, em uma academia de luta livre no largo da Concórdia, chamada de Rei do Ring, e começa a frequentar os treinos. Muito interessado por lutas, Joel também treinou Luta-Livre, *Jiu-Jitsu*, *Kung-Fu* e *Taekwondo*.

Nesse contexto, a capoeira estava pautada já como uma luta, frente ao espaço em que se desenvolvia. Pouco tempo depois, começa a ministrar aulas de capoeira junto de mestre Zé de Freitas, e, por sugestão deste último, traz seu irmão, Gilvan, para também trabalhar em São Paulo. Joel relata que “Zé falou que tinha pouquinho, mas a gente se junta. Você está empregado, traz seu irmão pra cá.” Gilvan, no entanto, chega em 1967.

Pelo seu porte, Joel torna-se então um expoente da capoeira praticada neste espaço. Seu tempo de capoeira, somado ao interesse a outras lutas, faz o mestre estabelecer um espaço e ser reconhecido nos anos posteriores pelo seu jogo “duro”. Trabalhando como padeiro, já garantia uma base para outro migrante, seu irmão, poder se estabelecer na cidade grande. Ainda assim, não havia uma residência fixa para os mestres, e conforma relatado por Suassuna, a capoeira, disputando espaço com outras lutas, era preterida em alguns momentos.

Em 1965, chega ao clube um jovem de vinte e sete anos, em busca de capoeira. Joel, então, como “guardião” do espaço, o recebe e apresenta o mestre do lugar, Zé de Freitas. Esse encontro teve como ponto de partida um jogo de capoeira, relatado por ambos os mestres como “violento”, entre Joel e Suassuna, recém-chegado a São Paulo. O jogo foi uma espécie de teste, sendo interrompido pelo próprio Zé de Freitas (CORSI, 2017. 86). A partir daí, Suassuna passa a frequentar os treinos, e os capoeiristas de São Paulo, poucos ainda, vem na semana seguinte “testar” sua capoeira.

Mestre Suassuna, vindo de Itabuna, chega na capital paulista por intermédio de um amigo, que o esperaria na metrópole paulistana para encaminhá-lo a um emprego. Perdendo o contato deste conhecido, assim como todos seus documentos, passou um tempo morando na rodoviária da Avenida Duque de Caxias.

Um mês depois, reencontra Wilson, seu conterrâneo que havia passado o contato para Suassuna chegar em São Paulo.

Suassuna já veio como mestre de capoeira. Seu trabalho, iniciado já no início da década de 1960, já tinha um espaço físico em Itabuna, com o nome de ACRI –Academia de Capoeira Regional de Itabuna. Seu primeiro mestre foi Sururu (Elpidio Santos), um dos capoeiristas mais antigos de Itabuna. Era capanga dos coronéis de cacau da região, e praticante de capoeira Angola. Mais tarde, 1962, começa a treinar com mestre Maneca (Manuel Coelho Brandão), formado de mestre Bimba.

Corsi (2017) nos dá um panorama sobre alguns pontos que demonstram a dinâmica que a capoeira do sul da Bahia tem influência e reflexo dos acontecimentos que viriam a se desdobrar no sudeste do país. Tanto mestre Maneca quanto mestre Sururu compartilhavam o mesmo espaço de treinamento, um centro de lutas organizado no início de 1960 por um major do exército, Carlos Silva Dória. Segundo o autor, “ficou definido que o salão interno seria para a capoeira Regional e o enorme pátio externo pra os treinamentos e rodas da capoeira Angola” (CORSI, 2017. p. 40).

Esse exemplo é emblemático sobre a problematização aqui exposta: sob um centro esportivo montado por um militar, se ministrava aulas de estilos considerados até mesmo antagônicos em Salvador. A união entre os capoeiristas, no intuito de promover a capoeira e estabelecê-la como esporte, entretanto, tem indícios já em Itabuna. Ambos os mestres realizaram inúmeras apresentações culturais para difundir a capoeira na região. Pouco tempo depois, no entanto, Maneca se afasta da capoeira.

Suassuna, após breve período em Salvador para treinar com mestre Bimba, volta para a cidade natal e passa a ministrar aulas de capoeira, fundando a já citada ACRI em 1963. Em 1965, pouco antes de sua migração, passa o comando das aulas de capoeira para um adolescente, Luís da Conceição, conhecido posteriormente como Luis Medicina. Esse contato de ambos os mestres é de suma importância para a compreensão do período de migração de capoeiristas para São Paulo, após o estabelecimento da Cordão de Ouro na capital.

A partir da conturbada chegada e o encontro com seus conterrâneos, Suassuna é abrigado por estes e começa a procura por trabalho. Foi escavador para cabos telefônicos e vendedor de livros. Assim como Joel, nos horários de folga

procurava na cidade elementos de capoeira. De seu emprego como vendedor de livros, soube que havia uma concentração no bairro do Brás, academia de Zé de Freitas, e foi até o lugar para conhecer. Após o encontro ontológico entre Joel e Suassuna, acima relatado, faz também contato com Brasília e Pinatti, este último responsável por conseguir um emprego para Suassuna no banco América do Sul, e estabilizar sua situação financeira.

Chegado pouco tempo antes de Suassuna, mestre Brasília (Antonio Cardoso Andrade) também veio para São Paulo como professor de capoeira, mas com o intuito de garantir um emprego formal e melhores condições de vida. Pedreiro, especialista em acabamento, Brasília é formado de mestre Canjiquinha, liderança muito influente na capoeira das décadas de 1950 e 1960, em Salvador. Veio para trabalhar na construção civil, e a partir de um contato com outro capoeirista residente em São Paulo, também descendente de Canjiquinha, encontrou a academia de Zé de Freitas com alguns praticantes. De acordo com Brasília, já havia feito mais de mil apresentações com Canjiquinha, por este ser patrocinado pela Secretaria de Turismo de Salvador, e parte influente nos campos musicais e cinematográficos.

A partir desses relatos, portanto, se visualiza quais eram as condições que os migrantes compartilhavam naquele momento de chegada para a capital paulista. Tais histórias fornecem bases de análise para reconstituir o encontro destes praticantes, e estes pautarem tanto a união entre os capoeiristas, para criar uma convergência no intuito de organizar a capoeira, e a influência que o mercado de lutas orientais, e sua difusão, exerceram nos mestres.

Partindo da análise biográfica, e das entrevistas que compartilham o mesmo momento de chegada na academia de Zé de Freitas, um espaço onde várias modalidades eram oferecidas, também se torna evidente que partiu dos próprios mestres a reinterpretção que conseguiria angariar um pertencimento comunitário aos migrantes. Estes passaram a se encontrar todos os domingos para os treinamentos ou rodas, e compartilhar saudades e construções de identidade próprias da terra natal, bem como as dificuldades do processo migratório.

Destes encontros, a capoeira toma seu aspecto como luta elemento central para sua difusão, por sua permeabilidade estar vinculada ao centro de lutas de Zé de Freitas, e a necessidade de se afirmar como tal para garantir espaço e respeito pelos praticantes das outras artes. Aliada aos processos que cada mestre

carregava em seu aprendizado, proveniente das mais variadas regiões da Bahia, e seus respectivos estilos.

Interessante observar também como, salvo mestre Brasília e Ananias, os outros mestres tiveram contato com os dois estilos baianos de capoeira em sua formação. O que nos fornece um dado interessante sobre como seriam as construções rituais e corporais que estes indivíduos, ao se posicionarem anos depois como lideranças, iriam construir e reivindicar um movimento próprio, chamado na época de capoeira paulista. Esta última seria caracterizada como uma "junção da Angola e Regional"⁴⁷.

Atrelado a mestre Ananias, outro indivíduo apontado como fundador da roda da República era Waldemar dos Santos, chamados por alguns de Waldemar Angoleiro. Este, no entanto, era carioca, e organizava rodas e apresentações de capoeira no Edifício Martinelli, no centro da cidade. Algum tempo depois, mudou-se para a rua Bela Cintra, no bairro dos Jardins.

A história narrada pelos mestres Brasília e Pinatti, também descrita por Corsi (2017), nos dá um panorama de como este mestre contribuiu para a fundação da roda da República. Na feira de artesanato da referida praça, Waldemar vendia quadros e souvenirs, chamando seus sobrinhos do Rio de Janeiro para demonstrarem a capoeira, chamando a atenção dos transeuntes. Os capoeiristas da década de 1960 também souberam das práticas do mestre, ocasionando alguns encontros que viriam a ampliar a convergência entre eles, pois ao lado de sua academia no Edifício citado, havia um produtor musical, assim:

Tinha a academia dele (Waldemar), e do lado havia um escritório de um cantor, repentista, chamado Venâncio Curumbas [...], lançou Jair Rodrigues e tal. [...] O próprio Jair, nessa época, ia lá assistir também (as aulas e rodas de capoeira). Então ele nos convidava, os capoeiristas, e fazia uma feijoada, aquelas coisas [...], todo mundo jogava e ficava como aluno dele lá (de mestre Waldemar (SUASSUNA In: Corsi, 2017. p. 90)

A partir desses encontros de capoeiristas, nas academias de mestre Zé de Freitas e de Waldemar, a capoeira começa a tomar forma de ofício para alguns capoeiristas. Destes espaços, surge a primeira parceria que aprofunda o processo que a capoeira paulistana se projeta como ofício. Suassuna conhece Djamir Pinatti, na academia de Zé de Freitas. Ainda em 1965, ambos fundam sua primeira academia: ACRESP, Academia de Capoeira Regional de Elite de São Paulo, no

⁴⁷ Como relatado por mestre Brasília em entrevista de 14/06/2017, e por mestre Suassuna, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twupM9B7WC0&t=532s>

quintal da mãe de Pinatti. Era preciso, então, que ela tomasse forma como a luta brasileira, o esporte nacional. Nisso, cristalizam alguns processos que visavam uma espécie de embranquecimento, de elitização, de modo a tentar ascende-la socialmente. Esse processo fica explícito no relato de Pinatti:

(Tinha-se) Um preconceito da época, colocamos Elite no nome para mostrar que ali era uma capoeira esportiva praticada, capoeira fina, não as coisas de rua, de negro, de malandro. Uma separação da capoeira (entrevista cedida em 12/06/17).

Na época, conforme relatado, a capoeira ainda não era popularizada em São Paulo, sendo uma expressão praticamente desconhecida. A partir de algumas indagações de pessoas que passavam e viam ambos praticando capoeira, perguntavam o que era e quanto custava para praticar a capoeira. Assim, ressignificaram o nome da academia de Suassuna em Itabuna para um aspecto literalmente elitizado, com enfoque desportivo e direcionado a uma classe: surge a ACRESP, derivada de ACRI – Academia de Capoeira Regional de Itabuna, o nome que Suassuna utilizava em seu primeiro grupo, na Bahia.

A compreensão de uma separação entre o que era “das ruas” para o treinado em academia, portanto, é visto nas primeiras academias organizadas em São Paulo. Essa diferenciação, iniciada em um processo excludente e que ao referenciar como “elite”, proclama um recorte de raça e classe sobre a prática, também se verá nas organizações de rodas e campeonatos.

Como referenciado por Mestre Pinatti e confirmado por mestre Suassuna, a relação de ambos se firmou pelo vínculo que tiveram pelas relações de favor. O exemplo é que Pinatti, bancário, conseguiu um emprego no banco América do Sul para Suassuna, onde trabalhava de office-boy. Paralelo a isso, treinavam no quintal da casa da mãe do bancário, local onde o primeiro também dava aulas de karatê.

Pinatti, de descendência ítalo-brasileira, é o único paulistano entre os primeiros mestres que organizaram a capoeira em São Paulo, assim como um dos mais velhos. Quando conheceu a capoeira, já trabalhava no banco América do Sul, espaço que também iniciou sua formação no karatê. Também um dos primeiros mestres da arte oriental no Brasil, ao conhecer a academia de mestre Zé de Freitas, no Brás, se encanta pela capoeira e faz uma proposta: ensinar karatê para o mestre de capoeira, e este lhe ensinar a “luta brasileira”. Antes, já havia tido acesso ao livro de Lamartine Costa, *Capoeira sem Mestre* (1962), e treinado alguns movimentos.

Ao conhecer Suassuna no ponto de encontro de capoeiristas, a academia de lutas de Zé de Freitas, este lhe fala que “vai passar uns toques” para aprimorar a capoeira de Pinatti. Assim, começam os treinamentos no quintal da mãe de Djamir, localizada no bairro Mirandópolis. Suassuna, então, passa a oferecer aulas de capoeira de duas a três vezes por semana, estabelecendo uma relação de “sócio e aluno” (CORSI, 2017. p. 93) com Pinatti. Este, por sua vez, garante a estabilidade financeira de Suassuna ao empregá-lo no banco, e estabelece mais um ponto onde a capoeira era realizada.

Em 1966, a parceria entre mestre Pinatti e Suassuna chega ao fim, por, segundo o paulista, “não iria poder ter duas mentes de liderança para um lugar maior⁴⁸”. No entanto, as reuniões que ainda ocorriam na sede do CMTC, espaço de Zé de Freitas, fortalece uma amizade entre que culminaria na segunda parceria, e essencial para a difusão da capoeira nos anos posteriores: Brasília e Suassuna.

Ambos relatam que a aproximação que tinham com mestre Canjiquinha, e o encontro após a migração em um contexto modificado como São Paulo, estabeleceu uma identificação com as temáticas de capoeira que ambos carregavam, e que proporcionaria um novo panorama no ensino da capoeira em São Paulo.

Mestre Suassuna, do sul da Bahia, mesmo com uma variedade de influências na capoeira, era responsável por uma academia de capoeira Regional em sua cidade. Realizava as chamadas “sequências” e as estabelecia como metodologia em seus treinamentos. O nome Academia de Capoeira Regional continuou na parceria com mestre Pinatti, acrescido com uma palavra bastante distintiva, “Elite”, para uma segregação estrita do que era praticado ali: um “esporte” racionalizado, embranquecido, e não uma cultura popular negra. A justificativa dada pelos mestres entrevistados, é para a cobrança de mensalidades, no intuito de iniciar uma profissionalização das aulas de capoeira.

Mestre Brasília, que formado “com certificado” de mestre Canjiquinha, identificava-se como praticante do estilo Angola, mesmo não prevalecendo a separação entre estilos, característica herdada de seu mestre. Ambos, no entanto, também tinham como componentes de suas práticas apresentações diversas, como o Maculelê, a Puxada de Rede e o Samba de Roda.

⁴⁸ Entrevista realizada em 12/06/2017

Assim, surge em São Paulo uma associação até então inimaginável na Bahia, uma academia com ambos os estilos a serem ensinados. E um espaço que oferecia somente a capoeira como modalidade, inédito em São Paulo: A Associação de Capoeira Cordão de Ouro, de Brasília, Angoleiro, e Suassuna, regional, em 1967. Situado em um prédio na Avenida Angélica, uma sala alugada em um prédio em demolição. Após a derrubada do edifício, se situam no Bairro Santa Cecília, na Rua das Palmeiras, número 104.

O nome Cordão de Ouro é exemplo das negociações entre capoeira e MPB. Ao traduzir a capoeira como elementos de canções baseadas no Nacional-Popular, as músicas inspiradas na prática diaspórica refletem diretamente em seus acontecimentos. Tanto mestre Brasília quanto mestre Suassuna relatam que, ao discutir qual seria o nome da academia, lembraram-se, junto com um aluno, o baterista Dirceu de Medeiros⁴⁹, da música Lapinha, composta por Baden Powell e Paulo César Pinheiro (a partir das cantigas de mestre Canjiquinha, e que causou uma grande disputa entre o mestre e o compositor, como relatado nos capítulos I e II), e interpretada por Elis Regina.

Surge a Associação de Capoeira Cordão de Ouro, a partir do reconhecimento imediato que teriam com uma música de sucesso na época, e por também aludir ao lendário capoeirista Besouro, exímio praticante, proveniente de Santo Amaro da Purificação – BA, que, vivendo em época anterior ao surgimento dos estilos Angola e Regional, simbolizava esse processo de reinterpretação advinda de seus mestres fundadores. A história lendária de Besouro Mangangá é constantemente contada a partir da transmissão oral do conhecimento proveniente das cantigas de capoeira.

Com a academia de Brasília e Suassuna no centro de São Paulo, os frequentadores de mestre Zé de Freitas passam a ocupar também aquele espaço, tornando-o também referência como o lugar em que eles, muitos sem residência, por “ir morar onde tinha trabalho, não tinha coisa fixa⁵⁰”, mandavam como endereço de correspondência o local da academia. Por disponibilizar aulas de capoeira durante

⁴⁹ Dirceu de Medeiros era músico, percussionista de grandes nomes da MPB e da cena cultural paulistana da época. Foi responsável pela coprodução e arranjos dos três primeiros LPs de capoeira gravados por Suassuna, pela gravadora Continental, nos anos de 1975, 1978 e 1983 (CORSI, 2017. p. 95). Os três álbuns tem o nome de Mestre Suassuna e Dirceu.

⁵⁰ Entrevista realizada com Suassuna em 13/06/2017

os três turnos, com rodas aos sábados, o centro de reuniões se desloca da academia de luta-livre, de Zé de Freitas, para um espaço de capoeira somente.

A primeira Cordão de Ouro foi também ponto de encontro e alojamento para muitos migrantes capoeiristas, que a partir da projeção das apresentações de capoeira, maculelê e coreografias, começava a ampliar o campo de trabalho com a capoeira.

A pesquisa considera um marco não-absoluto, mas fundamental, o surgimento da Cordão de Ouro tanto como um ponto relevante na construção identitária destes migrantes, quanto na consolidação do movimento de capoeiristas em São Paulo que culminará no surgimento de variados grupos. Conseqüentemente, diferentes correntes políticas e estéticas na metrópole paulistana.

Os mestres registram a primeira academia de Suassuna e Brasília como uma espécie de “consulado baiano em São Paulo”, visto que sua localização geográfica e simbólica perpassa outros campos além da prática corporal. Ali, se reafirmava uma identidade frente aos processos de migração e urbanidade que aqueles indivíduos compartilhavam entre si. E também consolidava um modelo que se mostrava rentável para o exercício da capoeira.

Ao também expressar sua não-separação entre estilos, uma capoeira inicialmente “paulista”, a Cordão de Ouro faz a tradução cultural para os desdobramentos que a capoeira passará a ter posteriormente, sendo a principal responsável pela disseminação da capoeira no Estado de São Paulo. No campo esportivo, com as aulas de capoeira divididas entre os mestres, ambos promoviam combates simulados próximos a escolas para chamar a atenção dos estudantes para a prática da capoeira. E no campo cultural, as reinterpretações das expressões como o maculelê, a puxada de rede e o samba carregava as dimensões múltiplas que a capoeira era recriada em São Paulo.

A influência da organização da academia se reflete na organização dos diversos mestres citados. No mesmo ano, mestre Joel, ao ganhar dois mil cruzeiros na loteria, traz seu irmão Gilvan da Bahia, e ambos fundam o grupo Ilha de Itapuã em 1967 (CORSI, 2017; REIS, 2010). A roda da República se firma como principal roda de rua da cidade, ponto de encontro entre essa primeira geração, outros migrantes e capoeiristas. Sempre haviam donativos ou organização de almoços por parte dos capoeiristas após essa roda.

Seis meses depois da fundação da Cordão de Ouro, porém, mestre Brasília rompe a sociedade com Suassuna e funda seu próprio grupo, Academia São Bento Grande. Em 1969, Pinatti, Paulão e Limão, estes dois últimos provenientes da Bahia, inauguram a São Bento Pequeno. Limão, que migrou para São Paulo para a gravação do disco de mestre Caiçara, tradicional mestre baiano, fica pouco tempo com Pinatti e abre também sua própria academia, a Quilombo dos Palmares. Tempo depois, chegam Silvestre, que abre a academia Vera Cruz, e os formados de mestre Bimba, Airton Onça e Acordeon, inaugurando a Associação K-poeira (CORSI, 2017; IPHAN, 2007; REIS, 2010).

Aqui, se vê como, a partir da organização dos capoeiristas na década de 1960, seus anos finais tem uma expansão significativa dos espaços de capoeira em São Paulo. Estabelecendo-se como esporte nacional, ela sai das academias de luta livre com um apontamento estabelecido no mercado: conquistar espaço em concorrência com as lutas orientais. Ao mesmo tempo, Ananias e Waldemar Angoleiro firmam um ponto de encontro onde a capoeira circulava de maneira integrativa, no centro de São Paulo, sem necessariamente um enfoque esportivista. Um espaço na rua que se fortalece paralelamente á estabilidade e projeção que os capoeiristas, com as academias, foram adquirindo ao longo dos anos.

Entretanto, para a análise se aprofundar nos processos que a capoeira consegue um apoio significativo do governo militar, e, conseqüentemente, passa a ter um alinhamento com determinadas práticas, é necessário explanar os espaços que foram ocupados. Ao visualizar as alianças que surgem nesse viés, assim como as prisões, entregas e censuras que atravessaram alguns mestres, poderemos compreender como esse campo de convergência, criado e lembrado pelos mestres como “muito unido”, se configura na década seguinte. Com uma profusão de ideias divergentes, e alinhamentos políticos muito bem definidos, a direita e a esquerda, a capoeira é reconhecida como desporto nacional, e a capoeira paulista sai a frente dessa reinterpretação, homologada por mestre Bimba e seguindo a agenda do governo militar.

A partir da crescente popularização e influência militar, o grupo Cordão de Ouro se estabelece como referência na prática da capoeira tanto para as cúpulas burocráticas, tanto para os demais praticantes, iniciando o movimento de expansão das academias de capoeira nos anos posteriores. No entanto, o reconhecimento de Suassuna nas camadas militares já era influente nos anos anteriores.

Ainda em 1967, tenente Esdras, o primeiro capoeirista que desembarcara em São Paulo, sabe do sucesso da academia Cordão de Ouro na capital, e sugere para o diretor do Centro Técnico Aeroespacial, Brigadeiro Paulo Victor da Silva, a inclusão de uma apresentação de capoeira durante a semana da Asa, a ser realizada no ano seguinte, em São José dos Campos. Essa apresentação, de grande sucesso de público, é o início da parceria que Suassuna irá firmar com as cúpulas governamentais e militares.

Em 1968, além das festividades da Asa, era realizado no Rio de Janeiro o I Simpósio de Capoeira, um evento que visava a homogeneização da capoeira, com uma tentativa de unificação de golpes e modelos esportivos, seguindo um padrão a ser estabelecido pelos militares (IPHAN, 2007; REIS, 2010). No ano seguinte, outro Simpósio é realizado pela aeronáutica, em uma clara demonstração de interesse da cúpula militar no sentido de estabelecer políticas desportivas para o “esporte nacional”. Esse encontro teve como destaque o abandono de mestre Bimba no meio do evento, em protesto aos chamados modismos, e sua postura em não aceitar a série de modificações a serem propostas pelos militares. Neste segundo simpósio, Suassuna recebeu convite para comparecer ao evento.

Mais tarde, segundo relatado pelo próprio mestre, o então governador Paulo Maluf⁵¹ o chama para uma reunião, e aceita uma proposta, que firmará a Cordão de Ouro como o maior grupo do estado nos anos posteriores:

Foi na época da ditadura, por exemplo, que Paulo Maluf era governador biônico, falou pra mim que queria falar comigo no governo dele, ele falou pra mim: a partir do mês que vem eu vou pagar 12 capoeiristas pra ir em toda cidade de São Paulo pra fazer essa capoeira que você dá. Vocês vão receber salário mínimo, e se puder você pode abrir academia de capoeira. Você vai apresentar capoeira, maculelê e puxada de rede. Quem contratava era o secretário Max Stefan. [...] Todos os eventos foram pagos pelo governo biônico de São Paulo. Os eventos tinham cobertura de hospedagem, deslocamento etc. O Projeto zumbi, os festivais, tudo era financiado. Pelo menos ele (Paulo Maluf) fazia. Roubava mas fazia. (Entrevista em 13/06/2017)

Essa resposta foi dada quando questionado sobre a repressão sofrida pela capoeira nos anos de governo militar. Todos os mestres pioneiros entrevistados, da geração da década de 1960, não acusam uma repressão direta por parte dos militares, mesmo admitindo que havia uma censura bem estabelecida nos espaços

⁵¹ Aqui houve uma mediação entre a história oral e os fatos. Paulo Maluf foi governador de São Paulo já no fim da década de 1970 (1979-1982). No entanto, o relato do mestre parecia se referir ao início da década citada. No caso, guardamos os nomes relatados ao invés das datas. De toda forma, é inegável sua influência direta e crescente nas cúpulas militares e governamentais, e vice-versa.

de treinamento. Havia olheiros nas academias, e horário para encerramento das atividades.

Para finalizar, a frase clássica atribuída a Maluf, governador nomeado pelo Executivo Militar para o governo de São Paulo, famoso por seu envolvimento em corrupção ao tempo que realizava obras na cidade, e repetida pelo mestre, nos dá um panorama de qual era o laço político estabelecido com os patrocínios governamentais. Fica evidente, portanto, que as alianças com camadas políticas e militares, expressos financeiramente, foram cruciais para a difusão e consolidação de alguns nomes na capoeira do sudeste do Brasil.

Mestre Pinatti também nos dá também amostra significativa da aliança entre os capoeiristas e o governo militar. Sua fala sobre o patrocínio da ditadura, e o contato com as artes marciais orientais, influenciaram o movimento que a capoeira de São Paulo protagonizou:

O governo que mais apoiou a capoeira foi a ditadura. Ela era a menina dos olhos da ditadura. Bateu e prendeu alguns de esquerda, mas não porque eram capoeiristas, sim porque eram de esquerda. Mas gostavam muito da capoeira. [...] Na época que estava na Federação, recebia telefonema do Coronel Saguas, da CPB, para os patrocínios e incentivos. Ele explicou que os militares não iam subir pro norte para realizar o campeonato de capoeira. O campeonato seria em São Paulo. Para reservarmos hotel e ginásio, e a globo iria cobrir o evento. Para as reservas, era só dizer que era a mando do Coronel Saguas (Entrevista realizada em 12/06/2017).

Como visto, já no fim dos anos 1960, Suassuna estabelece contatos com as esferas militares e na política estadual, a ponto de promover a capoeira luta e a capoeira cultura⁵². Seu reconhecimento, portanto, promovia uma política pública que projetava a capoeira como ofício, ainda mais pela sua liderança instituir um ponto físico para o encontro dos capoeiristas em São Paulo. Essas alianças, e a consolidação de sua academia como ponto de encontro, portanto, são apontamentos de como a Cordão de Ouro estabelece as relações que serão desenvolvidas na capoeira nos anos posteriores.

Afinal, se tomado como o mestre, a partir da mandinga, o domínio da ritualística, é reconhecido por todos os capoeiristas desde sua chegada, se visualiza a mobilidade social empreendida pela prática da capoeira. As relações que tal mestre obteve, desde a chegada a São Paulo, passando pela garantia de emprego formal por um aluno/sócio, até sua projeção enquanto grupo patrocinado pelo governo, são amostras do sentido a ser reconfigurado para a capoeira se

⁵² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7C8Rp33R_Yw

estabelecer como ofício para as outras lideranças. Assim, a Cordão de Ouro, e mestre Suassuna, estabelecem um modelo de mercado para a capoeira paulistana, que ganha força significativa nos anos posteriores.

Esse modelo repercute também nos capoeiristas de Itabuna, cidade natal do mestre citado. Informando sobre sua condição e projeção, Suassuna abre a Cordão de Ouro para receber migrantes capoeiristas, para trabalhar com ele nos grupos itinerantes, e também oferecer a oportunidade de se ter um ofício com a capoeira em São Paulo.

Desse incentivo, cria-se uma segunda geração de capoeiristas, já incentivados pelo nicho de mercado aberto pelos pioneiros que aqui chegaram. Provenientes de mestre Luís Medicina, formado de Suassuna, os praticantes migravam com aspirações de se trabalhar com a capoeira, já contando com alojamentos e uma série de atrativos que impulsionavam essa viagem. A convergência, no campo da capoeira, dava sinais de sua força e projeção.

Uma faceta importante é que a aproximação do governo militar não significava uma neutralidade do ponto de vista das lideranças. Havia um emparelhamento definido quanto às práticas e posturas nos treinos e academias. Espaços vigiados, a capoeira prosperava enquanto modalidade, com um rigor que variava de mestre para mestre, mas que estabelecia os valores de disciplina, patriotismo, objetividade e esportividade em suas práticas. Enquanto a roda de rua era constantemente vigiada, e alguns mestres perseguidos pela sua posição ideológica. Era a implantação da Doutrina de Segurança Nacional, como vista no capítulo anterior.

O episódio que nos fornece um panorama desse emparelhamento é a prisão de dois mestres no ano de 1970, Suassuna e Almir das Areias. O caso, motivo para a prisão de ambos, pois um era mestre e outro seu formado, demonstra que o aspecto político era traço marcante das construções identitárias da época. Suassuna foi preso por ter contato com Almir, com este primeiro entregando-o enquanto liderança de grupos “subversivos”.

Almir Ribeiro (Almir das Areias), migrante da segunda geração, veio para trabalhar com a capoeira na capital paulista, estabelecendo contatos com camadas estudantis e intelectuais de esquerda. Sob a tutela de mestre Suassuna, morou na própria academia Cordão de Ouro, sendo responsável pelas aulas na parte da tarde. Assim, segundo Suassuna:

Ele (Almir) dizia que era meu sobrinho[...] Depois pus ele na USP para estudar. Ele treinava muito e tal. [...] Aí eu viajei para a Bahia e Almir já estava infiltrado com subversivos, negócio de esquerda e não sei o que. Já aprontando forte. Eu viajei, e deixei Almir tomando conta da academia na Rua das Palmeiras, e Almir fazia reunião de subversão dentro da academia (In: CORSI, 2017. p. 132).

No relato, o mestre aponta que também teve alunos “subversivos”, como Massafumi Yoshinaga, militante da VPR que se tornou famoso por abandonar a militância armada e se entregar para os militares, chegando a gravar depoimento contra a militância da época⁵³. Então, Suassuna é preso, e, segundo relatado, é levado para o DOI (Departamento de Operações de Informações), onde é torturado, sendo solto só após contato militar: Segundo o próprio, a intervenção de Esdras Magalhães dos Santos, o tenente Esdras, foi responsável pela sua soltura. Este encaminhou o pedido do brigadeiro da aeronáutica para a liberdade do mestre. Após este período, no entanto, é relatado que o próprio entrega Almir como o capoeirista infiltrado.

Segundo Almir Ribeiro (Almir das Areias),

Na época eu tinha contatos com muitos estudantes da USP, e dava aulas para um pessoal que morava na Lapa (bairro de São Paulo). Uns músicos e intelectuais, e tinha um pessoal do exército popular. No dia que abri minha academia, a primeira Capitães da Areia, tinha acabado de casar. Subiram e eu estava dando aula. Pediram para eu, então, os acompanhar para prestar esclarecimentos. Falei para a Tânia (esposa) que já voltava. [...] Haviam três viaturas me esperando. Me botaram dentro do carro, e lá estava o Suassuna. Perguntei: Mestre, o que está acontecendo? E ele me responde: Eu não sei o que está acontecendo, o subversivo aqui é você. Fiquei dez dias sem dar notícia para ninguém, e preso por seis meses. (Entrevista em 21/10/2017)

Esse episódio, mais do que verificar uma prática de governo, demonstra quais as permeabilidades que a projeção política também possuía, além dos patrocínios e apoios oficiais. Como discutido no capítulo anterior, havia uma preocupação especial em garantir que as culturas populares e o próprio desporto se submetessem às bases da Doutrina de Segurança Nacional, contra invasões estrangeiras e organizações consideradas subversivas, que atentassem ao regime militar.

As falas e acontecimentos relatados pelas lideranças nos dão, portanto, um exemplo da postura que o Estado tinha na capoeira: o de projeção e controle. Se por um lado, o incentivo era distribuído a ponto de estabelecer a capoeira como

⁵³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_HG7Efnjs

ofício em poucos anos de seu desenvolvimento contínuo, os espaços ligados a organizações de esquerda eram perseguidos e reprimidos.

O exemplo das delações, prisões e tortura servem também para simbolizar a cisão das relações que a capoeira de São Paulo vai ter a partir desse momento histórico. Na década seguinte, com a coroação da seleção brasileira na copa do mundo de 1970, aliada a um enrijecimento das questões políticas do país, o campo de convergência dos mestres pioneiros cristaliza a oficialização da capoeira paulista por mestre Bimba.

Cria-se a Federação Paulista de Capoeira e a organização dos campeonatos, ao mesmo tempo em que os Capitães da Areia, contrários a este movimento, rompem com os demais grupos e passam a fundamentar sua prática aos moldes da arte engajada, inspirada no debate nacional-popular. O aprimoramento corporal, aliada ao embate político, inaugura uma fase violenta da capoeira. E os campos de disputa vão se situar nas competições desportivas, pelo lado militarista, e nos espetáculos e na roda da praça da República, do lado militante.

A capoeira paulista, ao se estabelecer como ofício, se expande, ao tempo que suas reinterpretações corporais e rituais vão se difundir de maneiras distintas, visualizadas nos sistemas de graduações e nas alianças políticas. A prática, respondendo ao processo histórico, passa a ter dimensões de direita e esquerda nas suas construções rituais, nos treinamentos e nas rodas, para a disputa de hegemonia.

4.4 Direita, centro e esquerda na capoeira: Rituais e corporeidades provenientes da identidade política

No início da década de 1970, já haviam outras academias de capoeira, que iniciaram seus trabalhos, principalmente no centro de São Paulo: a Cordão de Ouro, a São Bento Grande, fundada por mestre Brasília após encerrar sua parceria com Suassuna, São Bento Pequeno, de mestre Pinatti, mestre Limão com o grupo de Capoeira Vera Cruz, Joel e Gilvan com o Ilha de Itapuã. Chegaram também dois discípulos de mestre Bimba: Acordeon e Airton Onça, abrindo a Associação K-poeira e os Capitães da Areia, de Almir das Areias.

Os encontros entre tais mestres continuavam nos finais de semana: aos sábados, roda na Cordão de Ouro e aos domingos, na praça da República. A

dinâmica entre rua e academia, com encontros posteriores às rodas, fortalecia os laços e estabelecia alianças diversas, auxílios e um sentimento de pertencimento aos ali estabelecidos.

Uma das alianças mais importantes deste momento é a sociedade entre Airton Moura da Costa, o mestre Airton Onça, e mestre Suassuna. Tenente das Forças Armadas e formado de mestre Bimba, Onça visualizou a mandinga de Suassuna, e sua posição de liderança tanto para os capoeiristas como para os órgãos competentes do governo, como fator determinante para uma união entre os capoeiristas, em torno de um projeto: a visita de mestre Bimba para um reconhecimento oficial dos capoeiristas de São Paulo.

Suassuna era a liderança que detinha mandinga sob os outros capoeiristas, pelo reflexo de como a capoeira poderia ser trabalhada: um enfoque esportivo, com fundamentações mescladas da capoeira Angola e Regional, aliadas a apresentações artísticas. Traduzindo-a como prática sem um viés ideológico contra o governo, e com uma academia de referência para os migrantes baianos e a classe universitária, o mestre da Cordão de Ouro detinha portanto capacidade para articular o núcleo de convergência entre os primeiros mestres.

Assim, Airton Onça, fundador da Associação K-poeira junto a mestre Acordeon⁵⁴, se associa a mestre Suassuna, e aprofunda as relações que a capoeira possuía com o governo militar: a visita de mestre Bimba seria um reconhecimento da relevância da capoeira paulista ser pólo do modelo esportivo e burocrático que a capoeira deveria seguir nos anos posteriores.

Esse movimento liderado pelo mestre Airton Onça foi crucial para a convergência das lideranças, que tinham até então o sentimento partilhado de laços de comunidade e identidade com a Bahia como principal mote de articulação entre os capoeiristas. Sua proposta, no entanto, era que essa organização passasse por um reconhecimento oficial que também respondesse na esfera da capoeira as modificações a serem propostas para a transformação da capoeira como ofício.

Com o fracasso dos simpósios da aeronáutica de 1968 e 1969, na tentativa de homogeneizar a capoeira, ficava explícito que a maneira organizativa, de modo institucional, deveria necessariamente passar por uma legitimação que

⁵⁴ Mestre Acordeon (Ubirajara Almeida), é um dos mais influentes formados de mestre Bimba. Sua trajetória em São Paulo, no entanto, é curta: um ano depois de abrir com Airton Onça a academia, ele se radica na costa Oeste dos Estados Unidos, ensinando capoeira na Califórnia.

partisse do interior da dinâmica da capoeira. Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, criador da capoeira Regional, personificava uma imagem que respondia a este processo: ao tempo que detinha uma mandinga suficiente por sua importância para a legalização da capoeira, era criador de um estilo que tinha alta influência nos círculos universitários e militares. Sua postura, assim como de vários mestres da capoeira baiana, Angola e Regional, assumiam uma posição de aversão à “malandragem” dos capoeiristas de rua.

Mestre Bimba tinha em sua academia uma regra que resume a postura que a capoeira, legalizada, era diretamente influenciada pelo discurso da época: para iniciar na capoeira Regional, era necessário ser estudante ou trabalhador registrado. Em 1937, auge do Estado Novo, podemos imaginar a construção do Homem Brasileiro, com enfoque no trabalho, aliado a uma educação de base eugênica (D’AVILA, 2006; BATALHA, 2014).

Assim, Bimba personificava a mediação que a capoeira precisava para sua institucionalização corresponder ao mesmo tempo um apontamento de valores disciplinares, próxima aos ideais militares, aliada a preservação da centralidade dos mestres como detentores do conhecimento, únicos responsáveis por instituir modificações nos rituais e na organização da capoeira.

Em 1972, portanto, Airton Moura da Costa, Reinaldo Ramos Suassuna e Esdras Magalhães dos Santos, dois oficiais das Forças Armadas e o mestre com maior influência nas esferas governamentais paulistas, organizam a viagem de mestre Bimba para a cidade de São Paulo. Sua presença torna-se um evento, para reconhecer nove capoeiristas⁵⁵, os primeiros migrantes baianos que desenvolveram a capoeira como ofício na metrópole, como responsáveis pela criação do Departamento Paulista de Capoeira, que dois anos depois resultaria na Federação Paulista de Capoeira.

Os mestres reconhecidos por Bimba foram: Airton Moura da Costa, também formado na capoeira Regional; Antonio Cardoso Andrade; Djamir Pinatti, único paulista; Gilvan Souza de Menezes; Joel Souza de Menezes; Paulo dos Santos; Reinaldo Ramos Suassuna e Silvestre Vítório Ferreira. De acordo com o certificado, todos foram reconhecidos como mestres por Bimba, e como precursores do “nosso esporte em São Paulo”.

⁵⁵ Vide anexo II

Tem-se portanto, um movimento duplo com a visita de mestre Bimba à São Paulo: a capoeira Regional da Bahia, que a partir de seu fundador, e suas influências nas esferas militares, se projeta como nacional; e estabelece a capoeira paulista, o chamado grupo dos nove, como os principais articuladores do processo de institucionalização da capoeira.

Mestre Joel, um dos pioneiros, nos dá uma amostra dos valores incutidos no evento citado, e que repercutia na dinâmica de ensino que propagavam:

(Bimba) Sabia que São Paulo era a ‘chave do Brasil’ e que saíam muitos discípulos dali. ‘Aqui é onde começam as coisas, na Bahia já estava feito’, disse mestre Bimba [...] Usava as palavras com sabedoria. Enfatizava muito a educação social, integrada a parte folclórica e cultural. ‘Com a capoeira nasce o cantador, o ritmista, outros tipos de arte são estimulados, até pintura’. Dizia para respeitar o próximo, as leis de seu país. Sem esses princípios não se poderia ser um capoeirista! [...] Ele nos guiava. Valorizava a capoeira sem discriminações raciais. (Entrevista em: 20/04/2017).

Mestre Brasília também fornece informações que cristalizam como o campo de convergência dos capoeiristas em São Paulo era um aspecto inovador e criava novas dinâmicas para a capoeira, uma “mistura”. Segundo ele,

O Airton Onça, ele achou que os precursores da capoeira em São Paulo deveriam ter uma aval do mestre (Bimba). E por isso, arcou com toda a despesa para trazer o mestre para cá e ele entregou um certificado de precursor da capoeira em São Paulo, para esse grupo dos nove. Mestre Bimba chegou e não gostou muito da capoeira de São Paulo, porque não se jogava nem angola nem regional, mas tinha um pouco de cada coisa. O que ele gostou foi da união dos capoeiristas. Mestre Bimba entregou o certificado para o grupo dos nove em 1972. Ele deu entrevista dizendo que não gostou da capoeira, mas gostou da união dos capoeiristas. A capoeira na época estava no início, tinha apenas seis, sete anos. Até mesmo porque só Airton Onça era discípulo direto da Regional de Bimba, todos os outros eram misturados, tinham a capoeira misturada (Entrevista realizada em 13/06/2017).

Os relatos demonstram como a capoeira de São Paulo recriava diferentes influências da capoeira baiana em sua dinâmica. A separação entre estilos, tão importantes para o entendimento da capoeira na Bahia e que persiste até hoje, se reconfigura com a situação migratória das lideranças.

Ao chegarem em um contexto urbano e segregacionista, as identidades convergiram para um aspecto que unisse as expressões, de modo a garantir uma sutura entre as dinâmicas de cada indivíduo ao inserir-se na metrópole, respondendo ao racismo expresso não somente na categoria raça, mas também na regionalidade (os ‘bairanos’). Este sentimento compartilhado, portanto, cria um imaginário positivo da terra de origem, e um pertencimento compartilhado.

Na expressão da prática diaspórica, a capoeira, suas criações rituais se modificam como resposta à exclusão social ou categorização racial/geográfica. Tem-se, portanto, uma valorização de uma comunidade imaginada a partir da prática, responsável por um processo de identificação, ao tempo que os signos do discurso dominante são apropriados criticamente, desarticulando certos signos e rearticulando seu significado simbólico (MERCER, In: HALL, 2009. p. 34).

O exemplo é como os capoeiristas em São Paulo apropriam os significados de “esporte”, “arte marcial” e “nacional” para sua projeção. O sentimento compartilhado da migração se concentra portanto em uma prática que projeta diversas manifestações provenientes da terra natal: a música, a dança, a oralidade, a luta. Desse sentimento, bastante presente na década de 1960, da “vontade de jogar capoeira em São Paulo, não era vontade nem de ensinar” (Brasília, em entrevista realizada em 13/06/2017), forma-se o que chamamos de campo de convergência.

Essa organização repercute tanto a ponto de culminar, oito anos depois, em duplo reconhecimento: a consagração dos migrantes como organizadores da prática, de maneira desportiva, no sudeste do país, criando o primeiro órgão burocrático, ao tempo que o Ministério da Educação e Cultura submete a capoeira à Confederação Nacional de Desportos, com regras para campeonatos similares ao do pugilismo. Estava traduzida, entre as lideranças e no campo burocrático, a capoeira como esporte nacional.

Assim, se evidencia também a maneira que conceituamos a identidade:

O ponto de sutura entre os discursos e as práticas que nos falam ou convocam para assumir nossos lugares como sujeitos sociais e os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos sociais aos quais se pode falar (HALL, 2009. p. 111).

Este momento estabelece a desmarginalização da capoeira. Colocando-a sob a ótica de prática esportiva, sua dinâmica diaspórica passa por um processo de expansão que será responsável também por sua mundialização. Processo que, iniciado nas esferas burocráticas em 1910 por Coelho Neto (IPHAN, 2007. p. 32), é carregado de negociações, traduções, reinscrições, resistência e cooptação. Um panorama histórico nos demonstra esse jogo pelo reconhecimento que a capoeira carrega no século XX:

Em 1910, Coelho Neto escreve O Nosso Jogo, um manifesto que sugeria aulas de “capoeiragem” nas escolas e quartéis, visto a destreza e agilidade que os

capoeiristas eram reconhecidos, principalmente no Rio de Janeiro, cidade que se desenvolveu as chamadas maltas de capoeira. Tal projeto, entretanto, foi imediatamente recusado pela câmara estadual, por ser “brasileiro”. Afinal, as teorias raciológicas vigentes na época contestavam a ‘mestiçagem’, considerada elemento de atraso da sociedade.

Em 1928, é lançado no Rio de Janeiro a primeira codificação esportiva de capoeira, de Aníbal Burlamaqui, o Zuma: *Gymnastica National Methodizada e Regrada*. Nesta obra, se observa a influência do boxe para a vestimenta e do futebol para as marcações dos lutadores.

Em 1937, Juracy Magalhães reconhece a academia de Luta Regional Baiana, de mestre Bimba, com um alvará que permite o ensino da capoeira em academias. A capoeira, portanto, é legalizada. Em 1941, mestre Pastinha inaugura a CECA – Centro Esportivo de Capoeira Angola, e é responsável por organizar e criar uma metodologia de uma capoeira mais “próxima” da praticada pelos mestres tradicionais.

1953 é criado o Conselho Nacional de Desportos, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), com o objetivo de controlar a prática de atividades esportivas, em especial as artes marciais. A capoeira, segundo Almeida e Pimenta (In: CORSI, 2017. p. 111) passa a ser enquadrada como desporto na categoria já nesse ano.

Em 1972, o reconhecimento institucional por parte da Confederação Nacional de Desportos estabeleceu as regras que viriam regular os campeonatos, com inspiração no pugilismo, e a organização a partir de federações estaduais. São Paulo foi o primeiro estado a se federalizar, seguido de Rio de Janeiro, Bahia, Paraná, Minas Gerais e Sergipe. A federalização tinha o intuito de retirar a capoeira da submissão a Federação Brasileira de Pugilismo.

Esse processo, em São Paulo, também aprofunda o processo de mundialização da capoeira. Inaugurado por mestre Pastinha, em 1966, por sua participação no Festival de Artes Negras em Dakar, Senegal. A participação ontológica em que a capoeira representava a projeção do negro na sociedade brasileira, em uma demonstração de sucesso da democracia racial, aliado á preocupação diplomática do governo militar. No mesmo evento, entretanto, Abdias do Nascimento denuncia o racismo institucionalizado e o extermínio da população

negra⁵⁶. Duas esferas da identidade negra no Brasil, entretanto, são expostas no Festival, inaugurando alguns debates sobre a diáspora africana.

Em São Paulo, no ano de 1972, mestre Brasília, após o reconhecimento do grupo dos nove, parte para o Japão em uma turnê que vai durar dois anos. Um show de “brasilidades”, como chamado pelo próprio, consista em uma série de apresentações de maculelê, capoeira, samba, samba-canção, Música Popular Brasileira e danças afro. Assim, Brasília não participa diretamente dos processos de organização da Federação, que discutiria a padronização, a vestimenta e a principal novidade da capoeira institucionalizada: as graduações de capoeira. Na sua volta, entretanto, apoia as modificações instituídas pela Federação no sentido de organizar a capoeira.

Ao mesmo tempo, a roda da República, com organização de mestre Ananias, se torna o espaço onde um movimento contestatório se firmará, com o grupo Capitães d’Areia, de Almir das Areias. Criada em 1971, no bairro da Barra Funda, começa a despontar seu trabalho após a libertação de Almir, preso pela ditadura. Tempos depois, o grupo muda-se para o Bom Retiro e depois para o Brás (REIS, 2010. p. 115). No entanto, na roda de rua citada que os Capitães irão afirmar seu aspecto contestatório, com presenças marcantes e jogos violentos no decorrer da década de 1970.

Assim, temos a demonstração que, ao culminar o campo de convergência da década anterior como ofício regulado e esporte burocratizado, este campo já tinha espaço suficiente para novas identidades surgirem, respondendo ao processo já citado. Ou seja, contrariamente aos rumos que o reconhecimento de Bimba esperava, não há uma homogeneização, e sim uma ruptura que dinamizará a capoeira também como cultura engajada á esquerda. Esse momento demonstra a forma que a análise aqui exposta enxerga a capoeira: um campo de disputa onde diferentes lutas que dividem a sociedade brasileira são jogadas (ASSUNÇÃO, 2017. p. 05).

A obra de Areias explana a postura crítica que o grupo tinha sobre os rumos que as lideranças da capoeira paulistana haviam tomado, e as respostas para tais construções. Sua escrita também nos fornece uma amostra do engajamento a

⁵⁶ Como exposto pelo professor Dr. Valter Roberto Silvério, durante apresentação no I Seminário Internacional de Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal de São Carlos, realizado em 28/11/2017

esquerda vigente na época, que tratava uma abordagem nacionalista como resistência a opressão do Estado:

Como uma das consequências dessa interferência (governo militar) tivemos, na época, a criação da Federação Paulista de Capoeira, apoiada pelas autoridades oficiais, cujo objetivo era reunir e integrar a capoeira e os seus mestres a ideologia política da ditadura do país. [...] E foi nesse momento que aconteceu o grande desvio da capoeira como instrumento de manifestação e expressão do indivíduo. [...] Surge, nesse momento, uma corrente contrária a essa política da Federação. Essa corrente era representada pelo grupo Capitães da Areia, fundado e liderado pelo mestre Almir das Areias, reunindo os mestres Demir, Valdir, Baiano, Carioca e Pessoa, que não aceitavam esse novo caminho imposto a capoeiragem, considerado, na época, “traidor” e conflituoso ao nosso universo. Para os Capitães da Areia, a capoeira era muito mais que uma luta e um esporte; era acima de tudo uma consciência de vida e um reencontro com a nossa identidade (AREIAS, 2000. P. 79-80).

Com isso, temos duas construções discursivas principais que permearão a ritualística e a corporeidade dos praticantes capoeiristas de São Paulo na década de 1970: a capoeira esportiva, federalizada e projetada com vínculos oficiais, e a capoeira nacional-popular, que busca um apontamento de esquerda, e consequentemente seus núcleos intelectuais e artísticos, para se projetar como uma outra forma de se expressar a capoeira. Assim, na capoeira de São Paulo, a divergência cria disputas e reinterpretações que respondem a seus alinhamentos políticos.

Analiso que essa criação dos Capitães, portanto, confere uma política à cultura que não necessariamente vinha de uma forma mais “pura”, identitária, e sim promove outra Tradução Cultural, que rearranja as construções rituais da cultura para responder aos processos que está inserida.

Afinal, quando demonstrarmos essas construções discursivas, se visualiza uma tentativa de elaborar uma estética popular universal, no universo da capoeira. Entretanto, partindo dos Estudos Culturais, é relevante para tal estudo, considerando a capoeira enquanto cultura popular, estabelecermos a posição histórica e o valor estético. Uma estética popular universal é sempre equivocada.

Entretanto, a construção dos Capitães da Areia é mais uma reinterpretação que apropria elementos simbólicos da prática diaspórica e a confere uma conotação “socialista”. Assim,

(Não) há garantia de que, só porque esteve ligado a alguma luta relevante, (a cultura popular) será sempre a expressão viva de uma classe [...] Se as expressões culturais são associadas ao socialismo, é porque estas foram associadas a práticas, a formas e organizações de uma luta viva [...]. As condições de uma classe não se encontram permanentemente inscritas na

cultura, antes que essa luta comece. A luta consiste do sucesso ou fracasso em dar ao “cultural” um índice de valor socialista (HALL, 2003. p. 261).

Para visualização destes processos decorrentes das transformações operadas pelas lideranças capoeiristas em São Paulo, ao longo dos anos 1970, analisaremos as construções dos rituais e da corporeidade dos praticantes desenvolvidas tanto pela Federação e seus aliados, quanto os Capitães da Areia. Tais processos nos trazem aspectos dessas construções discursivas expressas no corpo e nos espaços em que se disputam a hegemonia, para conquistar novos praticantes, apoios financeiros e mediações intelectuais.

4.5 O jogo de disputa: Esporte Nacionalista vs Manifestação de um povo

As construções discursivas tem na capoeira uma manifestação proveniente no corpo dos praticantes. Os jogos são embates corporais que respondem a impulsos variados, a partir do conflito indireto, alternando em momentos de confronto. Aqui, farei uma breve explicação sobre os jogos e rituais de capoeira, a partir da experiência como professor e praticante da mesma há 11 anos, e as observações participantes realizadas em São Paulo.

Geralmente, os conflitos indiretos podem ser situados na oralidade, quando um praticante “canta” para o outro jogador uma cantiga, ou na realização de acrobacias em meio ao jogo. Os jogadores alternam ataques e defesas simultâneas, de modo a responder corporalmente o ritmo proveniente da bateria de berimbaus. Esses jogos podem ser mais lentos, de maneira a visualizar as estratégias de conflito indireto, e para isso usa-se principalmente a teatralidade. Ou mais rápidos, de modo a favorecer o confronto, no caso a entrada de um golpe ou movimentos explosivos. Resumidamente, o jogo deve manifestar o toque, como a dança para a música, ao tempo que se estabelece um acordo de violência regrada no espaço entre os dois jogadores.

A análise aqui proposta compreende que esse acordo de violência, que os praticantes podem utilizar de movimentos treinados para confrontar outros participantes, é inerente ao processo de configuração da capoeira enquanto cultura popular. Visto seu histórico, é exatamente no aspecto da luta em que ela se reconfigura nos variados períodos. Como proposto por Acuña, a capoeira baiana configurou a prática a partir de elementos da diáspora africana, de modo a conter a violência desmedida.

A roda, entretanto, simboliza esse espaço que a violência existe, mas deve seguir um ritmo para ser expressa. Esse aspecto permeia, ao mesmo tempo, as variadas composições corporais tanto dos jogadores, quanto da roda formada: presença ou não de palmas, o ritmo destas, jogos entre mais experientes e iniciantes etc. Todos visam seguir o aspecto musical, e a dinâmica da roda.

Na construção da ritualística da capoeira de São Paulo, se observa referências variadas que compõem estes aspectos aqui citados. Descendentes da capoeira baiana, os treinos e, principalmente, as rodas, são compostas de elementos ressignificados provenientes dos estilos Angola e Regional. A “mistura” citada por mestre Brasília, é amostra de como a prática se desenvolve respondendo aos processos vivenciados pelas próprias lideranças e suas zonas de contato.

Na parte musical, a capoeira Angola estabelece uma bateria de instrumentos mais ampla: além do berimbau, são utilizados pandeiros, atabaques, agogôs, reco-reco, entre outros. Na capoeira Regional, utiliza-se somente um berimbau e dois pandeiros. Na capoeira paulistana, também chamada contemporânea, a bateria utilizada é preferencialmente da capoeira Angola: mais de um berimbau, presença de pandeiros e atabaques em todas as rodas.

A regulação dos campeonatos realizados pela Federação, utilizou-se a bateria proveniente da capoeira Angola, com o toque de São Bento Grande da Regional. Além de seu enfoque marcializante, a presidência da organização de Airton Onça, podem ser elementos cruciais para a adoção, nas competições de uma bateria formada por menos instrumentos.

Nas academias visitadas, Cordão de Ouro, São Bento Pequeno e Ginga Brasília (antiga São Bento Grande), os instrumentos seguem com três berimbaus, um ou dois pandeiros, atabaque e agogô. O grupo Capitães da Areia também mantinha esse modelo de bateria. Na roda da praça da República, mestre Ananias instituiu três berimbaus nos anos posteriores, já na década de 1980. Antes, por não haver um só responsável pela bateria, e pela dinâmica da roda de rua ser a realização com os que ali vinham, há registros fotográficos com quatro, cinco berimbaus perfilados. Alinhados com pandeiros, atabaques e agogôs.

Existem variados toques de berimbau para jogos de capoeira, mas, a partir do relato de mestres mais antigos, temos como modelo sete toques principais, onde a variedade rítmica perpassa para a dinâmica da roda e do jogo. A capoeira Angola de mestre Pastinha, principal referência deste estilo, utiliza como toque

principal um ritmo de mesmo nome. No entanto, os três berimbaus realizam toques diferentes, de nomes distintos: São Bento Pequeno e São Bento Grande. Na capoeira Regional, o toque predominante é denominado São Bento Grande, realizado pelo único berimbau da bateria.

A capoeira paulistana incorpora ambos os toques para serem tocados na roda. Conseqüentemente, as movimentações de cada um são reinterpretados quando ensinados. Essas movimentações variam de mestre para mestre, no entanto a Federação Paulista, na sua política de homogeneizar golpes, contabilizou 64 movimentos diferentes (REIS, 2010. p. 111).

No entanto, a dinâmica de roda prevalece como principal palco de expressão da capoeira: um círculo formado por indivíduos em torno dos instrumentos, com um espaço no meio para os jogos. Os praticantes alternam com a expressão corporal sua participação na bateria de instrumentos, com os mestres mais velhos tendo preferência de iniciar o toque, cantar ou jogar. Em São Paulo, a maioria das rodas é acompanhada por palmas, tocadas pelos demais membros da roda.

Os campeonatos, entretanto, modificam radicalmente essa dimensão. As pessoas capoeiristas, que se alternam para entrar na roda, são substituídas por árbitros, e os jogos, antes sem uma contagem de tempo específica, passam a ser realizados como rounds, com a duração de um minuto cada.

Quanto a movimentação, o conjunto de golpes e acrobacias adquire uma nova dinâmica: nos treinamentos dos grupos descendentes da Cordão de Ouro, por exemplo, se estabelece um ensino que trabalhe uma movimentação mais cadenciada, com maior mobilidade pelo chão com as mãos e pés, e expresse a teatralidade, vinculada às chamadas sequências. São combinações de movimentos mais rápidos e em um plano mais alto do corpo.

Derivando da Angola de mestre Brasília e da Regional, preferência de Suassuna, surgem novos movimentos, e também jogos que mesclam os dois estilos. Entretanto, um fator predominante na capoeira paulistana, narrado pelas lideranças, é a objetividade. Por sua construção advir de espaços que também desenvolviam lutas orientais, e mediante o histórico dos mestres em afirmar a capoeira como arte marcial brasileira, os movimentos, influenciados pela Angola, Regional, e principalmente o karatê (entrevistas de Pinatti e Areias), adquirem uma estética de enfoque na luta entre os praticantes.

Outra variável que compreende esse enfoque no desenvolvimento “técnico”, é como a capoeira, ao abrir seu campo para disputas internas entre grupos, e principalmente, por valer-se de competições, passa a adquirir um sentimento de competitividade pelos praticantes, como afirmação não mais do estilo, como visto na Bahia entre praticantes de Angola e, principalmente Regional.

Por carregarem um viés político e, vinculado ao esporte, um senso de competição, os capoeiristas passam a criar uma preocupação em condicionar o corpo para a realização de movimento e, principalmente, no sentido de “vencer” o adversário, principalmente nos campeonatos e grupos ligados a esse formato.

No entanto, mestre Brasília nos aponta como uma das principais criações da capoeira em São Paulo, que reivindica o nome de capoeira contemporânea, é o surgimento de um toque de berimbau para a realização de jogos: o *jogo solto*, que promove uma espécie de toque intermediário para os jogos ocorrerem de maneira fluida, mas que não tivessem o formato competitivo a todo momento.

Assim, o resultado da união dos capoeiristas na década de 1960 não resultou somente em alianças políticas e campos de convergência para a promoção enquanto ofício. Ela modifica, a partir dos acontecimentos políticos atravessados por suas lideranças, o campo estético, expresso nos corpos, toques e músicas realizadas na roda de capoeira:

Essa mistura culminou em uma capoeira diferente daquela da vista na Bahia. Aqui em São Paulo, no início, só existia a vontade de jogar capoeira, não era vontade nem de ensinar. (A união) Resultou em uma capoeira diferente que daqui volta pra Bahia, que sai de São Paulo e vai para o mundo. E muito que passavam aqui pra viajar jogavam e viam o estilo, a maneira de jogar diferente e a união dos mestres antigos. Criou-se uma capoeira um pouco diferente. Passou a ser notada pela imprensa e por outros capoeiristas como Rio de Janeiro, Bahia etc. Hoje essa capoeira, chamado por uns de capoeira contemporânea, se divide assim: o toque de Angola, que tem um ritmo mais cadenciado, um tempo menos “dinâmico”, tem o toque de Regional, São Bento Grande regional, capoeira criada por mestre Bimba. Essa capoeira se mistura, coisa de Regional vai pra Angola etc. e se cria a capoeira contemporânea. Essa capoeira contemporânea é divulgada pro mundo e até hoje é divulgada como Regional, e na verdade não é. Por que as pessoas consideram Regional jogo rápido e na realidade não é, capoeira Regional é outra coisa. Afinal, mestre Canjiquinha jogava rápido na Bahia e não era Regional. Eu ajudei a fazer essa mistura mas hoje faço um trabalho na tentativa, a seu jeito, de “desmisturar” a capoeira. Estou tentando fazer Angola do jeito que aprendeu com mestre Canjiquinha, não essa angola que hoje está aí, que foi resgatada a partir dos anos 90. [...] Os movimentos que se criaram durante esse tempo: parafuso, s dobrado, macaco, queixada, armada pulada. Esses movimentos não entram nem na Angola nem na Regional. Eles são da capoeira contemporânea. Esses movimentos que não entram nem na angola e nem na regional são colocados no chamado “jogo solto”. [...] Aquilo que não é nem angola, nem regional, é feito no toque de são bento grande de angola. Jogo Solto. Mestre

Canjinha dizia que a capoeira se joga de acordo com o toque. (Mestre Brasília. Entrevista realizada em 13/06/2017)

Na roda da República, na Cordão de Ouro, São Bento Grande e na Capitães da Areia, o toque principal realizado pelos mestres, e jogado pelos praticantes, se encaixa neste chamado jogo solto: criações derivantes dos próprios capoeiristas, vinculadas aos movimentos provenientes de ambos os estilos Angola e Regional. Na capoeira dos campeonatos, entretanto, prevalecia o toque de São Bento Grande da Regional, com movimentos também descendentes desta, e todos com o objetivo de acertar o oponente. Em contraste, as academias desenvolviam ataques, defesas e acrobacias para os jogos. Nos movimentos citados acima pelo mestre, criações da capoeira paulista, quase sua totalidade está nas acrobacias, movimentos corporais que dinamizam o corpo a inverter a visão do praticante, contorcionismos ou saltos.

Esse tipo de movimento, criticado por alguns autores como “influência de outras modalidades como a ginástica olímpica” demonstra a pluralidade de expressões que as lideranças reinterpretaram para a difusão da capoeira. O pesquisador, também professor de capoeira, analisa que as acrobacias, inseridas em um jogo que dá espaço para tal expressividade, responde a dois processos: o desenvolvimento do conflito indireto, derivado das manhas e da teatralidade da capoeira Angola.

Se “desafia” o jogador a mostrar o domínio corporal ao propor acrobacias. E, por fim, as séries de apresentações realizadas por capoeiristas, shows folclóricos patrocinados ou realizados na rua, a fim de atrair turistas e curiosos, e conseguir algum donativo. As séries de movimentos corporais que desafiam as leis da gravidade e necessitam de consciência corporal, portanto, fascinam e chamam a atenção de maneira a contemplar uma expressão artística e complexa. As acrobacias fazem parte da estratégia de promover a capoeira e o capoeirista, ao tempo que chama a atenção, e também estabelece outra forma de diálogo nos corpos praticantes.

Para além do jogo solto e novas movimentações, a principal diferença que se tem no período recortado, na capoeira, é a adoção de sistemas de graduações, de modo a regular o ensino da capoeira nos moldes de lutas orientais. Mais do que isso, estabelecer um elemento simbólico de desenvolvimento do aluno, estabelecido em um conjunto de fases e normas.

A análise das graduações será essencial para visualizar, nos elementos simbólicos aqui citados, a posição política que estava em jogo nas duas principais organizações criadas em São Paulo: o sistema da Federação Paulista, em voga até os dias de hoje com pequenas modificações, e o sistema dos Capitães da Areia, existentes somente nos grupos e academias que descendem dos mestres formados por essa organização.

O histórico da origem de títulos e graduações na capoeira correspondem ao período de legalização desta, na Bahia. Da influência do tempo que passou na Marinha, Pastinha, organizador da capoeira Angola, cria um sistema de títulos, sem utilização de cordas, que montavam uma hierarquia dentro de sua academia: havia o iniciante, aluno que estava há pouco tempo na prática; o treinel, um aluno mais experiente, responsável por ensinar os mais novos os movimentos básicos; o Contramestre, adaptação do título naval, que seria o imediato do mestre; e, por fim, o mestre, responsável pela academia.

Mestre Bimba, por ter influência dos círculos universitários e também das Forças Armadas, cria um sistema baseado nos estágios de aprendizado, e também alguns cursos à parte, chamados de especializações. Havia o batizado, onde o aluno era inserido no contexto da capoeira; a formatura, aos moldes universitários, contando com paraninfos, madrinhas e medalhas; e seus cursos de especialização. Bimba utilizava lenços e medalhas que marcavam a posição de hierarquia de seus alunos, e a evolução dos praticantes. O lenço vermelho era para alunos especialistas na chamada Emboscada, treino realizado por Bimba na floresta, de modo a ensinar a defesa pessoal em situações com mais oponentes. E o segundo, lenço azul, os especialistas que aprendiam o combate contra armas de fogo.

Um dos principais formados de Bimba, aliás, é um dos precursores do sistema de graduações que será adotado anos mais tarde, na tentativa de homogeneização da Federação Paulista. Carlos Sena, discípulo de Bimba, abre em 1955 a academia Senavox. Criador de um novo método, ele reivindicava uma capoeira “estilizada” ao seu modo de jogar. Sena também contribuiu para as Regras Técnicas de Capoeira, adotadas pela Confederação Brasileira de Boxe, em 1972 (IPHAN, 2007. p. 61). Dessa maneira,

A Confederação Brasileira de Boxe determinou que a capoeira, assim como acontecia com as artes marciais orientais, deveria graduar seus alunos, mas ao contrário das faixas, utilizaria “cordéis” com as cores da bandeira brasileira (IPHAN, 2007. p. 58).

A adoção de parâmetros militares, portanto, fica visível para a formação do capoeirista enquanto “atleta”, e a utilização de fitas e cordéis para graduação dos praticantes é o aspecto que se visualiza como principal modificação da capoeira da década de 1970. De inspiração também de um mestre baiano, Carlos Sena, sua adoção é instituída por um organismo burocrático, que reconhece a capoeira nos parâmetros das artes marciais (SENA, 1980. p. 10). Garantida como ofício, a capoeira institucionalizada também adota uma série de “graus” de experiência, de modo a medir a hierarquia e o desenvolvimento dos praticantes.

Essa análise nos leva a crer que os sistemas de graduações, portanto, foi elaborado e instituído já com base na tentativa de homogeneização da capoeira, adotado tanto pelos mestres pioneiros em São Paulo, quanto a própria Confederação de Boxe, responsável, na época, pelos parâmetros desportivos que adequavam a capoeira.

Mestre Pinatti nos fornece, entretanto, que a primeira inspiração para a utilização de graduações para os praticantes foi quando ele e Suassuna conheceram o grupo Senzala, do Rio de Janeiro. Como relatado:

A primeira graduação que ouvimos falar na época era do Senzala, lá do Rio de Janeiro. Só perguntamos qual era a última corda, que era branca. Nesse dia, amarramos uma corda branca na cintura e aí pensávamos: quero ver quem vai tirar nosso título de mestres (Entrevista realizada em 12/06/2017).

O sistema de graduações da Federação Paulista, que se tornou padrão em várias academias do Brasil na época, em ambos os estilos, adotava as cores da bandeira nacional. Também estabelecia um padrão de vestimenta para a prática da capoeira: camiseta e calças brancas. Os alunos, ao adentrarem e saírem do espaço de treinamento deveriam colocar a mão direita sobre o peito e bradar “Salve” para seu professor. A própria bandeira nacional deveria ser colocada nas academias filiadas (REIS, 2010. p. 112).

As graduações seguem a bandeira de fora para dentro, e cada graduação significa uma etapa conquistada do praticante. Inicia-se com a corda verde, seguindo para a amarela, azul e assim por diante. A última corda, de mestre de capoeira, tem a cor branca. A padronização não se restringia, por parte da Federação, em instituir as cores e o reconhecimento da evolução dos praticantes. Também havia uma série de testes e pré-requisitos, baseado em uma pedagogia unificada, para as graduações finais, de modo a regularizar competências para o exercício profissional da capoeira. Além disso, a Federação era responsável por

ministrar cursos sobre chefia e liderança, educação moral e cívica, noções de direito, organização das entidades controladoras da capoeira, arbitragem dos campeonatos de capoeira, folclore brasileiro e formação musical (Ibid., p. 111).

O sistema de graduações logo se tornou popularizado em vários grupos e academias de capoeira do Brasil. Até mesmo alguns mestres tradicionais de capoeira Angola, nesse período, adotaram tais cordéis para graduar seus praticantes (IPHAN, 2007). Mais do que estabelecer um padrão de desenvolvimento, as graduações seriam maneiras de investimento dos praticantes para prosseguir no curso de capoeira, e também garantir mais uma fonte de renda dos mestres. Entretanto, as graduações são um aspecto que também se firmou nas correntes dissidentes da capoeira paulistana. Contra o ordenamento da Federação, e o sistema de títulos proveniente da bandeira nacional, o grupo Capitães da Areia, em sua Tradução, estabelece um sistema de graduações a partir de uma análise histórica.

Em resposta a utilização de elementos patrióticos, em pleno regime militar, Almir das Areias estabelece outras cores e nomes para as graduações, inspirando-se em fases emblemáticas da história dos povos escravizados no Brasil: o sistema de graduações, portanto, traduzia a capoeira dos Capitães da Areia como engajada politicamente e historicamente, na construção de uma cultura popular que seria “de resistência” desde sua origem.

Na obra *O que é Capoeira* (1983), Ribeiro expõe sua crítica sobre a adoção das cores pela Federação, e também explana quais eram os momentos históricos que identificariam a capoeira enquanto “expressão de um povo rumo a libertação”:

Achávamos na época que a justificativa de usar as cores da bandeira brasileira na capoeira, sem uma discussão profunda sobre o tema, era um equívoco. Pois Castro Alves, fazendo alusão ao uso da bandeira para encobrir os crimes da escravidão, dizia: ‘Nós temos um povo/ Que sua bandeira empresta/ Para encobrir tantos crimes e covardias’. [...] A capoeira foi originária do escravo; portanto, era no mínimo precipitado caracterizá-la com as cores da nossa bandeira. [...] Ao mesmo tempo, vivíamos em pleno regime de ditadura, em que os militares usavam e abusavam das cores da nossa bandeira e do sentimento patriótico do nosso povo para justificar os seus desmandos. (AREIAS, 1983. p. 105).

Inseridos, porém, na mesma cidade e mesmo mercado consumidor, os Capitães necessitavam de uma metodologia que respondesse a organização que a Federação Paulista, e seus grupos filiados, estavam desenvolvendo. Na disputa de hegemonia, cristaliza-se um sistema alternativo de graduações que respondia

diretamente ao processo estabelecido pela Federação: recortando cinco fases históricas que a capoeira protagonizou na História do Brasil, tais acontecimentos inspiraram os símbolos e os nomes das graduações:

Uma corrente amarrada no pescoço era a primeira graduação, denominada escravo; seguida por uma corda amarrada na cintura, que simbolizaria a amarra que os quilombolas utilizavam para prender suas calças. A fase de quilombola; um lenço de seda pura, de cor vermelha, simbolizava a época das maltas de capoeira no Rio de Janeiro, logo após a abolição, que utilizavam do material para se proteger das navalhas de outros capoeiristas, chamado liberto; após essa “tomada de consciência”, o aluno estaria pronto para as ‘mandragens’ da vida, atento física e mentalmente para o desenvolvimento da capoeira, tornando-se um Capitão da Areia, equivalente a uma formatura; inspirado nos menores abandonados de Salvador, que sobreviviam de pequenos delitos. Também era personagens de livros de Jorge Amado. O formado deveria utilizar também um lenço estilizado, com elementos provenientes das fases anteriores; por fim, ao sair da academia e iniciar seu trabalho, era consagrado mestre, e utilizava um lenço branco simbolizando sua última fase no curso da Capitães da Areia.

Tal construção simbólica, tanto da Federação quanto dos Capitães, reflete suas divergências e as maneiras que articulavam suas projeções. Se, por um lado, as academias filiadas faziam testes e rodas prévias para “seleção do campeonato”⁵⁷, os Capitães promoviam encontros musicais e escreviam peças de teatro, que remontavam às fases históricas aqui relatadas, fazendo alusão à situação dos trabalhadores da década de 1970. Seus espaços, portanto, eram articulados conforme a posição política dos mestres, e assim projetados.

A partir da institucionalização do sistema de graduações, fica mais evidente quais projetos políticos e corporais estavam em disputa na época. Por outro lado, na questão de conquista de espaço e reconhecimento entre os capoeiristas, e também na disputa de mercado enquanto arte marcial, o relatado, de ambos os lados, é um incremento do nível técnico em resposta à crescente concorrência que a capoeira desenvolve no campo de disputa por excelência: as rodas de capoeira. Tanto nos campeonatos, quanto nas rodas de rua, os mestres e os vídeos deixam exposto a mesma impressão: o incremento da violência, tanto na disputa competitiva

⁵⁷ O primeiro evento de mestre Suassuna, em Santo André, tinha esse objetivo. Financiado pelas forças armadas e pelo governo de São Paulo. .

desportiva, quanto na disputa por hegemonia de uma cultura engajada à esquerda, é permeada de agressividade e disputa violenta. Essas disputas tinham como mote principal o argumento de angariar mais alunos, no intuito da capoeira enquanto ofício ter majoritariamente seu papel de arte marcial para os consumidores.

Os corpos, portanto, refletem a estética requerida para a época: um choque de identidades, atravessadas por processos políticos, que culmina em encontros divergentes e, quase sempre, explosivos. O campo de disputa, expresso nas rodas de capoeira, se intensifica, e a partir desse aspecto, tão almejado por ambas as construções analisadas, traz um desgaste das alianças e aprofundamento dos processos no decorrer da década de 1970.

4.6 Campeonato Brasileiro vs Espetáculo Teatral: Algumas construções da capoeira paulistana

O primeiro campeonato brasileiro de capoeira ocorreu em São Paulo, em 1975. Contava com seis delegações, dos respectivos estados: São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Brasília e Paraná. O evento, com cobertura da imprensa, foi realizado no ginásio da Coordenadoria de Esportes e Recreação, centro da cidade. O formato utilizado era inédito até então: uma plateia a parte, uma roda demarcada por linhas, um juiz fazendo a mediação dos respectivos jogos.

A bateria, colocada em um lado do ginásio, contava com três berimbaus, pandeiro, agogô e atabaque, no toque de São Bento Grande da Regional. A roda era circulada pelas próprias marcações do ginásio, precisamente o meio do campo. Era o espaço para os atletas competirem entre si, contando com uma pontuação negativa caso o praticante passasse da linha demarcada. Além dos dois competidores, o árbitro principal também ficava dentro do espaço destinado aos jogos.

A vestimenta era padrão para os competidores: camiseta e calça branca, e seus respectivos cordões. No vídeo analisado, se vê a dimensão de como o campeonato mantinha um padrão desportivo, ao mesmo tempo em que não utilizava instrumentos de segurança para a integridade física dos participantes. Os jogos são basicamente compostos por ginga e movimentos de ataque com os pés. Os golpes realizados com as mãos são poucos e com a palma aberta. O árbitro, de um lado para o outro, interrompe os jogos vez ou outra quando há alguma espécie de

agarramento⁵⁸. Munido de um apito e relógio, ele media o tempo e os pontos que cada golpe, ao atingir o adversário, irá valer na contagem final. Não há acrobacias, e as delegações disputavam como equipes para a somatória de pontos.

Os critérios de avaliação das disputas tem inspiração nas regras do boxe e das lutas orientais. Se prevê, no estatuto da Federação, que as lutas sejam decididas levando em conta: a técnica ofensiva com aplicação eficiente dos golpes; a técnica defensiva com aplicação eficiente dos contragolpes; a derrubada do adversário através do uso de golpes válidos que o desequilibrem, fazendo-o tocar no chão com qualquer parte de seu corpo; a expulsão ou saída da área de jogo, o meio de campo do ginásio, por três vezes, para fugir do ataque adversário ou se for expulso dessa área por seu adversário por três vezes através de golpes válidos; e pela contagem numérica de pontos (REIS, 2010. p. 111).

A cobertura jornalística nos fornece também como a capoeira estava traduzida em uma modalidade esportiva, nos parâmetros da Educação Física. Nas perguntas, sempre se referem aos praticantes de capoeira como "atletas", "delegação", e também sobre o respaldo popular e o apoio governamental sobre a realização daquele evento esportivo. Mesmo sendo a sede do primeiro campeonato, os profissionais de São Paulo ficaram na organização do evento, inscrevendo em sua maioria alunos para representar o estado na competição. A Bahia, por sua vez, enviou uma delegação com mestres e professores, no intuito de garantir sua posição, agora em parâmetros esportivos, de grande referência de capoeira.

Ao fim, a colocação das equipes ficou: em primeiro lugar, Rio de Janeiro, seguido de Brasília e Bahia⁵⁹. O estado de São Paulo ficou somente com o quinto lugar.

Neste primeiro campeonato se vê a dimensão que a capoeira esportiva trouxe para a corporeidade dos praticantes: uma corporeidade racional, próxima aos ideais modernizantes da época, com enfoque na disciplina e no sistema de pontuações, e pautada na competitividade. Fica evidente, também, como a capoeira estava sendo traduzida por aquelas lideranças naquele momento. A entrevista de Airton Moura da Costa, então presidente da Federação, nos fornece o panorama que as competições estavam estruturadas: "Hoje a capoeira é esporte, cultura e

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-o2S03aYG5M&t=2s>

⁵⁹ Vide anexo VII

civismo.⁶⁰ Seu depoimento também ressalta o apoio do governo estadual de São Paulo para a realização do evento, e a meta de estabelecer a capoeira como prática a ser praticada nas escolas e órgãos públicos.

Portanto, junto aos jogos, com golpes certos, bateria composta de maneira 'solta' no ginásio, e um público distanciado, a Federação de Capoeira consolida uma tendência que ganhava força desde meados do século XX: a capoeira ganha regulamento, pontuação, espaço e público que prestigia a arte marcial brasileira. Sua abordagem eminentemente militarista é cristalizada com a realização e postura de suas lideranças. A obra de Carlos Sena, em 1980, com o título de Capoeira: Arte Marcial Brasileira exemplifica como essa tendência desportiva teve grande respaldo. Trata-se de uma proposta de regulamentação esportiva, com parâmetros rígidos e disciplinares.

Tal proposta, no entanto, ao ser escrita já no fim da ditadura, não prospera nas academias e Federações (IPHAN, 2007). Em todo caso, o sistema de graduações, baseado na bandeira brasileira, e a adoção de critérios e testes regulados pela Federação para professores e mestres de capoeira torna-se tendência nos anos posteriores. Anos depois, a Federação já contava com 33 academias filiadas no fim dos anos 1980. Bem como a utilização do uniforme branco, denominado Abadá, e a saudação "Salve", como cumprimento e saudação entre os capoeiristas.

Sua estrutura eminentemente esportiva, no entanto, resultou logo no ano seguinte em perda de forças significativas. Afinal, ao colocar em seu regulamento que "fica terminantemente proibida a chamada roda aberta e exibição folclórica nos campeonatos oficiais, quaisquer que sejam eles" (Regulamento da Federação Paulista de Capoeira, Capítulo VIII, 1975), sua estrutura de confraternização e laço comunitário se perde. Para alguns mestres pioneiros, isso demonstrava um enrijecimento da prática.

Em 1976, por exemplo, Suassuna rompe a sociedade com Airton Onça e se desfilia da Federação, por, segundo o próprio, "não concordar com a regulação proposta, dizer quem pode e quem não pode abrir academia" (Entrevista realizada em 13/06/2017). Em vídeo, porém, o mestre também critica os rumos que a capoeira estava tomando no aspecto comercial, por sua popularidade crescente nos

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-o2S03aYG5M>

parâmetros desportivos, e conseqüentemente na formação de professores e mestres sem “fundamentos”.

Para o mestre, precursor da capoeira paulistana e da Federação, agora que a capoeira estava em alta no mercado, esse também era responsável por uma prática que não trabalhava o aspecto artístico e cultural, pendendo para uma capoeira “coreografada” em São Paulo. Assim:

O povo está aproveitando dessa onda que a capoeira está dando condições de vida, fama. Estamos com dificuldade em trabalhar a capoeira como arte, cultura porque o povo está vendo a capoeira como trabalho, como uma luta moldada. A capoeira em São Paulo não está se desenvolvendo como arte, como inteligência. Uma ciência do povo, onde os capoeiristas desenvolvem a mente e os golpes na roda. (O capoeirista) entra na roda e nessa ele faz as criações, inventa as astúcias, a malandragem, a falsidade da capoeira. A capoeira em São Paulo está montada, esquematizada, sincronizada. (SUASSUNA, 1975).

De todo modo, a Federação e o primeiro Campeonato Brasileiro de Capoeira, são construções que cristalizaram as Traduções Culturais e os interesses militares que apoiavam financeiramente, e estabeleciam normatividades desportivas para os mestres. Suas criações ainda refletem em uma parcela significativa da prática de capoeira, afinal o sistema de graduações vigora até hoje, e os campeonatos, mesmo com menor expressão e apoio governamental, são realizados nos dias atuais. Seu reflexo mais latente é o reconhecimento da capoeira como desporto de alto rendimento anos depois, em 1997, pelo Comitê Olímpico Brasileiro.

Já a Capitães da Areia demonstra no aspecto artístico e teatral a sua organização. A partir de trechos de entrevista com Almir das Areias, se observa a montagem do espetáculo Capoeira: Roda-festa, manifestação de um povo. Nos moldes do engajamento político do teatro, o espetáculo contava com praticantes de capoeira advindos de classes populares: trabalhadores de fábricas e escritório, pintores e pedreiros. O enredo procurava mostrar as opressões vividas pelo trabalho nas fábricas, vinculados a movimentos de capoeira.

De maneira artística engajada, a capoeira para os Capitães d’Areia era instrumento de ‘coletividade, expressão do povo brasileiro como afirmação’. Tal maneira ganhou eco nos círculos intelectuais e ganhou força na década de 1970. No vídeo, a entrevista é feita em um teatro, e os trechos do espetáculo remontam coreografias mistas de trabalhos manuais, com um pano de fundo urbano, e movimentos acrobáticos de capoeira. A sonoplastia é toda baseada nos toques de

capoeira e samba de roda. Não menos importante, foi o único material coletado em que havia a participação de mulheres praticando capoeira.

A crítica feita ao espetáculo nos dá amostra da influência que os movimentos engajados, como o CPC, e o Teatro de Arena, estabelecem na Tradução Cultural da Capitães, ao estabelecer a capoeira como “resistência cultural”, e também estratégia de atuação política. O texto, escrito por Almir das Areias, partia da condição operária da década de 1970 e, em seguida, propunha uma releitura da condição histórica do negro para apresentar a história da capoeira no Brasil:

A criação quase não tem texto e a proposta é feita através de movimentos e gestos, fruto de uma pesquisa dentro da capoeira como linguagem teatral. Os integrantes do espetáculo têm como palco uma roda: todos eles são trabalhadores, na vida real, e começam logo mostrando a situação de opressão em que vivem numa cidade como São Paulo. E, como reação à situação, passam a se manifestar através do jogo de capoeira, de onde começam a relembrar a história dela, mostrando a situação do escravo [...] do malandro [...] e de toda uma camada social mais pobre que a pratica como uma forma de resistência cultural; e, por fim, a situação de hoje, com a união do fraco e do oprimido, na esperança de dias melhores (O Estado de São Paulo, 1º de agosto de 1978).

O viés artístico trabalhado pelos Capitães será reconhecido pelos intelectuais de São Paulo. Ao longo da década de 1970, o grupo se desenvolve de uma academia de capoeira para centro de cultura popular (REIS, 2010. P. 117). No espaço, se apresentavam conjuntos musicais nordestinos, espetáculos de maculelê, puxada de rede e samba de roda, fazendo com que se tornasse um ponto de encontro entre a camada intelectual engajada. Assim, ao tentar “resgatar a tradição”, e “reencontrar as raízes populares da capoeira”, a Capitães fornece uma construção identitária baseada no nacional popular cepecista.

Nomes como do sociólogo Clóvis Moura, responsável por indicar Almir como responsável pela obra *O que é Capoeira*, da coleção *Primeiros Passos*, da editora brasiliense; Miroel Teixeira, diretor, naquela época, do Instituto de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Roberto Freire, psiquiatra e criador da Somaterapia; e Serginho Groissman, são exemplos citados de lideranças (REIS, 2010 p. 115) que contribuíram para o incremento da prática engajada à esquerda dos Capitães da Areia terem uma mediação intelectual e uma projeção no mercado, com bases teóricas do campo das artes e das ciências humanas traduzindo a capoeira de maneira divergente do enfoque esportivo militarista da Federação.

Não somente esse aspecto foi explorado pelo grupo. Preocupado também em disputar contra as correntes da Federação, as lideranças dos Capitães d'Areia:

Para impormos ao mercado consumidor a nossa filosofia de trabalho e a nossa maneira de sentir a capoeira e sobreviver como capoeiristas, tínhamos de tecnicamente ser ou, no mínimo, estar entre os melhores. Foi através desse aprimoramento técnico que os 'Capitães da Areia' conseguiram ser respeitados e conceituados no meio da capoeiragem paulista. Porém, foi também o que mais nos desgastou e violentou, provocando, assim, um desgaste e um conflito na própria filosofia do nosso trabalho (AREIAS, 1983. p. 79).

Esse aprimoramento técnico refletiu nas rodas de capoeira da Praça da República no período relatado, confirmado por lideranças e outros indivíduos que vivenciaram o período. Uma base desportiva também foi criada pelos Capitães, contando com o auxílio de preparadores físicos como Roberto Medina, do São Paulo Futebol Clube, e o médico Osmar de Oliveira, do Sport Club Corinthians Paulista. Sua corporeidade técnica, no entanto, não prezava por uma competitividade aberta, ao tempo que regulada por regras formais. Se treinava para jogar principalmente na roda da Praça da República, espaço em que centenas de transeuntes ali passavam para conhecer a capoeira. Com isso, conseqüentemente, ganhavam notoriedade e novos alunos.

Sob o comando de mestres Ananias e Joel na bateria de instrumentos, os Capitães ficaram conhecidos como temíveis capoeiristas, por possuírem um jogo eminentemente técnico e perigoso. Capoeiristas de outras academias, ou migrantes que chegavam e vinham encontrar a capoeira em terras paulistas, entravam em confronto com nomes como: Demir, irmão de Almir das Areias, Valdir, Pessoa, Carioca, Baiano e Bradesco, quase sempre com vantagem para essas lideranças⁶¹.

Nesta época, a Cordão de Ouro deixa de frequentar a roda citada. Vinculado a sua proposta artística, portanto, os mestres da Capitães da Areia sabiam que o nicho de mercado a ser disputado contra a Federação era a capoeira como arte marcial. Assim, junto aos mestres pioneiros da capoeira de rua, mantém uma hegemonia, no aspecto dos jogos, durante quase toda a década de 1970. Sua característica técnica, com aprimoramento da objetividade dos golpes e acrobacias, vai, portanto, perpetuar nos anos posteriores, mesmo com a dissolução do grupo na década seguinte.

Essa análise confirma que o clima na época era de constante violência e disputa por espaço, visto que a capoeira se firmava cada vez mais como arte

⁶¹ Entrevistas com os mestres Carioca e Baiano em 13/10/2017

marcial, e popularizavam-se nas mais diversas camadas sociais. Entretanto, tanto mestre Suassuna quanto Almir das Areias aponta o incremento da violência e a competitividade de mercado como fatores decisivos para uma banalização e falta de preparação das academias que surgiam ao final da década de 1970.

Vinculado à crescente violência, as construções identitárias que pautavam a lógica da Federação, de aspecto militarista, e dos Capitães, com um tom de engajamento a esquerda, estavam em declínio, visto o processo de redemocratização que iniciava no fim da década.

Para Almir, no entanto, é apontado que o confronto político dos Capitães com a Federação foi desgastante para ambos os lados:

A competição entre as academias, pela conquista do mercado, passou a ser uma constante. A violência entre os capoeiristas tornou-se um ritual. E aos poucos, quase que definitivamente, a capoeira foi deixando de ser também festa e expressão, o capoeirista, um artista, tornando-se apenas um competidor, um comerciante, ou um mero prestador de serviços, onde a capoeira passou a ser apenas uma simples mercadoria para o consumo da violência. Dentro desse contexto [...], a relação deles com a capoeira pouco a pouco deixou de ser uma relação de poder e obrigação para com a sobrevivência. Esse fato, porém, fez com que alguns capoeiristas membros da Federação rompessem com ela, rompendo-se, também, a união do grupo “Capitães da Areia” (AREIAS, 1983. p. 79).

Paralelo a isso, vale lembrar que as construções de identidade começam a se modificar no campo político. A partir dos fins dos anos 1970 e começo dos 80, o teor de denúncia social e engajamento, e a popularidade militarista começam a perder força. Com os acontecimentos da redemocratização “lenta e gradual”, se ampliavam canais de expressão e comunicação das injustiças e desigualdades sociais, bem como o ressurgimento dos movimentos populares, reorganização de partidos políticos e fim da censura.

Assim, as construções de identidade da década de 1970, entre direita e esquerda, perdem força organizativa, mas suas modificações, expressas nas lideranças que acompanharam todo seu movimento, criam bases que irão refletir na capoeira dos anos posteriores.

A Federação Paulista perde força, mas importa suas bases burocráticas para o surgimento de outras federações pelo país, totalizando vinte e três federações nos anos 1990. Nesta década, por exemplo, é fundada a Confederação Brasileira de Capoeira, e seus esforços resultam no reconhecimento da capoeira como desporto de alto nível pelo Comitê Olímpico Brasileiro (IPHAN, 2007; REIS, 2010).

Os Capitães da Areia fecham suas portas ainda em meados de 1980, e Almir das Areias, logo após a publicação de seu livro, decide criar um grupo de estudos sobre a capoeira Capitães da Areia, e criar uma metodologia de nome Soma Capoeira. Sua busca pelo aprimoramento técnico repercute nos descendentes das lideranças dessas academias, e o nome Capitães da Areia é utilizado hoje para descrever uma “técnica” de capoeira, didática aplicada às academias descendentes do grupo. O sistema de graduações é revisado, e passa a ter mais fases históricas.

Atualmente, segue a utilização de cordões que simbolizam os elementos antes utilizados: Escravo, fugitivo, quilombola, vagante, liberto, reflexivo, livre, professor, contramestre e mestre. Essa reinterpretação, no entanto, não alcança uma projeção nacional como as graduações da Federação, vigentes atualmente no mundo inteiro. Sua filosofia e didática é relegada a algumas regiões do Brasil.

Também é relevante o processo de reafricanização da capoeira em Salvador, com a valorização dos mestres antigos da capoeira Angola, demonstra como a dinâmica da capoeira corresponde a sua reinterpretação a cada momento histórico. Com o fortalecimento do movimento negro e das pautas antirracistas no período de redemocratização, a hegemonia da capoeira retorna a Bahia. O processo, entretanto, carrega diversos elementos criados e fortalecidos em São Paulo, como o sistema de graduações e o surgimento de academias com aspectos de Angola e Regional conjuntos.

São, portanto, movimentos contínuos, difusos, que mantêm uma conexão viva com todos os processos históricos que a capoeira, e suas lideranças, atravessam nos variados períodos históricos. A roda persiste como elemento central da prática da capoeira, onde as diversas construções da sociedade brasileira, ressignificadas pelos mestres, são jogadas.

A compreensão desses processos, principalmente suas relações com movimentos autoritários e alianças políticas carregam contradições próprias da cultura popular negra. E sua projeção, hoje mundial, demonstra como as identidades criadas no interior da diáspora africana, persistem e respondem aos processos e práticas históricas e políticas para sua reinscrição na modernidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situar a capoeira como criação diaspórica nos fornece um novo conjunto de informações a serem analisadas sobre sua participação na História do Brasil, e na construção de diferentes identidades neoafricanas e brasileiras. Seus aspectos de oralidade, musicalidade, circularidade e retenções de culto, portanto, estabelece como, para além do embate corporal necessário e que circunda a ideia da capoeira como luta desde suas origens, uma prática que se dinamiza a cada participação de suas lideranças e praticantes com a política. E como cada período de sua prática reflete teorias sobre o imaginário da nação, expressos no formato e alcance dos rituais, bem como na corporeidade expressa pelos seus praticantes.

A questão da contenção das origens da capoeira, e seu papel como prática organizativa de povos africanos e subalternizados, foram colocados na presente pesquisa em perspectiva mais ampla, portanto. Concebendo-a como nem brasileira, nem africana, mas sim como um desenvolvimento transatlântico e crioulo, teorizei a capoeira enquanto prática cultural/desportiva diaspórica. Seu alcance mundial e organização internacional confirmam sua dinâmica sincrética e sua estética diaspórica.

Essa projeção é iniciada precisamente no período recortado pela pesquisa. Os exemplos de mestre Pastinha e sua delegação, para Dakar, em 1966; mestre Brasília e sua série de shows no Japão e Bélgica entre 1972 e 1974; o início do trabalho de mestre Acordeon em Berkeley, e Loremil Machado, em Nova York, ambos em 1975, nos deixa evidente como esse período situou a capoeira internacionalmente, e inaugura sua fase “contemporânea”.

Se de maneira histórica, a capoeira fornece uma ótica interessante de análise de formações de sociedade civil no país, principalmente na participação política do século XIX, a dissertação se concentrou em estabelecer a noção de agência, aqui entendida como um atributo de pessoas e coisas que são vistos como iniciadores de sequências causais de tipo particular, para exemplificar a importância da oralidade e musicalidade nas organizações da capoeira do século XX.

A pesquisa identificou os articuladores de eventos causados por atos de espírito ou vontade ou intenção, em vez da mera concatenação de eventos físicos. Um agente, no caso os mestres com mandinga e o berimbau, na capoeira, foram aqueles que fizeram os eventos acontecerem em sua vizinhança, e perpassaram seu uso e ensinamentos para a prática nos anos posteriores.

A questão do primeiro capítulo conceituou a prática e a agência, de como a capoeira se situa como prática diaspórica e como suas mudanças estéticas correspondem a sua participação política na sociedade brasileira. O desenvolvimento da capoeira do berimbau, proveniente da Bahia, legalizada pelo Estado novo e instituída pelos mestres Pastinha e Bimba, influenciou diretamente sua entrada em todos os segmentos sociais para sua posterior desmarginalização. Em detrimento dos outros espaços onde a capoeira foi praticamente extinta, como Recife e Rio de Janeiro.

Dessa maneira, a compreensão da dinâmica que a capoeira possui na formação de identidades neoafricanas e seu papel na sociedade brasileira, que culminaram em tais processos acima descritos, é essencial para entender sua organização na capoeira paulistana. Sua projeção irá situar as disputas e alianças políticas em outros campos, saindo do policial e criminoso do início da República, para as áreas turísticas, desportivas e artísticas da ditadura militar. Tais mudanças são, entretanto, atravessadas pela participação destes praticantes na cultura popular, na música e também pelo interesse militar.

Esses atravessamentos, colocados na oralidade expressa pelos mestres de capoeira, agentes responsáveis pelas transformações, são reflexo da estética diaspórica aqui conceituada. Essa estética, responsável por se apropriar criticamente dos elementos dos códigos mestres e os crioulizar, tem o intuito de rearticular de outras formas seu significado simbólico. Tal força subversiva, no interior da capoeira, fica aparente nas distribuições ritualísticas da roda e na corporeidade dos praticantes, seja nas expressões artísticas, seja nas esportivas.

O exemplo da estética diaspórica da capoeira é a oralidade e o papel do mestre enquanto guardião do conhecimento, a musicalidade como difusora histórica e o corpo como expositor de práticas performáticas. Afinal, mesmo após sucessivas tentativas de racionalização externa a suas raízes étnicas, ainda hoje os elementos acima citados são aspectos centrais para difusão do conhecimento da capoeira e base de seus processos identitários. Os acontecimentos políticos, e os interesses nacionais, aliadas às mudanças intelectuais sobre o papel do negro na sociedade brasileira, dinamizaram como a capoeira saiu de expressão marginal para esporte nacional.

Esses processos, entretanto, tiveram de atravessar seus principais agentes para ocorrer de maneira abrangente e significativa. Essa dinamicidade,

aliás, é responsável pelas grandes separações dos períodos da capoeira hoje historicizados: criação, criminalização, legalização/institucionalização, esportização e patrimonialização. São recortes temporais a serem analisados, por marcarem o surgimento de lutas e modificações rituais relevantes para a análise sociológica da capoeira.

Assim como a influência dos posicionamentos políticos refletem na projeção de espaços e rituais de cada mestre, analisei o período de ditadura militar em São Paulo, pela postura burocrática e dos movimentos políticos serem essenciais na análise da projeção social da capoeira e sua institucionalização oficial enquanto desporto. E também por inaugurar o processo dos debates sobre a diáspora africana na capoeira, pelas viagens de lideranças para fora do país.

Neste período histórico, lideranças reconhecidas atualmente também passaram por movimentos migratórios urbanos, em uma dinâmica cambiante social, racial e econômica, que resultou em um novo processo histórico e político da capoeira. A partir da migração de capoeiristas baianos para São Paulo, portanto, a capoeira passa por modificações profundas de maneira a responder aos processos urbanos que suas lideranças atravessavam naquele momento histórico.

Lideranças como o grupo dos nove, composto pelos mestres Airton Onça, Brasília, Gilvan, Joel, Limão, Paulo Gomes, Silvestre, Suassuna e Pinatti criaram agendas políticas que visavam tanto um reconhecimento na sociedade paulistana, quanto afirmações identitárias regionais. Um sentimento de pertencimento aliada a sua projeção enquanto ofício, provenientes dos espaços onde a capoeira criou laços comunitários.

Não vindo, portanto, de uma adequação racional secularizada de suas raízes, debate que permeia alguns debates da capoeira na sociologia brasileira. A análise propôs uma historicização radical destes processos, de maneira a compreender, pela ótica dos Estudos Culturais e da Diáspora, as identidades construídas no interior da capoeira paulista.

A migração de baianos capoeiristas para o sudeste do país cria novos campos de parceria e disputa, dimensões estéticas e políticas para seus agentes. Em São Paulo, a década de 1960 e 1970 consolida a capoeira como esporte nacional, e os mestres começam a ganhar reconhecimento pelo governo militar, pela indústria musical e pela ideologia estudantil de esquerda.

Tais desdobramentos, então, influenciaram a maneira de expressar e desenvolver a capoeira na capital paulista, tornando a cultura que carregavam de maneira a “lembrar-se do passado” para um ofício regulado, a arte marcial brasileira. As academias, ao tempo que remontavam a um “pedacinho da Bahia”, com nomes de grupos alusivos à espaços do estado de origem e motivos de emancipação negra, detinham um enfoque em desenvolver a capoeira/luta e também a capoeira/cultura, enquanto expressão performática, visando apresentações e exibições, no intuito de garantir apoio financeiro e garantir o sustento a partir da prática da capoeira.

Assim, a análise considera a capoeira uma prática que, atravessada pelos processos políticos, responde a tais acontecimentos no interior de seu ensinamento, centrado na oralidade e na posição carismática dos mestres, definida como a mandinga da capoeira.

Esses processos não fazem perder sua dinâmica, portanto, mas reinterpretam construções identitárias nos corpos que se inserem na prática. As construções do período da ditadura militar tiveram um enfoque muito específico para a capoeira conseguir se afirmar em São Paulo.

Neste período recortado, notou-se que o Estado militar, tentava consolidar uma identidade nacional coercitivamente, com o uso da violência, aliada a uma forte propaganda nacionalista, materializada, por exemplo, em slogans e surgimento de grandes conglomerados de imprensa. Submetidos à Doutrina de Segurança Nacional, as expressões artísticas e desportivas deveriam estar submetidas ao Estado, contando com apoio deste, ao tempo que estas expressões não representassem um caráter subversivo.

Foi analisada, portanto, a concepção biologizante, disciplinadora, nacionalista e competitiva que as diretrizes da Educação Física e do esporte, visando o “aprimoramento da aptidão física da população” detinham sob o regime militar.

Porém, ao tempo em que os movimentos de resistência ao governo militar eram fortemente reprimidos e ilegais, as organizações de esquerda também se encontravam em uma crise de pertencimento, que evidenciava a cisão dos movimentos em várias tendências.

Ao conclamar uma luta que supostamente deveria ser de toda a sociedade, os movimentos de esquerda também tentavam criar uma nova

identidade, pautada pelo discurso do novo, uma criação que possibilitava articulações com uma espécie de identidade nacional e, assim, também constituírem-se como sujeitos dos processos políticos e históricos.

Surgem os Centros de Cultura Popular, que reivindicam uma maneira vanguardista de cultura engajada, preterindo as manifestações populares e desconsiderando o folclore como uma expressão que poderia emancipar a população contra o regime militar. Seu enfoque nacionalista, entretanto, faz com que as práticas do CPC e dos movimentos de esquerda procurassem elementos do Brasil que figurassem como expressões de luta contra o Estado e o capitalismo.

Para compreender como tal processo se mostra crucial no papel que as construções identitárias tanto modificam a ritualística e corporeidade dos praticantes, quanto coloca a capoeira como prática institucionalizada em todos os segmentos sociais a partir da ditadura militar, analisei três acontecimentos políticos cruciais para seu desenvolvimento e reinterpretação: A Lei de Segurança Nacional, o CPC da UNE, e os Festivais de Música Popular televisionados. Todas essas construções tinham como enfoque a busca de elementos legitimadores considerados nacionais.

A capoeira, quando passa de prática intragrupo para manifestação desportiva do Brasil, carrega uma legitimidade um tanto maior para a sua utilização pelo Estado. A viagem da delegação baiana em 1966 para o Festival de Artes Negras em Dakar, liderado por mestre Pastinha, é grande exemplo desse interesse estar vinculado a uma imagem de fomento cultural atrelado a um imaginário de democracia racial.

A própria regulação da capoeira enquanto desporto em 1972, tendo como relator um general do exército, e o surgimento da Federação Paulista de Capoeira em 1974 mostram a força incutida por grupos militares em estabelecer a capoeira como uma prática esportiva que espelhava valores não contrários ao regime. Não há dúvida, frente aos acontecimentos e relatos, de que o Estado era o maior investidor da capoeira neste período. Seu patrocínio foi crucial para o desenvolvimento da capoeira no estado de São Paulo, na concretização de alguns nomes da capoeira, ainda hoje tomados como referência no que concerne à difusão e referência ritualística da prática no estado.

Os primeiros capoeiristas migrantes que, inseridos em uma prática diaspórica, passam por uma nova diáspora, estabelecem uma nova relação com a terra natal, e respondem criticamente aos processos segregacionistas e urbanos em

que estavam inseridos. Assim, dois processos híbridos se estabelecem na capoeira, principalmente entre os mestres pioneiros da capoeira paulistana, na década de 1960: os indivíduos, procurando por elementos de capoeira, tentam recriar um senso de comunidade a partir da prática, com encontros em academias de lutas e rodas de rua, cristalizando polos de migrantes, para alimentação, correspondência e senso de colaboração.

Também foi descoberto que, por um dos primeiros pontos de encontro ser uma academia de lutas diversas, as zonas de contato com as artes marciais orientais estabelece um laço identitário que cria uma convergência para a projeção da prática: a capoeira de São Paulo seria traduzida como arte marcial brasileira para se inserir no mercado, concorrendo com as lutas orientais.

Com o apoio governamental e a oportunidade de mercado entre os capoeiristas em São Paulo, a migração nordestina para o sudeste, que apresenta um aumento significativo nos anos 1960 e 1970, estabelece um processo de migração atrelado aos mestres e academias de capoeira, de maneira a garantir melhores condições de vida pelo ensino da prática. Uma oportunidade de ascensão social, portanto, levada juntamente com a projeção da capoeira.

Tais mestres pioneiros são os responsáveis por traduzir a capoeira baiana como a arte marcial brasileira em São Paulo. Essa Tradução Cultural, conceito dos Estudos Pós-Coloniais, compreende como as culturas, em contato com o elemento dominador que transfere caráter legítimo para as expressões, faz uma adequação frente a uma realidade distinta daquela que a originou. Sem um vínculo direto e puro com as tradições que a criaram, mas que mantém tal união de maneira a legitimar uma prática cultural híbrida dentro da ideologia dominante, justamente para conseguir perpetuar-se.

Os mediadores deste processo, identificados na pesquisa como mestre Bimba e os próprios mestres pioneiros, detinham na esfera da capoeira uma capacidade denominada mandinga, que legitimava suas escolhas e entrada nos espaços para projeção da prática.

A mandinga, por ser uma maneira de reconhecimento entre capoeiristas, foi traduzida sociologicamente pelo pesquisador, também praticante de capoeira. Trata-se de uma dominação carismática que é responsável pela mediação dos processos de racionalização que a prática atravessa. Esses processos

racionalizantes são expressos no surgimento de estilos, de academias, sistemas de graduações, campeonatos e associações de capoeiristas.

A amostra de que tal racionalização não provém de organismos burocráticos, e sim da própria convergência entre as lideranças, são acontecimentos cruciais que ocorreram no período recortado: Os simpósios da Aeronáutica, realizados em 1968 e 1969, fracassaram na tentativa de homogeneização da capoeira. Já o organismo burocrático que irá ascender na década seguinte provém da organização de capoeiristas em São Paulo, reconhecidos por mestre Bimba, criador da capoeira Regional, como mestres e responsáveis pela criação de um departamento regulatório para a prática da capoeira. O mesmo mestre que abandonou os simpósios citados em protesto às propostas ofertadas pelas Forças Armadas.

A impressão da observação participante, aliada aos acontecimentos burocráticos, porém, compreende que os processos se completam na esfera política e cultural: em 1972, a resolução da Comissão Nacional de Desportos em considerar a capoeira desporto nacional, sugere em seu relatório a criação de organismos estaduais para a regulamentação do esporte.

No mesmo ano, a visita de mestre Bimba, financiado por formados com ligações com as Forças Armadas, é o principal fato a ser constatado por todos os mestres pioneiros entrevistados. São processos que posicionam a dinâmica da capoeira em um patamar burocrático inédito, bem como sua influência nos vários segmentos sociais.

No campo musical, a capoeira também mostrava a sua abordagem identitária: nacionalista, expressão que representava o popular “autêntico” do país. Suas cantigas e instrumentos, vinculados aos festivais de música televisionados e um novo movimento musical, é outra esfera que amplia o campo da cultura popular negra que a capoeira constitui a partir da década de 1960.

As três características da cultura popular negra, como exemplificado por Stuart Hall (2003), são elementos expressos na composição da capoeira e onde as modificações são operadas pelos mestres, a cada momento histórico: o estilo, como as maneiras de como são chamadas as modalidades, e correspondem ao vestuário e comportamento dos praticantes. O estilo, portanto, se torna em si a matéria do conhecimento, visto a fundamentação das graduações, e a disputa de aprimoramento técnico para a disputa de mercado.

Segundo, a partir da chamada crítica logocêntrica e a desconstrução da escrita (HALL, 2003. p. 342), a capoeira, como prática diaspórica, mantém como estrutura profunda da sua vida e dinâmica cultural a música e a oralidade; e, por último, o uso do corpo como único capital cultural que ainda possui centralidade e expressa às modificações identitárias de cada época.

Os espaços e alianças que a capoeira constrói em São Paulo, no entanto, refletem como a capoeira da metrópole paulistana seria expressa de maneira diferente da Bahia. Advindos de influências diversas, do sertão, capital e sul da Bahia, praticantes dos estilos Angola e Regional, a capoeira aqui desenvolvida carrega elementos de ambos os estilos da capoeira baiana. Tem uma força de origem e a estruturação do campo de disputa: a roda é central e os jogos são acompanhados de música.

No entanto, a musicalidade e a corporeidade entre todas as lideranças, e todos os espaços identificados como cruciais para seu desenvolvimento, carregam elementos provenientes de ambos os estilos. Para além, o surgimento de um novo tipo de jogo, o chamado 'jogo solto', e de novos movimentos, identificados pelas lideranças, estabelece na prática a Tradução Cultural desses capoeiristas.

De referências da capoeira Angola e Regional, e sua inserção como arte marcial, surge a capoeira paulista, denominada anos mais tarde de capoeira contemporânea.

Essa capoeira distinta tem dois espaços principais para seu desenvolvimento enquanto expressão desportiva e cultural: A academia Cordão de Ouro, de mestres Brasília e Suassuna. Cada um representando um estilo, e com um nome que fazia alusão tanto a um hit da época, quanto a uma liderança lendária da capoeira, fizeram o impensável na estrutura de estilos da capoeira de Salvador: estabeleceram aulas de capoeira Angola e Regional, além de manifestações culturais como o maculelê, a puxada de rede e o samba de roda.

O outro espaço identificado é a roda da praça da República, criada e organizada por mestre Ananias, que a estabelece como espaço por excelência de encontro entre capoeiristas na cidade de São Paulo. Uma roda de rua, nas bases da capoeira baiana, que ainda hoje tem o papel de criar um campo ritualístico frente ao contexto urbano e segregacionista, para os praticantes expressarem e extravasarem suas construções corporais derivadas da capoeira, de maneira a reter identidades

regionais e extravasarem seus sentimentos frente ao contexto de metrópole de São Paulo.

A influência e dinamicidade da capoeira contemporânea nas esferas culturais e desportivas, por intermédio da Cordão de Ouro e da roda da República, é evidente: Suassuna recebe patrocínio do governo estadual para a divulgação da capoeira em todo o Estado, e mestre Brasília, anos depois, inicia uma turnê mundial para levar a capoeira. E a roda, e mestre Ananias, são ícones da capoeira paulistana até os dias atuais, com o pesquisador podendo participar diretamente da roda realizada há mais de cinquenta anos.

De 1964, quando havia somente três espaços de capoeira contabilizados, para 1969, se tem um crescimento significativo na organização dos migrantes capoeiristas a partir da organização da roda da praça da República por mestres Ananias e Joel, e a abertura da Cordão de Ouro. A virada da década já contava com cerca de oito academias em pleno funcionamento, todas comandadas por migrantes baianos. Essa convergência culmina na visita de mestre Bimba, como já citado, e na criação da Federação Paulista de Capoeira.

No entanto, o interesse na capoeira não estava somente vinculada a organismos burocráticos. De outro lado, a convergência dos capoeiristas que estabelecia uma estratégia de cooptação com os ideais militares, também cria uma Tradução Cultural divergente. Em resposta a abordagem militarista e patriótica da Federação, a Capitães da Areia, criada em 1971, surge com uma construção contestatória sobre os rumos que a capoeira esportiva tomava naquele momento histórico. Essa academia teve o papel de traduzir a capoeira como cultura popular engajada, remontando os acontecimentos históricos passados pelos criadores da capoeira, associando-os a uma luta emancipatória e exemplo de resistência cultural.

Para visualizar esse processo, na ótica aqui proposta, analisamos o histórico da capoeira em São Paulo, e algumas construções realizadas por essas lideranças: a implantação de um sistema de graduações, para tanto mediar o desenvolvimento do praticante, quanto adequar sua estratégia de mercado frente as lutas orientais.

Os espaços onde essa distinção foi mais visualizada foram: o primeiro campeonato brasileiro de capoeira, realizado em 1975 em São Paulo, pela Federação Paulista, ao tempo que, em 1978, Almir e os Capitães D'Areia lançam o espetáculo Capoeira: roda-festa, manifestação de um povo. Como prática construída

na diáspora africana, portanto, sua institucionalização responde ao movimento histórico a partir da estética diaspórica.

O sistema de graduações da Federação é um marco regulatório, e principal reinterpretação que permite visualizar as mudanças instituídas no período recortado da análise, bem como cristaliza a hierarquia militar que permeará tais construções para o desenvolvimento dos praticantes.

Baseada nas cores da bandeira nacional, a evolução do praticante, agora chamado atleta, deveria passar por uma regulamentação racional estrita: exames anuais, elaborados por uma comissão da Federação, cursos de capacitação, e participação nos campeonatos para sua formatura.

O sistema de graduações da Federação, que hoje é oficializado pela Confederação Brasileira de Capoeira, segue a seguinte ordem: verde, verde e amarelo, amarelo, amarelo e azul, azul, verde, azul e amarelo, verde, azul, amarelo e branco; verde e branco, amarelo e branco, azul e branco e branco. As cores da bandeira, utilizadas em um momento como a ditadura militar, nos fornece um panorama bem explícito da organização esportiva nacionalista que permeava as alianças dos capoeiristas com o governo militar. A entrevista de Airton Onça, então presidente da Federação Paulista, no campeonato de 1975, é enfática: “Organizar a capoeira como esporte, cultura e civismo⁶²”.

A negação da repressão pelos mestres pioneiros, como visto nas entrevistas, também contribui para a conclusão de que a capoeira e os militares tinham boas relações na construção de um imaginário social, na tentativa de construir a prática da capoeira, com elementos crioulos e provenientes da experiência diaspórica, em sinônimo de brasilidade. As respostas surgidas, no entanto, saem dessa lógica.

Afinal, ao analisar a estrutura do primeiro campeonato, das academias mais importantes e das rodas de capoeira paulistanas, se vê como seu aspecto esportivo se desenvolve juntamente aos outros aspectos musicais, artísticos e religiosos. Ainda hoje, a capoeira se expressa pelas rodas e ritualística, e ninguém, além dos próprios participantes, fica sabendo de competições e campeonatos de capoeira.

⁶²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-o2S03aYG5M>

Demonstrando a realização desse primeiro campeonato, vinculando aos relatos dos mestres ainda vivos que estiveram presentes, se mostrou o esforço de embutir na prática diaspórica elementos que necessariamente não fazem parte de sua realização.

Uma proposta modernizante que tentava instituir um novo modelo de disputa, baseada em parâmetros racionais que descaracterizavam o jogo e a roda: a bateria colocada em um plano praticamente decorativo, uma plateia distanciada, em arquibancadas, não havendo uma roda composta por pessoas.

Em seu centro, dois atletas competindo entre si a partir de movimentações estritamente de ataque, acompanhados de um árbitro. Traduzida como arte marcial, a capoeira da Federação, com estrito apoio financeiro dos órgãos públicos militares, inaugura um modelo burocrático para sua institucionalização.

Acontece que, ao mesmo tempo em que isso promove uma descaracterização do ritual, proveniente da capoeira baiana, é nesse momento que as lideranças demonstram sua capacidade organizativa. A Federação conseguiu, com a realização deste campeonato, desvincular a capoeira às resoluções da Federação de pugilismo, criando um organismo regulatório próprio para sua prática.

No mais, o campeonato contou com seis delegações, as Federações anos depois se organizaram em outros estados, e a capoeira como esporte penetrou nas mais diversas camadas sociais. Vinculada à Educação Física, a capoeira ganhou respaldo a ponto de ser considerado desporto de alto rendimento, nos anos 1990 (IPHAN, 2007. p. 19). E sua estratégia de traduzir-se como luta foi responsável pela disseminação da prática em nível global, e também nos espaços de educação formal como escolas, universidades e projetos sociais.

A análise também reconheceu as criações dos Capitães da Areia um ponto relevante da pesquisa por esta denotar a contradição existente do movimento da capoeira paulistana, e o acompanhamento dos processos de identidade vinculados às construções políticas da época. Demonstrando também que o aparelho de Estado submetia as lideranças a uma ordem específica, e reprimindo diretamente quem tivesse aspectos ou ligações com organizações de esquerda. O fundador da academia citada, Almir das Areias, foi preso em 1971, mesmo ano da fundação de seu grupo, com a acusação de reunir elementos subversivos em seu espaço de treinamento.

As criações que vieram a seguir, no entanto, demonstram esse engajamento advindo do grupo, e cristalizam a influência que movimentos como o CPC e o Teatro de Arena detinham nas esferas de criação de uma cultura nacional-popular engajada á esquerda.

No campo do sistema de graduações, por exemplo, os Capitães D'Areia fundamentam o desenvolvimento dos praticantes baseados em uma reconstrução histórica das fases da situação social dos negros no Brasil.

Criticando o enfoque nacionalista dos cordões da Federação, que utilizava as mesmas cores tanto de um regime militar, quanto as que eram utilizadas para legitimar práticas coloniais, o grupo utiliza elementos simbólicos que visam uma "tomada de consciência" sobre a história da capoeira: correntes, simbolizando a escravidão, cordas para representar o quilombo, lenços, rememorando as maltas (organizações de capoeira cariocas) do século XIX, e a junção destes aspectos sob a nomenclatura de Capitão da Areia, aludindo a graduação de professor aos menores abandonados e marginalizados de Salvador, personagens de Jorge Amado.

Tratava-se, portanto, de uma abordagem da capoeira enquanto luta emancipatória, luta do "povo contra o opressor", e sua Tradução repercute nos espaços intelectuais e artísticos paulistanos. Essa reinterpretação de identidade, portanto, ao encenar novamente o passado, cria outras modalidades discursivas, e incute um valor socialista a prática, que não necessariamente deriva de sua origem.

O que exemplifica essa militância dos Capitães da Areia é a montagem do espetáculo Capoeira: Roda-festa, manifestação de um povo. A abordagem expressa artisticamente uma analogia entre a situação dos povos escravizados no passado com a condição operária dos atores, trabalhadores e capoeiristas na vida real. A sonoplastia do berimbau e dos tambores rege o ritmo das cenas, e o pano de fundo como uma cidade cinzenta nos dá a dimensão de denúncia e militância que aquela capoeira artística carrega. O uso de acrobacias e movimentos corporais, mesclados a movimentos mecânicos que aludem o trabalho nas fábricas, substitui os diálogos.

A criação, uma clara abordagem à esquerda do papel da capoeira na cultura popular, resulta na mediação intelectual dos Capitães da Areia como ponto de encontro de músicos, artistas e intelectuais. Como apontado no capítulo anterior, o grupo sai do nome academia para um Centro de Cultura Popular. Evidente,

portanto, a análise e influência das construções da esquerda no que concerne a transformação dos Capitães da Areia enquanto uma capoeira engajada.

A dimensão dos Capitães, e a repercussão intelectual, criam, portanto duas frentes para inserção deste grupo no mercado: a denúncia política a partir da prática ser vinculada ao teatro, contando com o apoio de intelectuais da sociologia e dramaturgia para, em 1983, Almir escrever o livro *O que é Capoeira*, referência bibliográfica em todas as obras posteriores sobre o assunto. E, com o aprimoramento técnico dos mestres da academia, garantir uma posição de destaque como referência corporal dos jogos realizados na roda da praça da República nos anos 1970.

Com o auxílio de preparadores físicos e médicos, os Capitães tem na capoeira de rua o seu espaço para conquistar um mercado consumidor para o sustento de seus mestres, concorrendo diretamente contra as academias filiadas à Federação.

De todo modo, a competitividade de mercado entre as academias federadas, ou que seguiam o sistema de graduações da Federação, e os Capitães da Areia foram responsáveis, segundo as lideranças entrevistadas, pelo declínio dos modelos vigentes na década seguinte.

O incremento da violência, tanto nos moldes da competição, quanto na disputa por hegemonia em uma roda de rua, ocasionando lesões graves e inimizades, enfraqueceram ambas as construções identitárias no que concerne à ritualística e musicalidade, por exemplo. Em paralelo, os novos movimentos de identidade, saindo da clandestinidade pelo processo de redemocratização, também dinamizaram o mercado consumidor, que desaprova modelos militaristas, ao mesmo tempo em que estabelece uma crise de identidade na esquerda, pelo seu engajamento, de certa forma, perder o sentido e a força comercial no campo artístico engajado.

As construções aqui expostas, portanto, são datados de um momento relevante da projeção da capoeira. São criações que ainda permeiam várias facetas de como uma prática intragrupo, marginalizada por sua origem, conseguiu se afirmar em uma dinâmica racional exterior às suas raízes, reapropriando criticamente os signos do discurso colonial.

Trata-se, aqui, de como a capoeira, ao atravessar as lideranças identificadas e permear seus processos de esportização, militância e popularização,

carregam os mais variados fluxos da experiência da diáspora africana. Esses fluxos, sejam demográficos, econômicos, políticos, ideológicos e iconográficos são moldados por continuidades, mudanças e rupturas sucessivas.

Afinal, envolvem pessoas aliadas a práticas culturais, recursos produtivos, organizações e movimentos, ideologias e ideias, imagens e representações. São elas, e a noção de fluxo, que vão caracterizar os níveis de intensidade das ligações entre a diáspora, a terra natal, e suas dimensões simbólicas e reais.

Portanto, a partir da análise de repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções, direita e esquerda em um contexto ditatorial e que forjavam identidades políticas, permite sair do binarismo ou/ou que muitas vezes situa o debate sobre a capoeira.

A capoeira, ao ser analisada e constituída como campo da cultura popular negra, nos permite em sua expressividade, musicalidade, oralidade e atenção á fala; visualizar produções de contranarrativas que se pode trazer à tona, mesmo contraditórias e mistas, elementos de uma construção discursiva que é diferente, respondendo diretamente ás práticas racionalizantes. Trazem também outras formas de vida, e outras tradições de representação.

Durante muito tempo, a capoeira foi um dos únicos espaços performáticos que restou a uma grande parcela da população, forjada e sobredeterminada de duas formas: por suas variadas heranças africanas, mas determinadas criticamente pelas condições diaspóricas nos quais as conexões foram forjadas. E também a apropriação, cooptação e rearticulação de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano.

Estas formas conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, nas formas de ocupar um espaço social alheio, nas expressões de luta, na ginga e nas maneiras de falar, bem como os meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. Essa é a sua contribuição, por exemplo, do qual migrantes sem condições financeiras e racializados, foram os grandes responsáveis pela projeção da capoeira na maneira que se é jogada e difundida no mundo.

O trabalho também admite que nesse terreno, como a própria origem do termo remete, não existem formas puras de expressão cultural. Todas as formas aqui expostas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição

cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias de recodificação e transcodificação.

São também significações críticas, a partir de materiais pré-existentes. Essas formas, Angola, Regional, Contemporânea, Federação, Capitães da Areia etc. são sempre hibridizadas, a partir de uma base que as liga a uma expressão original. São, portanto, adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. São assim, expressões modernas de uma prática que hoje reivindica uma ancestralidade transnacional como estratégia política.

De toda forma, a capoeira, como praticada atualmente, carrega significados de toda sua história, expressos na oralidade, na corporeidade, na musicalidade que a define hoje enquanto patrimônio imaterial da humanidade.

Enquanto pesquisador e professor de capoeira, acredito que sua prática, para além da análise histórica, carrega um sentido de pertencimento identitário, que modifica e estabelece visões particulares da atuação de corpos e discursos para a dinamicidade dessa prática, configurada como esporte, arte, luta, dança, música e História derivados da experiência da diáspora. Os movimentos nacionais e internacionais de suas lideranças, os mestres e mestras, portanto, sinalizam a reinscrição que a capoeira tem como uma perspectiva educacional da experiência da diáspora africana no Brasil.

GLOSSÁRIO

A capoeira compõe uma grande variedade de nomes próprios a seus elementos, como os golpes, instrumentos e demais propriedades que a denotam enquanto prática diaspórica. Segue um pequeno glossário dos nomes aqui utilizados, de maneira a esclarecer aos não-praticantes alguns termos comuns aos capoeiristas, e que são difundidos até hoje nas rodas e treinos de capoeira:

Arquivista: Responsável por catalogar as fichas de inscrição e organizar demais documentos, bem como organizar os instrumentos. Era um cargo existente na academia de mestre Pastinha, patrono da capoeira Angola;

Aú: Movimento de capoeira. Uma acrobacia básica que consiste em “trocar os pés pelas mãos”. O movimento, uma também chamada “estrela”, projeta o corpo do praticante, formando em suas mãos apoiadas no chão a letra “A”, e os pés levantados formam um “U”.

Batizado: Ritual de iniciação na capoeira, quando o praticante é apresentado á comunidade de capoeiristas como iniciado na prática de capoeira.

Cavalaria: Toque de berimbau. Um dos mais antigos existentes. Também chamado de “aviso”, foi muito utilizado na década de 1920, último período de maior repressão contra a capoeira. Servia para avisar os praticantes da aproximação das forças policiais. Seu toque assemelha-se ao trote dos cavalos, veículo comumente usados pelas tropas.

Chula: Espécie de chamada, nas cantigas de capoeira. São espécies de louvações, que o cantador entoia, e o coro responde. Por exemplo: Cantador: Iê, viva meu Deus; Coro: Iê, viva meu Deus, Camará!

Cintura desprezada: Movimento proveniente da capoeira Regional, criada por mestre Bimba. Trata-se de uma sequência de movimentos que o praticante “encaixa” a cintura ou o pescoço do oponente em seus ombros e o projeta para o alto. Este, por sua vez, tem de pousar com segurança e preparado para um próximo movimento. É também chamado de “balão”.

Cocorinha: Movimento básico de defesa. Derivado de cócoras, que significa estar agachado. É literalmente se agachar para se esquivar do golpe, sempre mantendo a guarda para sua proteção.

Contramestre: Título de capoeira. Geralmente é o imediato do mestre, que tem a função de guardar e zelar pela academia, em seu contexto geral, na

ausência do mestre, bem como ser guardião deste e referência técnica dos iniciantes. É proveniente do título de mesmo nome dos navios, visto que mestre Pastinha, criador da nomenclatura, serviu á Marinha em sua juventude, saindo de lá como professor de capoeira, em 1910.

Corrido: Espécie de cantiga de capoeira. Geralmente entoada após a Chula, é a cantiga que se fazem os jogos. Tem um formato de pergunta, a ser feita pelo cantador, e resposta, a ser cantada pelo coro da roda de capoeira.

Formatura: Conclusão do processo de formação nas academias de capoeira. Geralmente, a formatura simboliza a fase que o praticante se torna um educador, ou finaliza o processo de formação com o mestre. Na capoeira Angola, tipicamente, os formados recebem o nome de treinel, nas demais capoeiras, professor, instrutor ou aluno formado, dependendo do grupo e do sistema de graduações.

Ladainha: Cantiga de capoeira, geralmente de início do ritual da roda, ou quando um mestre entoa uma cantiga que conta uma história, podendo aludir a Orixás, batalhas, locais, heróis da capoeira, ou o cotidiano do mestre em questão. Seu termino se dá com a entoação da Chula.

Mestre: Existem vários requisitos e interpretações do que seria um mestre de capoeira. Basicamente, e com várias ressalvas, mestre é aquele que é reconhecido como tal na comunidade em que desenvolve um trabalho de capoeira há muito tempo, ou está nos rituais há gerações. Geralmente, tem alunos formados e respaldo entre os praticantes, ao menos, locais.

Ponte: Movimento de capoeira. Consiste em uma acrobacia que enverga a coluna do praticante, que se projeta para trás, sustentado pelas mãos e pés, simultaneamente. O movimento, então, forma uma “ponte” com o corpo, com o abdômen voltado para cima e o praticante de cabeça para baixo.

Quadra: Forma de cantiga de capoeira. É um formato que consiste em versos de rima, com quatro linhas, seguida de coro. Deriva do corrido, e também é utilizada na hora dos jogos de capoeira.

Queda de rins: Movimento de capoeira. Consiste em uma acrobacia em que o praticante sustenta o corpo em um braço apoiado na bacia, com o outro braço servindo de base para as pernas projetarem-se para cima. É bastante utilizado nas entradas de jogo da capoeira Angola.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Mauricio. **The Berimbau's Social Ginga: Notes towards a comprehension of agency in capoeira**. Rio de Janeiro: Revista de Sociologia e Antropologia. 2016(págs. 383-405).

ARAÚJO, Rosângela Costa. **O Universo Musical da Capoeira Angola**. Salvador: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Comissão de Documentação e Acervo, 1994.

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Editora da Tribo, 2000.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira – The History of an Afro-Brazilian Martial Art**. Londres: Routledge, 2005.

BATALHA, Ettore Schimid. **A Tradução da Mandinga: Processo de Legalização e Reinterpretação da Capoeira no Estado Novo**. Trabalho de Conclusão de Curso – Campo Grande: UFMS, 2014.

BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.

BUENO. Bruno Bruziguesi. **Os Fundamentos da Doutrina de Segurança Nacional e seu Legado no Estado Brasileiro Contemporâneo**. Revista Sul-Americana de Ciência Política. N. 1, v. 2. 2014 (Pags. 47-64).

CALDAS, Alan. **Valentia e Linhagem: Valores Sociais em Mudança e Negociação entre os Capoeiristas**. Dissertação de Mestrado – Londrina: UEL, 2012.

CASTRO, Maurício Barros. **Berimbau: A Influência da Capoeira nas Canções Inspiradas no Nacional-Popular (1963-1972)**. São Paulo: Revista Oralidades, 3. 2008 (págs. 125-139).

_____. **História Oral e Cultura Popular**. São Paulo: Revista Oralidades, 1. 2007 (págs. 51-57).

COMBLIN, Joseph. **A Ideologia de Segurança Nacional: O Poder Militar na América Latina**. 3º Edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980

CORSI, Ricardo Ribeiro Cortes. **Mestre Suassuna: Zum, zum, zum, Cordão de Ouro**. São Paulo: Editora Mundial, 2017

COSTA, Eraldo Moura. COSTA. **Capoeira: Canjiquinha**. In: Revista Memórias do corpo: memória, imagem e imaginário, p. 25-28. Salvador, 1968.

COSTA, Lamartine Pereira. **Capoeira Sem Mestre**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1964.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: Teoria Social, Anti-racismo, Cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

D'ÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

FILHO, João Roberto Martins (Org.). **O Golpe de 1964 e o Regime Militar: Novas Perspectivas**. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Edições Loyola. São Paulo, 1996.

GASKELL, G. (Org.), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes, 2000.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOULART, Luiz Fernando. **Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada. Documentário**. Brasil: Lúmen Produções, 2005 (78 min).

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Como trabalhar com “raça” em sociologia**. In: Educação e Pesquisa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. DP&A Editora, 2006.

_____. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Editora UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde**. São Paulo, Brasiliense, 1981, p.121-144.

HOROWITZ, Maryanne Cline (Org). **New Dictionary of History of Ideas**. Occidental College University of California, Los Angeles, 2005.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília, 2007.

MURICY, Antônio Carlos. **Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira**. Documentário. Brasil, 1998 (52 min).

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, Identidade e Gênero: Ensaio sobre a história social da Capoeira no Brasil**. Salvador: UFBA, 2009.

OLIVEIRA, Taborda de. **Entre a Adesão e a Resistência: Educação Física Escolar e Ditadura Militar no Brasil (1968-1984)**. Bragança Paulista: Edusf, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Editora Brasiliense, 2011.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**. Editora Itapoan, 1968.

REIS, Leticia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas Para o Ar: A Capoeira No Brasil**. Editora CRV, 2010.

_____. **A capoeira: De doença moral á "Gymnastica Nacional"**. São Paulo: Revista História, 129-131. 1994 (págs. 221-235).

SANTOS, Joel Rufino. **O Movimento Negro e a Crise Brasileira**. Estudos Afro-Asiáticos, 1985.

SENA, Carlos. **Capoeira: Arte Marcial Brasileira. Ante-projeto de Regulamentação**. Bahia: Cadernos de Cultura, nº 03.

SILVÉRIO, Valter Roberto (Ed.). **Síntese da Coleção História Geral da África: Pré-História ao século XVI**. UNESCO/Brasil; MEC; UFSCar. 2013.

SIMMEL, Georg. **As Grandes Cidades e a Vida do Espírito**. In: Revista Mana, Vol. 11, nº 02. Rio de Janeiro, 2005.

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

SUASSUNA, Reinaldo Ramos. **Capoeira Cordão de Ouro: Mestre Suassuna**, São Paulo, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twupM9B7WC0&t=529s>. Acesso em: 25 dez. 2017

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEIRA, Luis Renato. **O Jogo da Capoeira: Cultura Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sprint. 1995.

ANEXO I – CÓDIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890, do Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil:

Capítulo XIII – Dos Vadios e Capoeiras:

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

Pena- De prisão celular de dois a seis meses.

A penalidade é a do artigo 96.

Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dôbro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo único. Se fôr estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

**ANEXO II – CERTIFICADO ASSOCIAÇÃO DE CAPOEIRA SÃO BENTO GRANDE
(GRUPO DOS NOVE)**



“Aos mestres acima citados, o reconhecimento de Manuel dos Reis Machado ‘MESTRE BIMBA’, estruturador da capoeira Regional, evidenciando-os como legítimos precursores de nosso esporte em São Paulo e responsáveis por um trabalho de equipe que culminou na fundação do Departamento Paulista de Capoeira, órgão oficial que regula nosso esporte”. (Arquivo de mestre Brasília, 2017)

ANEXO III - CAPA DO DISCO BRÉSIL, VOL. 2



BRESIL Vol. 2 - MUSIQUE DE BAHIA MC 20.138

BRÉSIL Vol. 2
MUSIQUE DE BAHIA
ENREGISTRÉ ET ÉDITÉ PAR SIMONE DREYFUS-ROCHE
Mission du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme

Musique Simone DREYFUS-ROCHE « créée pour les enregistrements réalisés le 10 et 11 mars 1956, obtenus par l'aimable concours de la République »

ENREGISTREMENT "HAUTE FIDÉLITÉ" - SÉRIE ARTISTIQUE

Les enregistrements effectués à Bahia, à la fin de la mission que nous avons accomplie au C.N.R.S. en 1956, n'auraient pu être recueillis et publiés sans l'aide inestimable précieuse de Pierre Verger, eminent spécialiste des cultures afro-brésiliennes et bachelier de cœur qui a bien voulu nous recommander à MM. Cayrol, Mario Cravo, le Dr. Octavio Mangabera, Vivaldo Costa Lima, Carlos Vasconcelos Maia, Edio Santos. Tous ont cordialement mis à notre disposition tous les moyens matériels dont ils disposaient pour faciliter notre travail et nous ont introduits avec empressement dans les milieux populaires de la ville. À tous, à nos amis de Bahia, généreux et hospitaliers, nous adressons nos plus vifs remerciements et l'espoir qu'ils retrouveront dans ce disque un peu de la beauté de leur musique.

La ville de Salvador, plus connue sous le nom de l'état dont elle est la capitale, Bahia, s'accroche sur les collines, s'étire le long des plages de sable fin et des forêts de cocotiers qui encadrent la Baie de Tous les Saints, ainsi désignée parce qu'elle fut découverte un 1^{er} novembre par les navigateurs portugais.

Bahia est d'abord couleur : bleu intense de la mer et du ciel, vert tendre ou orléant des innombrables palmiers et arbres tropicaux fleuris de mauve et de rose, blanc éblouissant des maisons qui sont aussi jaunes ou vertes ou bleues ou rouges. Bahia est toute en couleurs et en décors, en ruelles grouillantes et sonores. Bahia est de vieilles pierres amies, d'égliques baroques où la nef croissante d'or vitrée avec le « pulito » frais et par-dessus de très profonds « azulejos », de pavés sur grilles et de basses maisons de terre. Bahia est de nature à la fois nonchalante et luxuriante. Bahia est faite de toute la joie de son peuple amable et généreux. Mais Bahia fut aussi, durant plusieurs siècles, le principal point d'aboutissement de la ligne transatlantique du commerce des esclaves et ce peuple est devenu en partie aujourd'hui l'héritier africain puisé son originalité dans le mélange des cultures et le brassage des races.

Si l'on retrouve à Bahia de nombreux vestiges architecturaux de l'époque coloniale, cette tradition du baroque baroque dans un climat tropical, les traits spécifiques de la culture bahianaise sont dus à la persistance des traditions africaines reprises par les esclaves comme leur unique moyen de défense et de survie.

Transplantées en terre brésilienne, les coutumes africaines ne se présentent pas comme un tout homogène. Venus de points différents du continent africain (« sudanais » du Nigeria, du Dahomey, de la Côte des Esclaves proprement dite, du « baobab » du Congo, de l'Angola et du Mozambique), les Noirs apportaient leurs diverses civilisations, bien que leurs maîtres blancs les groupèrent en « nations » par zones d'entrepôt, parmi eux, des divisions. Le contact des colons d'origine européenne, les apports du milieu indien apportent aussi des éléments nouveaux du fond culturel africain.

Lauchement du radeau à la mer
Région : Ouest BRÉSIL (BAHIA) à Porto VELHO
Musée d'Enregistrement créé par ANGE (1954)

Tambours de candomblé (Recife, Bahia)

Danse d'une fille de Bengue

Rapatriés de l'île

Dances des possédés

BRÉSIL Vol. 2 - MUSIQUE DE BAHIA

ANEXO IV - MESTRE BIMBA EXIBIR-SE-Á NO PACAEMBU



“O ‘mestre’ trouxe consigo os seus oito melhores alunos. Expectativa em torno da estréia do ‘rei dos capoeiras’.

Um espetáculo inédito está reservado aos paulistas, hoje á noite, no ginásio do Pacaembú, com a apresentação, ao público bandeirante, de ‘Mestre Bimba’, o rei dos capoeiras.

A luta nacional ganhou notoriedade na Bahia com o aparecimento de ‘Mestre Bimba’, desfrutando de grande popularidade esse baiano, graças a destreza, malícia e coragem por ele demonstrados no emprego da capoeira como excelente método de defesa e ataque.

Tornando-se famoso: ‘Mestre Bimba’ de temível arruaceiro que era, sendo o terror da polícia da terra do vatapá, converteu-se, dedicando-se a ministrar os ensinamentos e segredos da capoeiragem.

Desde logo sua ‘academia’ passou a ser freqüentada por médicos, engenheiros, advogados, oficiais do Exército, da Marinha, Aviação e Polícia que lá iam em busca das lições do ‘mestre’ capacitado, da eficiência e valor do sistema aplicado tanto para defesa como para o ataque.

As lições surtiram o efeito desejado, sendo hoje ‘Mestre Bimba’ um homem respeitado, tal a admiração que os alunos devotam ao ‘professor’.

É este precisamente o afamado capoeira que os paulistas irão ter o ensejo de apreciar no ginásio do Pacaembu, 'Mestre Bimba' estrelará com oito dos seus melhores alunos." (FOLHA DE SOROCABA, 09 de Fevereiro de 1949).

ANEXO V – CAPOEIRA NO FESTIVAL DE ARTES NEGRAS

A TARDE (Salvador) - 19/04/1966

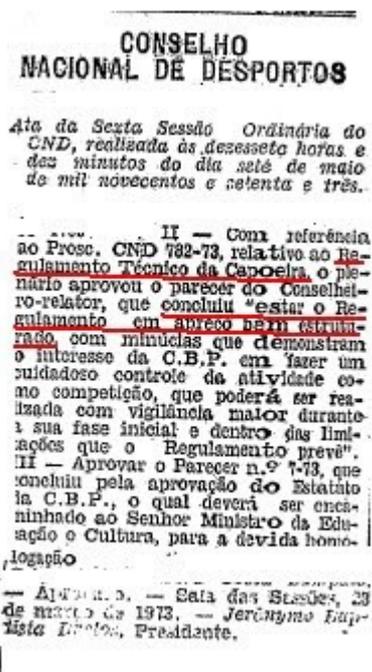


CAPOEIRA NO FESTIVAL DE ARTE NEGRA — A Bahia será representada no Festival de Arte Negra que se realiza em Dakar (África) por um grupo de capoeiristas, dos mais famosos, escolhidos a dedo pelo Mestre Pastinha. Os capoeiristas que aparecem na foto são os seguintes: Mestre Pastinha, Roberto Pereira (Satanaz), Mestre Gato, Gildo (Formado), Camafeu de Ochosse e João Grande. O Mestre Pastinha fará uma série de demonstrações. Seus alunos, hoje também instrutores de capoeira de Angola da Bahia, se apresentarão para a plateia internacional que estará presente ao Festival, promovido pelo presidente do Senegal, Sr. Leopoldo Senghor em combinação com o Itamarati. Ainda como outra atração, o capoeirista Camafeu de Oxóssi levará uma gravação de afro-brasileiro, com acompanhamentos de berimbau e atabaques, inscritos oficialmente pelo Itamarati e pelo Centro de Estudos Afro-orientais, como autêntica música africana do Brasil, onde a Bahia tem destaque e influência com maior intensidade. A delegação da Bahia antes de embarcar esteve na redação de A TARDE, oportunidade em que afirmou que graças ao Diretor Valdir Freitas de Oliveira, do Centro de Estudos Afro-orientais, onde se diplomaram, conseguiu a oportunidade para mostrar que a Bahia tem no estrangeiro

“A Bahia será representada no Festival de Arte Negra que se realiza em Dakar (África) por um grupo de capoeiristas, dos mais famosos escolhidos a dedo pelo Mestre Pastinha. Os capoeiristas que aparecem na foto são os seguintes: Mestre Pastinha, Roberto Pereira (Satanaz), Mestre Gato, Gildo (Formado), Camafeu de Ochosse (Oxóssi) e João Grande. O Mestre Pastinha fará uma série de demonstrações. Seus alunos, hoje também instrutores de capoeira de Angola da Bahia, se apresentarão para a plateia internacional que estará presente ao Festival, promovido pelo presidente do Senegal, Sr. Leopoldo Senghor em combinação com o Itamarati. Ainda como outra atração, o capoeirista Camafeu de Oxóssi levará uma gravação de afro-brasileiro, com acompanhamentos de berimbau e atabaques inscritos oficialmente pelo Itamarati e pelo Centro de Estudos Afro Orientais como autêntica música africana do Brasil, onde a Bahia tem destaque e influência com maior intensidade. A delegação da Bahia antes de embarcar esteve na redação de A TARDE, oportunidade em que afirmou que graças ao Diretor Valdir Freitas Oliveira,

do Centro de Estudos Afro Orientais, onde se diplomaram, conseguiu a oportunidade para mostrar o que a Bahia tem no estrangeiro.” (A TARDE, Salvador. 19/04/1966)

**ANEXO VI – RESOLUÇÃO DO CONSELHO NACIONAL DE DESPORTOS –
REGULAMENTO TÉCNICO DE CAPOEIRA**



“II- Com referência ao Proscrito CND 782-73 relativo ao Regulamento Técnico da Capoeira, o plenário aprovou o parecer do Conselho Relator, que concluiu ‘estar o Regulamento em apreço bem estruturado, com minúcias que demonstram o interesse da C.B.P. (Confederação Brasileira de Pugilismo) em fazer um cuidadoso controle da atividade como competição, que poderá ser realizada com vigilância maior durante a sua fase inicial e dentro das limitações que o Regulamento prevê’.

III – Aprovar o parecer nº 97-73 que concluiu pela aprovação do Estatuto da C.B.P, o qual deverá ser encaminhado ao Senhor Ministro da Educação e Cultura, pra homologação”

ANEXO VII - REPORTAGEM SOBRE O I CAMPEONATO BRASILEIRO DE CAPOEIRA

Ao som de três berimbaus, dentro de uma roda de 2m50 de raio e vestidos com camisetas e calças (meia-perna) brancas, representantes de seis estados estarão disputando neste sábado o I Campeonato Brasileiro de Capoeira, classe veteranos, no ginásio da Coordenadoria de Esportes e Recreação.

Por serem os criadores da capoeira, os baianos seriam apontados como favoritos naturais da competição. No entanto, de acordo com o que alegam os dirigentes paulistas, a superioridade da Bahia existirá, mas por outro motivo.

“E que, ao serem redigidas as normas do torneio, não ficou estipulado se os participantes seriam alunos ou mestres. Assim, os baianos entenderam melhor mandar os seus professores, enquanto que nós de São Paulo preferimos colocar nossos alunos em ‘ação’ a fim de estimulá-los cada vez mais” — disse o baiano Airton Neves Moura, presidente da Federação Paulista de Capoeira, fundada a 14 de julho de 1974.

“Nem por isso” — prosseguiu — “deixaremos de nos apresentar bem, pois se a capoeira teve origem na Bahia, é aqui em São Paulo que está tendo o desenvolvimento administrativo necessário a torná-la um esporte”.

**FUENTE: Última Hora - Sao Paulo
12/08/1975**

ANEXO VIII – CARTAZ DO ESPETÁCULO CAPOEIRA: RODA-FESTA,
MANIFESTAÇÃO DE UM POVO.



