

2

Capoeira, capoeiras

Contar suas próprias histórias faz parte da capoeira, bem como de todo o legado afro-descendente. É a principal forma de transmissão do conhecimento dentro das sociedades da oralidade. Por intermédio desse costume fixam-se os elos com a ancestralidade. Os personagens dessas narrativas operam entre a mitologia e a história. Articulam-se assumindo suas múltiplas personalidades. Trafegam entre espaços distintos sem se fixar absolutamente em nenhum deles. Estão como os vivos. Enfrentam o presente com a mesma necessidade de adaptação, mantendo sua identidade presa a um corpo etéreo. São os fantasmas, espíritos, eguns que convivem com os homens; tão presentes que provocam pavor.

Os mestres de capoeira frequentemente a associam ao culto dos ancestrais, ao mesmo tempo em que atestam o seu caráter laico. Nesse cenário, ancestralidade e historicidade articulam-se de forma interreferencial entre o culto (religioso) e o culto (científico) (JUNIOR, 2004). Na tentativa de construir uma “regulamentação” – como confessam Castro Júnior (2004, p. 144) e outros pesquisadores – cada um desses discursos reconhece no outro uma fonte de autoridade, e correm, cada um por sua via, na busca pela unificação, pela possibilidade de validação comum de ambos os conhecimentos. O ideal do mestre

doutor⁶ não deixa de ser uma representação do caminho trilhado pela capoeira – tratada aqui em sua entidade – na busca pela inserção nas mais altas esferas do conhecimento da sociedade com a qual ela se relaciona. Espaço onde a universidade resplandece como um de seus monumentos mais visíveis.

Representativo desse jogo entre conhecimento (científico) e ancestralidade está o tema da presença da capoeira no quilombo de Palmares. O maior símbolo de resistência da sociedade escravizada é representado como um berço dos ancestrais da capoeira, liderados pelo mitológico personagem histórico, Zumbi dos Palmares, que encarna esses atributos na fala poética e narrativa dos capoeiristas de diversos períodos (ASSUNÇÃO, 1998). Tal relação, desabonada pela falta de documentos e refutada pela historiografia, tornou-se indicadora da capacidade que a capoeira tem de articular seus discursos, nas entrelinhas do texto científico, sem contrapô-lo. Assim, se inclusive alguns textos acadêmicos identificavam na capoeira a arma de libertação dos escravos contra seus senhores,⁷ sem maiores explicações, os próprio capoeiristas passaram a expor tal relação em outros níveis. Diz em ladainha mestre Moraes:

Zumbi é nosso herói
Em Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou⁸

Se a historiografia e a própria oralidade não se arriscam e até negam a possibilidade de Zumbi ter sido praticante da capoeira e até mesmo herói da liberdade,⁹ isso não impede o personagem de comungar entre os seus ancestrais. Se não há provas que atestem a coisa visível, a sensibilidade, a fidelidade a um projeto ideológico, a filiação étnica e a luta por uma causa comum não deixam de confirmar o invisível. O grande guerreiro e todos os escravos que representam a

⁶ Mestres doutores são João Grande e João Pequeno, *honoris causa* de diversas instituições de pesquisa e ensino superior, públicos e privados, no Brasil e no exterior. Mas a nova velha guarda da capoeira tem trilhado cada vez mais o caminho acadêmico, do bacharelado ao doutorado, caso de mestre Moraes.

⁷ Como exemplo, citado por Vieira e Assunção, está a dissertação de mestrado de Letícia Victor de Souza Reis (1993, p. 1).

⁸ Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), CD *Capoeira angola from Brazil*, Salvador. 1994 – USA.

⁹ A presença de escravos no quilombo dos Palmares, contando inclusive com um sistema de captura similar ao do colonizador, é um tema próprio à história mas não cabe na construção dos mitos. Sobre esse tema ver MARTINS, José de Souza. 2007. O branco da consciência negra. In FRY, Peter, *et al.* (org.). *Divisões Perigosas, políticas raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro, Record.

resistência são incorporados à mitologia da capoeira sem que sua presença entre em conflito com a história.¹⁰

Para a ciência histórica o documento é a fonte principal de reconstituição do passado. É a palavra escrita, principalmente elaborada como representação e organização explícitas do real, que irá fornecer os dados inevitáveis ao seu discurso. De tal forma, temos nos registros policiais e nos anúncios de jornal os primeiros referentes históricos da capoeira. Documentos que foram produzidos na ânsia dos senhores em capturar seus escravos e na premência da ordem pública em assegurar seus limites. Representam o desejo branco de aprisionar os negros em seus conceitos pouco elaborados e bastante práticos. Neles, a capoeira é palavra de confronto, ação contrária aos interesses do senhor, perigosa, representativa de um risco a ser debelado. Entretanto, a capoeira precisa antes ser definida, pois a indefinição não possibilita uma ação precisa. É nesse intento que a voz do senhor batiza a capoeira. Em terras brasileiras seu significado vincula-se às atividades perigosas praticadas por escravos insubordinados ao sistema que lhes afligia, pelo menos, desde o final do século XVIII. Nesse período a prática parece estar bem definida e denominar atividades específicas, reconhecíveis pelo corpo policial e pela imprensa. Aparece no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, do ano de 1789, a notícia da prisão do mulato Adão, escravo de Manoel Cardoso Fontes, por estar praticando a capoeira junto a outros desordeiros (CAVALCANTI, 2004). Que exercícios estariam eles praticando?

Até quando o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas de Portugal e suas colônias (21 de julho de 1759) e acabou com a prática herdada desses religiosos de se falarem versões atualizadas das línguas nativas (1758), além do português, espalhava-se oficialmente o *nheengatu* e a língua geral paulista, línguas de origem jesuítica, adaptadas das línguas tupi e guarani.

Tanto no português quanto nas línguas indígenas, a palavra capoeira encontrava seus correspondentes. Data de 1577, o primeiro registro do termo que podemos encontrar. Seu escriba é o padre jesuíta Fernão Cardim, autor de poucos mas importantes registros sobre as terras do Brasil. Está no texto “Do clima e da Terra do Brasil”: “Ao lomgo de huma rossa que Frco. Frz., feitor da dita casa tem

¹⁰ Acompanhar as formas como esses personagens trafegam na história da capoeira é revelador quanto aos embates travados nos últimos anos entre diferentes capoeiristas e pesquisadores. Para tanto, ver ASSUNÇÃO, 1999.

derrubado, saindo as capoeiras que foram de Anto. Frz.”¹¹ Aqui evidencia-se uma referência a um espaço e não a uma prática, personagem ou objeto.

Segundo Waldeloir Rego, na segunda metade do século XIX, o debate girava em torno do significado específico da palavra em sua derivação do tupi. No capítulo segundo de seu ensaio sócio etnográfico, dedicado à análise do termo, o pesquisador nos conta que José de Alencar, nos romances *Iracema* (1865)¹² e *O Gaúcho* (1870), deu início a uma polêmica entre os intelectuais Antônio Joaquim de Macedo Soares e Henrique de Beaurepaire Rohan. Resumido o debate, vamos à conclusão.

Atualmente são quase unânimes os tupinólogos em aceitarem o étimo *caá*, mato, floresta virgem, mais *puêra*, pretérito nominal que quer dizer *o que foi, o que não existe mais*, étimo este proposto em 1880 por Macedo Soares. Portanto, pensando assim, estão Rodolfo Garcia, Stradelli, Teodoro Sampaio, Tastevin e Friederici que, além de reconhecer um mesmo étimo para tupi e para língua geral, define como “Stellen und Streken ehemaligen Urwaldes, die Wieder mit Jungholz-Neuwuchs besidelt sind.” Afora Montoya que em 1640 propôs, *cocûera*, “chacara vieja dexada ya”, Beaurepaire Rohan propôs, em 1879 a forma *co-puera*, roça velha. Em nossos dias, pensa assim Frederico Edelweiss que, em nota ao livro de Teodoro Sampaio, *O Tupi na Geografia Nacional*, refutou o étimo corrente, para dizer que “essa opinião errônea é muito espalhada. *Capueira* vem de *kopuera* – roça abandonada da qual o mato já tomou conta. A troca do *o* para *a* deve-se a influência da palavra mais corrente *káá*, mato. Entretanto, o índio nunca chamaria ao *mato novo* de antigo roçado *kaá-pûera* – *mato extinto*, quando a capoeira é, na verdade, um mato renascido. (REGO, 1968, p. 21 e 22)

Se na colônia o termo encontra seu campo de significados ligados às práticas de ocupação indígena do solo, diferentes eram os significados do étimo nos falares da metrópole. Waldeloir Rego encontra no primeiro dicionário da língua portuguesa de Raphael Bleuteau, datado de 1712¹³ (Figura 1), uma definição já consolidada, diferente da interpretação jesuítica das falas indígenas. Nele, a palavra define os cestos de carregar galinhas, porém, quando empregada

¹¹ Anais da Biblioteca Nacional, Volume LXXXII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1962, p. 62.

¹² “Eles caminharam par a par, como dois jovens cervos que ao por-do-sol atravessam a capoeira recolhendo ao aprisco de onde lhes traz a brisa um faro suspeito.” (ALENCAR, 2006, p. 70). Na nota de rodapé XLII encontramos a definição dada pelo autor: “corruptela de caa-apuam-era, que significa ilha de mato já cortado uma vez” (ALENCAR, 1006, p. 70).

¹³ Waldeloir Rego, ainda cita um texto de 1614, *Peregrinação*, de Fernan Mendes Pinto, onde se lê: “O Capitão q a este tepo estava no conves deitado encima de hua capoeyra”. Aqui, muito provavelmente correspondendo aos cestos de capões levados pelos navios (*in* REGO, 1968, p. 23). Aparece ainda em 1813 no *Diccionario da Língua Portuguesa*, de Antonio Moraes Silva (SILVA, 1813, p. 343 *apud* REGO, 1968, p. 17).

com terminação própria às palavras masculinas, define o indivíduo que rouba o conteúdo de tais cestos:

CAPOEIRA. Gayola de Gallinhas. *Capoea gallinacea, e. Fem. Cavea,* he de Cicer. Capoeira. (Termo da fortificação.) Especie de cesto muito grande, redondo, & sem fundo, feito de ramos entrefachados, & que se enche de terra bem batida, & se poem em pé, para cobrir, os que se defendem. *Terrâ farta corbis, is. Fem.* Os que neste sentido ufaõ de *Corbita*, se enganaõ. O P. D. Jeronimo Vital, no seu Lexicon Mathematico, impresso em Roma, Tom. II.

ma, 1690. chama a estas Capoeiras *Arca, arum. Fem. Plur. Arca in re militari appellantur certa rescissiones, & valla humiliora, que fiunt pone muros urbis obsessæ, quibus tegitur miles presidarius, &c. pag. 66.* Estas Capoeiras se fazem tambem nos angulos da côtra-scarpa. Luis Serrão Pim. no methodo Lusit. 137.

CAPOEIRO. Ladrão capoeiro. Que furta gallinhas na capoeira. *Latro gallinas caveâ, ou in caveâ inclusas subripiens, ou surripiens.*

Figura 1 – Dicionário de Raphael Bleuteau, fragmento.¹⁴

Em ambas as traduções do termo capoeira, seja na sua origem guarani, seja na sua origem portuguesa, encontramos definições para as práticas do mulato Adão e seus comparsas na ótica daqueles que assim a denominavam. Porém, em nenhuma está claro qualquer dos significados consolidados no século XIX para

¹⁴ Edição fac-similar do dicionário de Raphael Bleuteau, verbetes “Capoeiro” e “Capoeira”, 1712, p. 129.

definir os exercícios de agilidade e as artes próprias do indivíduo que nesse período será conhecido como capoeira.

Pela derivação indígena, os atributos que definem um indivíduo como capoeira estão relacionados ao mato, principalmente aquele que cresceu sobre as abandonadas atividades agrícolas do homem. Podemos, por esta, aproximá-lo de marginal, pertencente aos arrabaldes, aquele que habita as capoeiras, terrenos onde a civilização apenas passou, mas ainda não grassou se fixar.

O medo provocado pelos habitantes da terra e os negros rebelados foi grande desde o início da colonização, e cresceu com a expansão das cidades e suas fronteiras. Em abril de 1597 o jesuíta Pero Rodrigues dizia ter os “portugueses moradores nestas partes, três gêneros de inimigos por mar e por terra”,

[...] Os primeiros inimigos são os negros de Guiné levantados que estão em algumas serras, donde vêm a fazer [assaltos] e dar algum trabalho, e pode vir tempo em que se atrevam a cometer e destruir as fazendas, como fazem seus parentes na ilha de São Tomé. (*apud* MAIA, 1997)

O jesuíta ainda indicava como inimigos, em segundo lugar, os “gentios por extremo bárbaros” e “os terceiros inimigos são os franceses”.¹⁵

Também Afonso de Taunay, falando sobre a cidade de São Paulo escreve: “O termo de 24 de novembro de 1635 refere-se com excepcional veemência às tropelias dos índios e negros, gentio da terra e de Guiné, pelas estradas da vila e seu termo” (MOURA, 1988).

Durante os primeiros anos de colonização do novo mundo, os jesuítas foram os responsáveis por civilizar os selvagens íncolas. Apesar da facilidade inicial com que os catequizados aceitavam a fé cristã, segundo seus catequizadores, era-lhes difícil manter a constância. Tais dificuldades foram resumidas pelo padre Antônio Vieira na célebre metáfora do mármore e da murta, assim explicitada no Sermão do Espírito Santo, de 1657.

Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (*apud* CASTRO, 2002, p. 184)

¹⁵ Conforme citado em MAIA, 1997: manuscritos publicados nos Anais da Biblioteca Nacional, vol. 20, 1898, p. 255; citado por Flávio Gomes e Roquinal Ferreira em *O milagre da miscigenação*, p. 4.

Eduardo Viveiros de Castro (2002), parte desse texto para analisar o tema da inconstância da alma selvagem, revelando os mecanismos próprios da resistência desses povos às ambições civilizatórias dos colonizadores. A dificuldade jesuítica pode ser resumida na incapacidade de encontrar um sistema de governo e de crenças religiosas centralizados a permitir uma superposição do deus e do rei cristão. Segundo o autor a dificuldade dos jesuítas era cultural, e para esses padres, se resumia na ausência de cultura, pré requisito para que a sua pudesse ser assentada. Para os colonizadores europeus tudo o que se via eram maus costumes, estes sim, os verdadeiros impedimentos para o desenvolvimento de sua fé e de sua moral. Entre os índios, Eduardo Viveiros de Castro destaca o sistema de vingança, motor do ritual antropofágico regado pelo hábito de consumir cauíim.

Como possível caminho para a conversão à civilização estava a educação das crianças indígenas dentro dos novos moldes. O padre Manuel da Nóbrega, em 1553, já definia tal estratégia: “y que vivamos com ellos y les criemos los dea pequeños en doctrina y buenos costumbre” (*apud* CASTRO, 2002, p. 189).

Se a metáfora do reino vegetal se destinou quase sempre aos negros da terra, como eram chamados os índios, a metáfora do reino animal parece ter se propagado para os negros da África como nos diz Eduardo Viveiros de Castro: “A antropologia racista de Gilberto Freyre reservou ao contraste entre o vigor animal dos africanos e a preguiça vegetal dos ameríndios um papel de destaque” (CASTRO, 2002, p. 187). Fica porém marcada a ideia de selvagem, arredo, inculto, incivilizado, sobre os quais o cristianismo deveria avançar, por missão. Comparado ao empenho jesuítico na conversão da alma indígena, pouco se fez nesse período inicial, para a conversão do escravo africano, principal motor da economia da colônia. O que não significa que os sacerdotes não procurassem exercer sobre estes a catequese. O caso de Zumbi retoma o mesmo paradigma de educação dos povos selvagens. O grande herói do movimento negro do final do século XX teve a vida marcada pelo sequestro de sua infância, em 1655, na primeira expedição voltada para o extermínio do Quilombo da Serra da Barriga. Levado de sua gente por Brás da Rocha Cardoso, com aproximadamente 6 anos de idade, foi entregue ao padre Antônio Melo que o batizou Francisco. Com o clérigo aprendeu português e latim. Educado na fé cristã, chegou a auxiliar nos serviços religiosos como coroinha. Porém, aos quinze anos, logrou fugir ao

encontro das suas origens no Quilombo dos Palmares. Confirmavam-se as dificuldades dos evangelizadores. Incapazes de tornar indeléveis as marcas da fé cristã e da civilização, pois a matéria sobre a qual trabalhavam não era como o nobre mármore das estátuas gregas, mas bárbaros, se assemelhavam à murta, de onde em curto tempo brotavam os ramos de sua origem selvagem.

Várias referências do século XIX atestam o vínculo do termo capoeira com a ideia de marginalidade, à beira da sociedade. Espaço liminar que naquele momento se configurava em torno das cidades emergentes. Localizamos aí a relação do termo com o periférico, o que se encontra fora dos limites da civilização, o que vive no mato, nos arrabaldes. Muito facilmente vinculado com as populações negras, sejam as da terra, os índios, ou as da Guiné, trazidos pelo tráfico de Angola e outros portos da África. Macedo Soares, escrevendo em 1888, declara a relação estabelecida pelo termo com o escravo fugido, acoitado nas matas.

Do negro que fugia dizia-se e diz-se ainda: “Foi para a capoeira; caiu na capoeira, meteu-se na capoeira”. E não só do negro, mas também do recruta e do desertor do exército e da armada, que procurava fugir das autoridades policiais empenhadas em agarrá-los. E diz-se também do gado que foge do campo. “Um capoeira” não seria sinônimo de “negro fugido, canhambora, quilombola”? Este, para se defender precisava atacar; e às vezes inculcava apenas mais malvadez do que tinha. “Negro fugido, canhambora, quilombola”, ainda hoje são sinônimos de ente perigoso, faquista-assassino, e, ao mesmo tempo, vivo, esperto, ligeiro, corredor, destro em evitar que os outros o peguem, capoeira enfim. (*apud* CARNEIRO, 1975)

Muniz Sodré repete a mesma ladainha:

‘Fujão’, ‘quilombola’, ‘capoeira’, são epítetos recorrentes para o negro na história do Brasil. Dizia-se escravo fugido: ‘caiu na capoeira’. E subtendia-se: era rápido, faquista, mandingueiro, rebelde, resistente, enfim. (SODRÉ, 1983, p. 205)

Também Ernani Silva Bruno no texto de “Histórias e Tradições da cidade de São Paulo”, volume II, 1828-1872 (1984), fala da pertença negra a esse espaço liminar, cuja proximidade incitava pavores e críticas.

As capoeiras e os capinzais que haviam em torno do Tanque Reúno, no Bexiga, como em outros pontos da baixada em que corriam o Anhangabaú e o riacho Saracura, serviam sempre de esconderijo onde se aquilombavam negros cativos e desordeiros.¹⁶ (*apud* MAIA, 1997)

¹⁶ Citando requerimento de 1831.

Tais personagens ocupavam o imaginário europeu a tempos longínquos, eram os povos que viviam ameaçando os limites dos reinos esclarecidos. Povos de línguas boçais que pouco esboçavam o bê-a-bá e que, por isso, eram conhecidos como bárbaros. Povos sobre os quais receia a missão do cristianismo, por sobre os quais avançariam com sua fé. Essa é uma leitura possível para definir aqueles que habitavam as cercanias das ilhas de civilização criadas no Novo Mundo e por isso se faz apropriada a transferência do nome de uma área quase ocupada mas quase esquecida, uma área que, se não cultivada recuperava suas características selvagens. Interpretações promovendo a origem indígena do termo capoeira são perfeitamente compreensíveis e têm sido apresentadas com grande regularidade, principalmente quando, no século XX, a capoeira despontava como forte presença nas tradições folclóricas do Brasil, entendidas sempre como sobrevivências de uma sociedade rural em um país em processo de modernização cujo modelo de desenvolvimento era baseado no fortalecimento dos centros urbanos aos quais a periferia rural deveria servir.¹⁷

Já, no bom português de linhagem ibérica, capoeiro era mesmo o ladrão, o desordeiro. Os cestos de carregar galinhas ainda ganhavam outros significados que se vinculam á ideia de marginalidade e, com o tempo, diversos caminhos foram traçados para explicar a relação entre tais cestos e os indivíduos conhecidos pela alcunha de capoeiras.

No dicionário de Raphael Bleuteau, capoeira também é um termo militar que designa fortificação, espécie de fosso ou armadilha (segundo a tradução de Waldeloir Rego, 1968, p. 27).¹⁸ Mais tarde, em 1757, encontramos pelas pesquisas de Valdemar de Oliveira, um documento onde a palavra designa uma gaiola grande, prisão para “ladrões, assassinos e outros malfeitores semelhantes”. (OLIVEIRA, 1971, p. 57) Desta forma, o cesto depositário de cobiçada mercadoria, passa a designar o destino daqueles que, contrários a ordem pública, atentavam contra o direito de propriedade ou praticavam outros crimes contra a sociedade. Os pequenos galinheiros emprestaram seu sentido à prisão para ladrões

¹⁷ Nessas narrativas sobre a origem do termo capoeira o universo rural e arcaico é enfatizado. Ela era a luta com que os escravos defendiam seu espaço à margem da sociedade, nos quilombos, e ameaçavam a ordem pública nas cercanias das cidades e fazendas. Era praticada também nas senzalas, sob os olhos do senhor, iludido por seus movimentos de dança.

¹⁸ O termo também aparece no dicionário de língua portuguesa de Antonio de Moraes Silva em 1813 (conforme REGO, 1968, p. 17), mas não sabemos precisar quais significados lhe são atribuídos.

de galinha. O cesto para capões vira o cárcere para capoeiros. Tal crueza de significados foi bastante amenizado no início do século XX, seguindo um movimento que culminou com a aceitação social desse indivíduo.

O mais antigo eufemismo encontrado para explicar a relação entre o cesto-prisão e o ladrão de galinhas vem do nobre filólogo Beaurepaire Rohan, no dicionário de vocábulos brasileiros de 1889. Segundo a transcrição de Wadeloir Rego, assim pondera o Visconde:

Como o exercício da capoeira, entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, se parece um tanto com a briga de galos, não duvido que este vocábulo tenha sua origem em *Capão*, do mesmo modo que damos em português o nome de capoeira a qualquer espécie de cesto em que se metem galinhas. (*apud* REGO, 1968, p. 24)

Outras metáforas tentaram relacionar o tema do cesto com a mata, aproveitando para isso a existência de uma ave com o mesmo nome, *Odontophorus capuera*. Antônio Joaquim de Macedo Soares, propôs uma singela relação entre o assovio da ave e os moleques ou escravos que assim procediam para se comunicar e chamar o gado. Está em seu Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa,¹⁹ produto típico do final do século XIX e início do XX, como podemos conferir nos inúmeros dicionários de falares brasileiros e regionais citados entre as notas de número 71 à 95 do livro de Waldeloir Rêgo. Nestes, o termo apresenta as três definições principais, a de origem indígena a de origem portuguesa e a que tomou forma no Novo Mundo, brasileiro claramente definido por Alberto Bessa em *A Gíria Portuguesa – Esboço de um dicionário de “calão” contendo uma longa cópia dos termos e frases empregados na linguagem popular de Portugal e do Brasil, com as respectivas significações colhidas na tradição oral e em documentos, livros e jornais antigos e modernos, incluindo muitas palavras ainda não citadas como de “gíria” em dicionário algum*, de 1901 (REGO, 1968, p. 26 [nota 89]), onde encontramos uma descrição clara: “jôgo de mãos, pés e cabeça, praticado por vadios de baixa esfera (gatuno)”. (REGO, 1968, p. 26)

Qual será então a maneira de compreender a fixação do significado brasileiro do termo capoeira, já no século XVIII, identificando uma forma

¹⁹ Como informa o subtítulo da obra: “Um elucidário etimológico crítico das palavras e frases que originárias do Brasil, ou aqui populares, se não encontram nos dicionários da língua portuguesa ou nêles vêm com forma ou significação diferente.”

específica de ação social e seus atores que, durante todo o século XIX, se confundirá com o crime organizado, com ações de guerrilha urbana, atentados à vida e à ordem pública mas que chegará, ao seu término, identificada como uma arte de defesa pessoal originária de uma população escrava?

A quase totalidade dos registros sobre capoeira até o início século XIX está contida nos registros policiais ou nos pedidos pela ordem pública. A situação não se altera até meados do século XX, mas nesse período surgem registros mais interessados que se tornam cada vez mais admirados e elogiosos. Esse movimento acompanha uma definição do termo em torno das técnicas marciais de origem escrava. Se o primeiro olhar civilizado atenta somente para os perigos eminentes representados pelo indivíduo capoeira, um olhar mais cuidadoso procurará os sinais que o identificam. Assim surgem os registros do universo cultural onde se insere esse personagem. A preocupação policial identifica as ações sociais potencialmente perigosas e os sinais diacríticos que definem o indivíduo capoeira. Estes índices são os ajuntamentos de negros, indígenas ou da Guiné, bem como o porte de instrumentos musicais (tambores) que os promovessem, o porte de objetos que pudessem servir como arma,²⁰ as correrias, a prática de exercícios de agilidade, o uso de insígnias de grupos rivais como barretes e fitas coloridas, bem como a destreza com os pés e a cabeça, marcante no estilo marcial dos negros. Exercícios de agilidade aparecem relacionados ao combate entre indivíduos, mas dizem respeito também aos exercícios acrobáticos, como era hábito nas exibições à frente das procissões religiosas, e as demonstrações de coragem, como a tradição de subir nas torres das igrejas para acordar a cidade à badaladas.

Esses atos e costumes se fixaram como principais sinais para definir o indivíduo como capoeira. Mas é na ação de combate, muitas vezes definida pela palavra jogo, facilmente encontrada nos registros policiais, que está o elo de ligação com os significados estabelecidos no século XIX. Encontramos uma lista desses “jogos”, que por vezes envolvem armas (navalhas, pedras e cacos de vidro), no livro de Paulo Coelho Araújo (1997, p. 119), transcrita do Códice 403, volume II, no Arquivo Nacional, do livro de Polícia: prisões de 1817 a 1819.

²⁰ Preocupações constantes na vida das cidades brasileiras desde o período colonial, como podemos notar nas transcrições de Paulo Coelho Araújo (1997) em seu livro *Abordagens sócio antropológicas da luta/jogo da capoeira*, p. 60, 65, 80, 81 e outras.

Baseados nesses registros podemos acreditar que tais combates são reconhecidos como prática de capoeira e principalmente como jogo, já no início daquele século.

Se, no Brasil, tais significados estão naturalizados nesse período e a palavra capoeira empregada em diversos contextos é perfeitamente compreensível, para os estrangeiros os elementos característicos provocam o estranhamento, acendem a curiosidade e se tornam matéria de interesse para seus relatos. A luta dos negros recebe atenção desses viajantes que começam a visitar o país no século XIX, com as expedições científicas amparadas pela transferência da corte portuguesa para o Brasil. Ajuda-nos a compreender esses registros, principalmente iconográficos, a contextualização de sua produção e divulgação. Ambos os lados dessa equação são europeus, tanto os autores-artistas, que em suas viagens recolheram as informações para suas obras, quanto o público-consumidor para o qual essas obras se destinavam.

O século XIX inicia com profundas mudanças na vida cultural brasileira diante do mundo. O primeiro decreto do príncipe regente Dom João VI, quando da transferência da corte portuguesa para sua colônia, foi a abertura dos portos às nações amigas, extinguindo o pacto colonial.²¹ Podemos dizer que se inaugura, no ano de 1808, a política cultural no Brasil. Abrem-se as portas para os conhecimentos sobre esse novo mundo, até então explorado apenas comercialmente por Portugal. Os retratos e paisagens produzidos concentram-se no exótico da natureza e, neles, os índios figuram como principais personagens humanos nesse ambiente. Os negros aparecem como parte do processo produtivo, ligados aos centros de produção rural ou aos centros comerciais urbanos. As imagens relacionadas com a capoeira aparecem vinculadas ao espaço urbano e apenas alguns comentários nos remetem a sua existência no ambiente das senzalas. Podemos interpretar essa produção pictográfica como um desvio de função, pois as expedições que por aqui passaram estavam voltados para o conhecimento científico e não contemplavam as populações envolvidas com a produção e o comércio. As cidades e os engenhos eram apenas rotas das jornadas rumo à América selvagem. Mas o interesse artístico e cultural dos pintores que acompanhavam tais expedições, promoveram a produção de imagens sobre o

²¹ Decreto assinado no dia 24 de janeiro de 1808, na mesma semana em que a Corte portuguesa chegava à Salvador, a caminho do Rio de Janeiro.

cotidiano desses lugares. Havia também uma curiosidade europeia que, para além da curiosidade científica, estava ansiosa por conhecer os hábitos e os costumes dos povos. Tais relatos eram percebidos como circunstanciais e recebiam o tratamento típico da imprensa; eram comercializados em livros, por uma indústria que crescia a passos largos, principalmente com o desenvolvimento da litografia, ocorrido no século XIX, que permitia a reprodução de desenhos em larga escala. Um exemplo desses livros é o “Journal of a Voyage to Brazil, and Residence there during the years 1821, 1822, 1823” de Maria Graham, publicado em Londres, no ano de 1824. Esse livro foi escrito como um diário e conta com diversos desenhos da autora, preceptora da Princesa do Brasil, D. Maria da Glória, entre os anos de 1823 e 1826. Seus desenhos mostram claro interesse e habilidade no retrato das paisagens. Porém, três pranchas de Augustos Earle também ilustram o livro, que pela presença humana nos fazem supor uma certa insegurança da autora para esse tipo de desenho. Na primeira, o mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro abre o livro, a segunda um mercado de escravos em Pernambuco e terceira um retrato de Maria de Jesus, com uniforme militar e carregando uma arma, filha de um fazendeiro de Cachoeira que participou de batalhas no Recôncavo Baiano para defender suas terras.

Augustos Earle foi um viajante independente²² que esteve no Brasil em diversas oportunidades. Sua maior estadia foi entre os anos de 1821 e 1824, período de sua convivência com Maria Graham. Registrou inúmeras cenas do cotidiano brasileiro e da escravidão. Entre estas está aquela que consideramos o primeiro registro iconográfico das performances marciais negras em terras brasileiras (Figura 2), tendo sido apresentada em diversas publicações atuais: revistas, ilustrações e capas de livros sobre capoeira.

²² Nas suas viagens ao Brasil, esteve vinculado apenas à uma expedição científica, a do *HMS Beagle*, em 1831, que trazia a bordo o jovem naturalista Charles Darwin.



Figura 2 – *Negroes Fighting Brasilis*, de Augustus Earle.

Essa aquarela de Augustus Earle é uma das imagens do período em que esteve no Brasil que não foram selecionadas por Maria Graham para o seu livro. Como a maioria de suas imagens, também não obteve publicação e foi repousar junto ao acervo do artista na National Library of Australia.²³ Podemos dizer que nesse período o Brasil estava sendo descoberto pelo mundo e inúmeras eram as publicações, quase todas em tom jornalístico, apresentadas como diário de viagem, primando por informações verídicas resultantes da experiência direta desses viajantes. Muitas eram as imagens reproduzidas nessas publicações, a maioria voltada para a exuberância da flora e a figura de seus habitantes naturais. Seguiam o ideal científico de catalogar a natureza estimulado pela sistema de Lineu e pelo ímpeto de Humboldt,²⁴ homens que representavam os ideais iluministas desenvolvidos durante o século XVIII.

O caráter catalográfico das imagens sobre a fauna e a flora se estendeu também para a descrição das cidade e seus habitantes. Planos gerais da paisagem

²³ Acessível pelo endereço eletrônico: <http://nla.gov.au/nla.gov.au/nla.pic-an2822650>.

²⁴ Humboldt não conseguiu pesquisar no Brasil pois sua viagem, empreendida em 1804, esbarrou nos impedimentos do pacto colonial, mas foi fundamental o seu estímulo à expedição do príncipe do Reno, Maximilian Wied, voltada para a botânica, a geografia e os índios.

urbana e seus principais logradouros, retratos isolados dos tipos humanos e dos objetos de seu uso eram uma constante. Mas narrativas como caçadas, festejos e rituais antropofágicos indígenas, além dos costumes das cidades coloniais portuguesas, o tráfico e a vida dos escravos também se fizeram presentes, tornando-se material de interesse para um mercado consumidor em expansão. Essas imagens procuravam sintetizar acontecimentos em uma narrativa artística e ao mesmo tempo jornalística. Devemos olhar a pintura de Augustus Earle com essa perspectiva.

Em *Negroes Fighting Brasilis* (Figura 2), a composição apresenta claramente um cenário habitado, ainda que periférico. Sua localização parece com os fundos de uma casa, próximo das áreas de serviço, das habitações negras, dos depósitos. Seria a construção de onde um negro observa pela janela uma casa de farinha ou um pequeno engenho? Dois grupos de personagens dividem a cena. Na maior parte do quadro, no interior circunscrito por uma cerca, estão os personagens principais. São os negros que lutam ao centro e os negros da audiência à direita. No canto esquerdo, invadindo o quadro, um guarda fardado, representado no instante em que pula a cerca divisória, pouco antes da interrupção do evento. O fardamento policial nos permite supor que estamos em um centro urbano, seu gesto de invasão revela a existência desse mundo ainda inexplorado mas constantemente reprimido.

Irmanados pela cerca que pode muito bem representar a sua condição escrava, os negros parecem compartilhar do momento. Assim como os contentores, a assistência demonstra um interesse especial pelo confronto. Um homem parece abrir a janela para observar, assim como a mulher com a criança no colo parece deter-se de suas atividades. Outro homem, sentado com a mão em frente à boca, parece mais envolvido com a luta. Seu gesto às vezes lembra o espanto ou o susto de quem acompanha os movimentos com atenção, mas também pode indicar a ação de quem interfere por meio da fala, narrando, orientando ou simplesmente torcendo.

Tal síntese interpretativa demonstra que o viajante estava inteirado sobre esses eventos. Provável é que tenha, inclusive, assistido a alguns desses confrontos ou recebido informações precisas sobre algumas de suas características. Sua narrativa não reconstitui um evento, mas constrói uma reportagem sobre o tema.

Observando o principal, os dois negros em “fighting”, podemos perceber algumas características reconhecíveis sobre uma técnica marcial exótica aos olhos do pintor. Para percebermos as características singulares desta e de outras representações do século XIX que veremos a seguir, devemos reconhecer em que categoria o viajante procurou inserir o seu relato e as representações dessa categoria em sua cartografia íntima.

Augustus Earle nasceu na Inglaterra em 1793, filho de pais americanos. Estudou e expôs na Royal Academy desde muito cedo, onde permaneceu até os 21 anos de idade, quando partiu para uma viagem pelo mediterrâneo. Retornou a seu país dois anos depois e já, no ano seguinte, iniciou uma viagem ao redor do mundo que durou até 1829. Esteve na América do Norte entre 1818 e 1820, época em que viajou para o Rio de Janeiro. Visitou o Chile, o Perú e retornou à corte portuguesa no mesmo ano. Nas pinturas de seu acervo, podemos notar um especial interesse por tipos humanos e seus hábitos. Sua atuação está entre a do etnógrafo e a do jornalista. Bom exemplo disso é o trabalho sobre a coroação de D.Pedro, uma pequena aquarela retratando apenas o monarca, cujo título é *Don Pedro as he appeared on the day of his coronation at Rio de Janeiro*, cuja ênfase recai sobre as vestes do imperador. Vários são os exemplos de um olhar detido sobre os personagens da cidade do Rio de Janeiro, onde Earle fixou residência: um sacerdote, um negro que dorme, *Rita: beleza negra carioca*, além de cenas como os negros lutando, o fandango dos negros, os jogos durante o carnaval, o mercado do Valongo, a punição de escravos no Calabouço e a extração de um bicho-de-pé.²⁵

No relato iconográfico aqui analisado, a narrativa principal recai sobre os negros lutando. Esse é o título da tela. Podemos notar algumas características

²⁵ As imagens citadas estão disponíveis no acervo do autor na National Library off Austrália no seguinte endereço eletrônico: <http://www.nla.gov.au/apps/picturecatalogue>. São elas: *Negro fandango scene*, Campo St. Anna, Rio de Janeiro [picture]/ 1 watercolour; 21 x 34 cm. *Negroes fighting*, Brazils [picture]/ 1 watercolour; 16.5 x 25.1 cm. *Don Pedro as he appeared on the day of his coronation at Rio de Janeiro* [picture]/ 1 watercolour; 15.5 x 11.2 cm. *An ecclesiastic of Rio de Janeiro* [picture]/ 1 watercolour; 31.1 x 17.8 cm. *Extracting a jigger, scene in the Brazils* [picture]/ 1 watercolour; 20.3 x 21 cm. *A female soldier of South America* [picture]/ 1 watercolour; 17.1 x 14.3 cm. *Games during the carnival at Rio de Janeiro* [picture]/ 1 watercolour; 21.6 x 34 cm. *Punishing negroes at Cathabouco*, [i.e. Calabouco] Rio de Janeiro [picture]/ 1 watercolour; 23.6 x 26.3 cm. *Rita, a celebrated black beauty at Rio de Janeiro* [picture]/ 1 watercolour; 28.9 x 20 cm. *A sleeping negro, Brazils* [picture]/ 1 watercolour; 19.4 x 17.8 cm. *A sleeping negro, Brazils* [picture]/ 1 watercolour; 18.1 x 21.3 cm.

nesse confronto que o diferem de outros exemplares de sua categoria, em especial com o boxe inglês, com o qual Augustus Earle devia estar bem familiarizado desde a infância.

As lutas na Europa possuem uma tradição milenar cujos registros remontam à *Ilíada*, de Homero, no canto XXIII, em que Aquiles prepara um ritual fúnebre para seu criado e amante Pátroclo. Diversos animais e homens são queimados vivos antes do defunto celebrado ser cremado. Esse ritual é encerrado por jogos tradicionais, entre eles a luta com murros, a luta livre e uma luta de gládios (a espada romana). Diversos são os registros escritos e iconográficos dessas lutas no mundo europeu, estão em paredes e objetos de uso diário e de decoração por todo o mundo greco-romano. Na Idade Média essas lutas passam a ser consideradas bárbaras, por serem muito difundidas entre a plebe, em oposição às artes guerreiras cortesãs baseadas em exercícios militares e de caça.

Em toda a Europa, as lutas se difundiam no modo de vida das populações, eram praticadas como defesa pessoal, entretenimento ou jogo de apostas. Essas ocorriam principalmente nas feiras, onde se reunia grande número de pessoas de procedências variadas. Grandes lutadores eram açougueiros e ferreiros dessas feiras. O maior exemplo é a Feira de Southwark, em Londres, cuja história atravessa os séculos de XV ao XIX. As lutas por apostas atraíam grande número de pessoas e contavam com o apoio da aristocracia inglesa, marcadamente nos séculos XVI e XVII. Nomes como James Figg (1695-1734), John "Jack" Broughton (1704-1789), Daniel Mendoza (1764 a 1836) e outros, lutaram, organizaram lutas em que as apostas eram o ingrediente principal e ensinaram sua técnica em academias frequentadas por um público diversificado. As lutas eram assunto central entre a juventude corintiana da Inglaterra – aristocratas amantes do esporte que assim se autodenominavam em lembrança da antiga cidade grega de Korinthós, famosa pelo luxo e pelos vícios de seus cidadãos.

Apesar das inúmeras objeções ao longo dos séculos, o pugilismo chegou ao final do século XVIII como marca da identidade inglesa. Vários comentaristas falam da sua presença no dia-a-dia britânico, em que qualquer conflito instigava poses de punhos cerrados rodeadas por fortuita audiência.

Grandes lutadores e grandes lutas eram personagens de comentários, pessoais e públicos, eram notícia de jornal e nota literária. Registros iconográficos dialogavam com o imaginário, informando-o e representando-o. Imagens eram

avidamente consumidas por um grande público e sua produção se tornou um negócio rentável no século XIX. Exemplo disso foi a famosa batalha entre Cribb e Molineux que escolhemos como imagem exemplar para nossa comparação pela proximidade dos estilos empregados, que podemos localizar próximo do realismo voltado para a reprodução gráfica que grassava na Europa do século XIX.

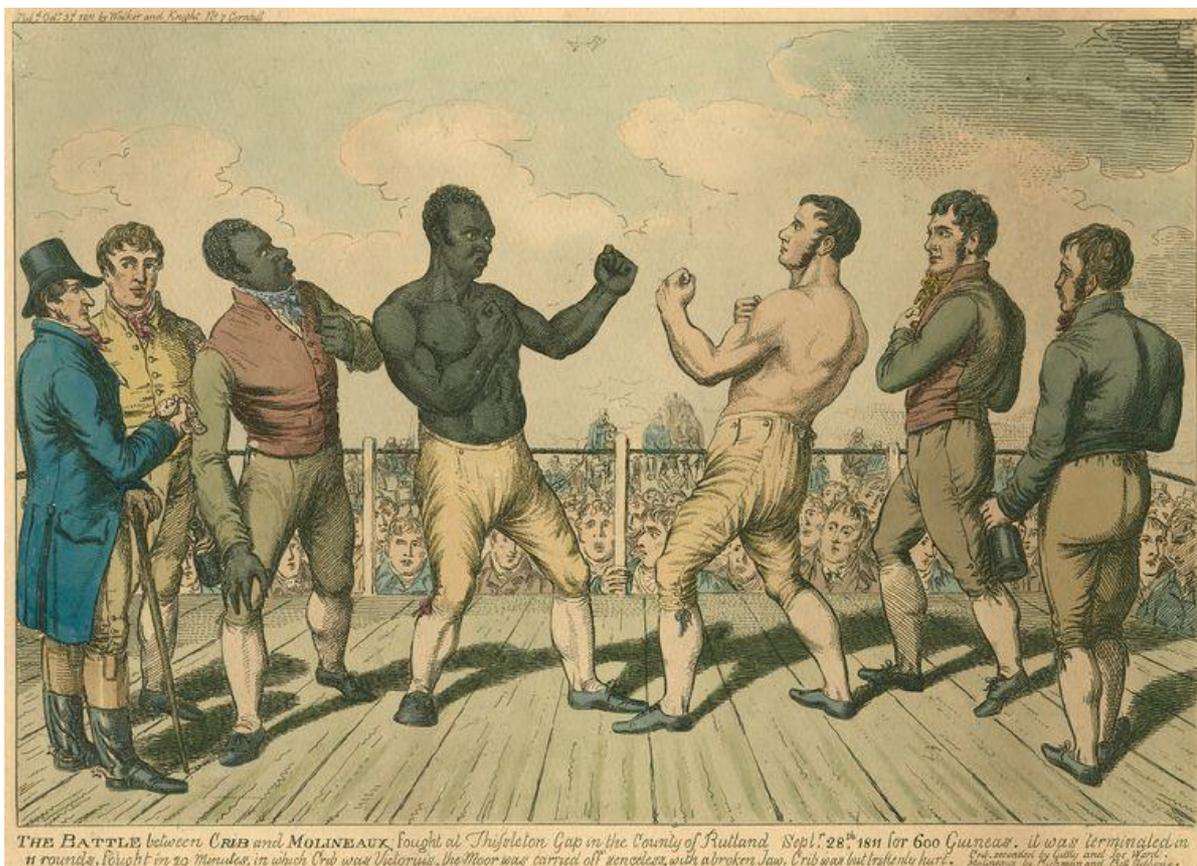


Figura 3 – *The battle between Cribb and Molineux.*

Essa imagem foi publicada em 3 de outubro de 1811,²⁶ apenas 5 dias após o confronto, e foi reproduzida diversas vezes, inclusive como cartão, provavelmente utilizado em jogos infantis.²⁷

²⁶ Image Title: *The battle between Cribb [Cribb] and Molineux.* Published Date: 3 October 1811. Depicted Date: 28 September 1811. Medium: *Engravings* – Hand-colored. Specific Material Type: Prints. Item Physical Description: 1 print: 35.3 x 25.4 cm. Notes: Location: 6 A; Accession: PR.X.256. Source: Print collection./ *Sports and recreation.* Location: Schomburg Center for Research in Black Culture/ Photographs and Prints Division. Digital ID: 1240380. Record ID: 592695. Digital Item Published: 10-28-2005; updated 10-5-2007.

²⁷ Conforme ocorria com as imagens de terras distantes citadas por Celeste Zenha (2002), várias outras imagens de lutadores circulavam no mercado editorial da época, algumas em formato de cartas de baralho, como as fotos do jogo infantil conhecido como Super Trunfo, muito comum nas últimas duas décadas do século XX.

Foram dois confrontos que valeram pelo título inglês, defendido pelo ex-estivador londrino Tom Cribb (1781-1848) desde 1809, contra o desafiante Tom Molineux (1784-1818), nascido numa fazenda da Virgínia, que começou sua carreira em lutas entre escravos de plantações vizinhas, arranjadas por seu senhor Algernon Molineux que o libertou como prêmio por uma de suas vitórias.

Antes de chegar em Londres, Tom Molineux trabalhou nas docas de Nova York de onde saiu em busca de melhores lutas. Na Inglaterra, autoproclamou-se campeão norte-americano de boxe, título inexistente àquela época. Ganhou duas lutas antes de conseguir desafiar o campeão inglês, Tom Cribb.²⁸ É de se imaginar o apelo público desse evento que teve lugar no Copthall Common, de Londres, em 18 de dezembro de 1810. Tom Cribb venceu mas não convenceu e outra luta foi arranjada para a cidade mercado de Wymondham, Thistleton Gap, Rutland. Essa é a clássica representação que ainda ganharia cantigas populares narrando os acontecimentos do combate.

Comparando essa reportagem gráfica sobre a grande luta de 1811 com o registro iconográfico de Augustos Earle sobre a capoeira no início da década de 1920, vemos nas características do confronto as diferenças que mais nos interessam e que parecem ter provocado a curiosidade europeia em outros tempos. Em tudo ele se diferencia das figuras que representam o boxe e imaginamos a forte carga exótica aqui presente. Entre os boxers, os punhos cerrados, postos a frente do rosto como proteção e os pés no chão, são a tônica das representações. Já na luta dos negros temos mãos abertas, braços em movimentos laterais, um pé erguido e até um chapéu na mão de um dos combatentes. Detalhes captados pelo olhar do viajante e transmitidos às figuras como representativos dessa movimentação. Aqui, a caracterização de um combate, ainda que exótico, permanecerá clara através do título *Negroes fighting Brazilis* e seu lugar na sociedade, sob a repressão do aparato policial, será narrada pela composição.

²⁸ Tom Cribb já havia lutado com outro ex-escravo norte-americano Bill Richmond em 1805, quando ainda não era detentor do título inglês. Foi o segundo homem enfrentado por Tom Molineux em sua luta pelo título. O outro homem era uma figura importante no boxe inglês, uma espécie de treinador que poderia substituir seu pupilo na luta. Aparece em diversos registros iconográficos do período, atrás dos lutadores principais, gritando no ouvido destes e possivelmente informado-os sobre o movimento das apostas. Curiosamente está ausente na litografia romântica de Théodore Gericault.

Bill Richmond (1763-1829) foi o primeiro negro a ganhar fama no boxe inglês, inicialmente lutava contra insultos em lutas de desagravo, organizadas ao modo tradicional, com apostas. Tornou-se instrutor de boxe com academia própria e ensinou também na Royal Tennis Court de Londres.

Entre 1822 e 1825, encontramos outro repórter iconográfico em visita ao país. É Johann Moritz Rugendas, pintor alemão, que em 1827, já de volta à Europa, começa a publicação de seu livro ilustrado *Viagem pitoresca ao Brasil*, em que narra a luta dos negros com as seguintes palavras.

Muito mais violento é outro jogo guerreiro dos negros. Jogar capoeira, que consiste em procurar se derrubar um ao outro com golpes com a cabeça no peito, que se evitam por meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra o outro, mais ou menos como bodes, às vezes as cabeças chocam-se terrivelmente. Assim acontece não raro, que a brincadeira vira briga de verdade e que uma cabeça ou uma faca ensanguentadas fazem o fim do jogo. (RUGENDAS, 1940)

Tal descrição do jogo da capoeira demonstra claramente a ideia de uma disputa guerreira, com objetivo de atingir o oponente com a cabeça. Isso na interpretação do viajante. Acompanhando seus comentários está a ilustração reproduzida a seguir com o título: *Jogar capoeira ou dança de guerra* (Figura 4), em que o termo “dança” desponta, talvez pela primeira vez, para descrever tal confronto.

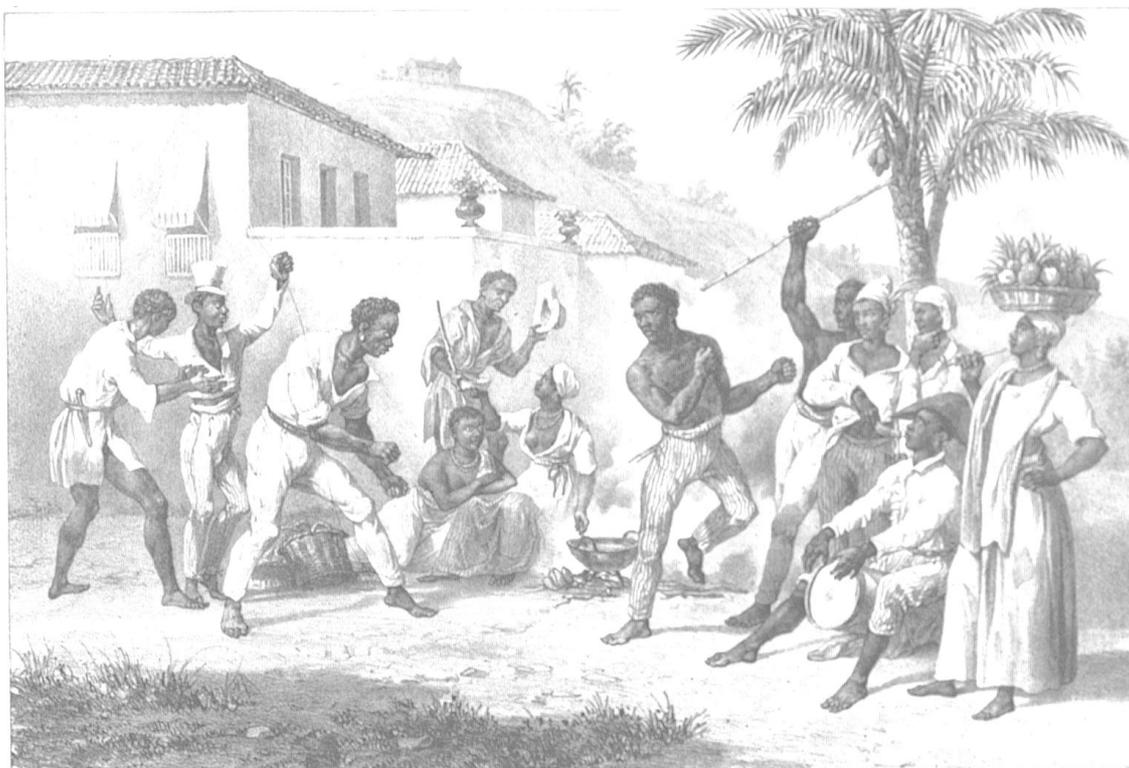


Figura 4 – *Jogar capoeira ou dança de guerra*, de Rugendas.

Alguns detalhes aqui aproximam a imagem das composições europeias sobre o boxe. A assistência repleta é marcante. Composta somente por negros, torcendo, conversando, fazendo música, comprando e vendendo comida.

observadores casuais ou assistência cativa? Já os lutadores, apesar de manterem a guarda baixa e o rosto desprotegido, mantêm os punhos cerrados. Talvez tal detalhe seja inspirado naquelas figuras europeias, como sugere o pesquisador francês Pol Briand,²⁹ a quem devemos agradecer pela sugestiva comparação. Será que Rugendas achou que para caracterizar uma luta diante de um público europeu o detalhe seria imprescindível? Ou será esta, uma fiel reprodução da postura observada pelo viajante? O fato é que podemos observar os punhos cerrados em algumas lutas africanas citadas por T. J. Desch Obi em *Fighting for honor* (2008). Mesmo que não seja uma característica propriamente encontrada na capoeira mais tradicional de nossos dias, o que demonstra o complexo universo reunido sob a alcunha criminosa de capoeira.

Mesmo de punhos cerrados seus corpos indicam uma movimentação bastante diferente da que caracteriza o boxe. Principalmente por parte do lutador próximo ao tambor. Talvez, por influência do ritmo, na composição de Rugendas, os movimentos pareçam mais com os de uma dança. Ele parece virar de costas para o oponente, levantando o pé e movendo os braços lateralmente, contrastando com as litografias de boxe, em que os concorrentes parecem sempre se posicionar de frente e sobre o mesmo eixo.

Outro elemento marcante é o negro que bate palmas no canto esquerdo da tela, em oposição ao tambor. Ele porta uma faca presa na cintura, sem procurar escondê-la. Objetos assim, como já mencionado, eram a grande fonte de preocupação dos guardiões da ordem pública com a capoeira. Ao lado deste, outro negro parece torcer cantando.

Estamos nos fundos de uma grande residência que supomos localizada nos arredores de uma cidade, supostamente o Rio de Janeiro.³⁰ Vemos muros altos e, em cima de um morro, outra construção nos lembra uma capela. A proximidade de uma propriedade senhorial e a aparente liberdade do evento, sugere uma rara aceitação por parte da sociedade branca. Talvez Rugendas tivesse entre seus guias algum simpatizante das manifestações negras. A mesma impressão nos causa outra tela do autor em que o tema é retomado. Na litografia divulgada com o título

²⁹ BRIAND, Pol. 2004. Em torno da litografia *Boxers de Géricault* (1818). Publicado em <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/boxers>.

³⁰ Como supõem diversos autores a exemplo de VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998.

de *San Salvador*, vemos a capital baiana à distância. Assim posicionados, parecemos estar na península de Itapagipe.



Figura 5 – *San Salvador*, de Rugendas.

Na composição temos a dança guerreira como uma cena paralela, apesar desta aparecer em primeiro plano. Essa ideia é corroborada pelo título da ilustração que põe em destaque a cidade de Salvador, ocupando a maior parte da imagem mais ao fundo, onde não há como perceber detalhes. É instigante esse jogo entre fundo e figura, entre o título e a imagem que vemos. Aqui, Rugendas parece querer dizer que Salvador é esse lugar de populações negras aquilombadas, muito mais do que a capital da colônia abandonada pelas mudanças do período pombalino.³¹ Mais uma vez a ideia de periferia da civilização, espaço habitado por ela mas abandonado, aparece relacionada a capoeira.

Atentando somente ao agrupamento de negros no canto esquerdo do quadro vemos uma cena parecida com a que o pintor descreve em seu *Jogar capoeira ou*

³¹ Em 1759, o regime de capitanias hereditárias foi definitivamente extinto, com a sua incorporação aos domínios da Coroa portuguesa. Quatro anos depois, a sede do governo-geral da colônia foi transferida de Salvador para o Rio de Janeiro, cujo crescimento sinalizava o deslocamento do eixo econômico do Nordeste para a região Centro-Sul.

dança de guerra (Figura 4). Mas aqui a assistência é menor e não se faz evidente a presença de instrumentos musicais. Os lutadores aparentam uma mobilidade maior, tornando muito mais evidente os deslocamentos laterais e a posição de costas, possivelmente o fragmento de um giro de corpo. Na assistência, outros dois negros atentos repetem movimentos característicos, um parece sambar, enquanto outro ensaia uma rasteira, outra jogo de corpo reconhecível na capoeira.

Falando sobre essa gravura, os pesquisadores Matthias Röhring Assunção e Luis Renato Vieira (1999), diziam que não se pode reconhecer a presença da capoeira na Bahia antes do final do século XIX. Essa litografia seria uma referência única e ainda assim imprecisa, pois o autor não explicita que esteja retratando essa prática. Diante do raciocínio que viemos desenvolvendo, a atenção ao nome e a definição precisa das práticas da capoeira faz parte de um tradução europeia das atividades dos povos colonizados. Como veremos mais adiante, capoeira não é um nome consensual entre seus praticantes, nem as práticas envolvidas podem ser definidas em termos precisos. Elas apenas irão ganhar tais contornos a partir dos envolvimento e da convivência com a sociedade livre, correspondendo a um processo de integração da sociedade brasileira em formação. Nessa perspectiva não procuramos definir a capoeira, mas mostrar o amplo espectro em que surge o termo ao longo do tempo, até assumir algumas características mais ou menos reconhecíveis na atualidade.

Nos três desenhos apresentados até aqui, destaca-se a ideia do exercício guerreiro e da briga. A violência da cena está nos títulos e nas descrições de seus desenhistas. Está na própria composição: é ressaltada pela chegada da polícia (Figura 2) ou pelos punhos cerrados (Figuras 4 e 5). Mesmo assim é possível outro olhar. As descrições também falam da dança e do jogo. As figuras também retratam um encontro social.

Vinte anos depois dessas primeiras imagens, essa cena se repetiu para o pintor, poeta e romancista dinamarquês Paul Harro-Harring (1798-1870). Mas o que ele viu foi apenas dança e, por isso, nomeou sua aquarela como *Dança dos Negros* (Figura 6).

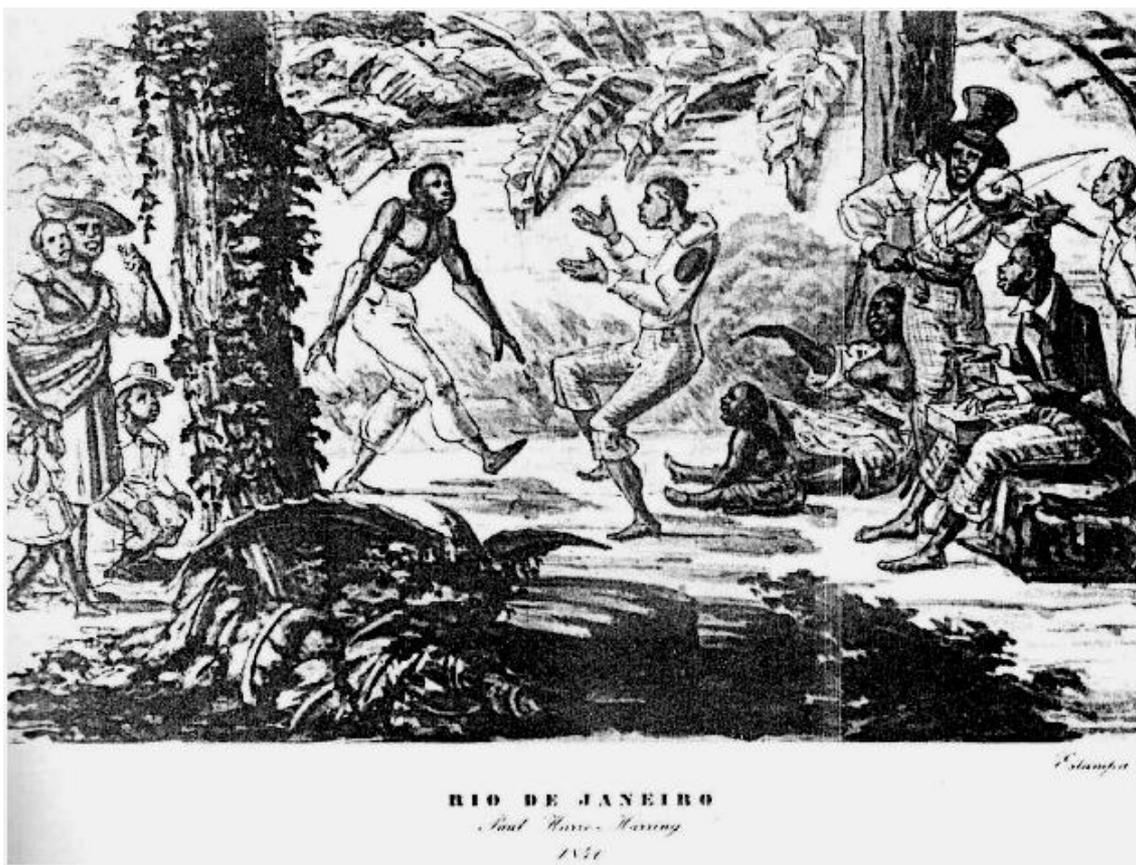


Figura 6 – *Dança dos negros*, de Paul Harro-Harring.

Conforme atesta o autor, trata-se de um evento observado no Rio de Janeiro. As folhas de bananeira, atrás dos dançarinos, parecem se projetar por cima de um muro que sugere os fundos de uma propriedade ou seus limites. Outra vez o encontro acontece na periferia, mas ainda próximo ao espaço urbano.

Essa figura também tem aparecido como ilustração para alguns textos sobre capoeira, indicando uma identidade reconhecida pelos observadores na atualidade. Nela há uma sofisticação rítmica e melódica sugerida pelo naipe dos instrumentos que acompanham o “balé”. Novamente há uma audiência interessada, sorridente e alegre. São mulheres e crianças. A pantomima parece bem menos agressiva. Mãos e guardas estão abertas. Nessa versão de Harro-Harring, que esteve no Rio de Janeiro, em 1840, a cena não evoca a menor animosidade. A ausência dos elementos habituais capazes de, positivamente, caracterizar ou descrever o que se conhece no período como capoeira, nos desautoriza a fazê-lo. Porém aqui, encontramos uma similaridade muito grande com os encontros retratados anteriormente. Para aproximar essas imagens conceitualmente temos que suspender qualquer limitação. É isso que propomos aqui, como interpretação

daquilo que a própria capoeira (enquanto entidade) nos propõe para si. Essa realidade é indefinível em padrões pré fixados pela cultura ocidental e as tentativas falham em apreendê-la. Seus registros porém, nos chegam por meio de observadores externos, tradutores do que veem para os termos de suas próprias experiências. A capoeira compreendida como atitude criminosa, ligada a atos violentos, correrias e atentados à ordem pública, passou também a referir-se às formas de combate próprias aos escravos e demais indivíduos marginalizados. O caráter criminoso de qualquer atividade vinculada ao termo está muito bem caracterizado da litografia *Negros que vão levar açoites* de Frederico Guilherme Brigs, publicada em 1832 (Figura 7).

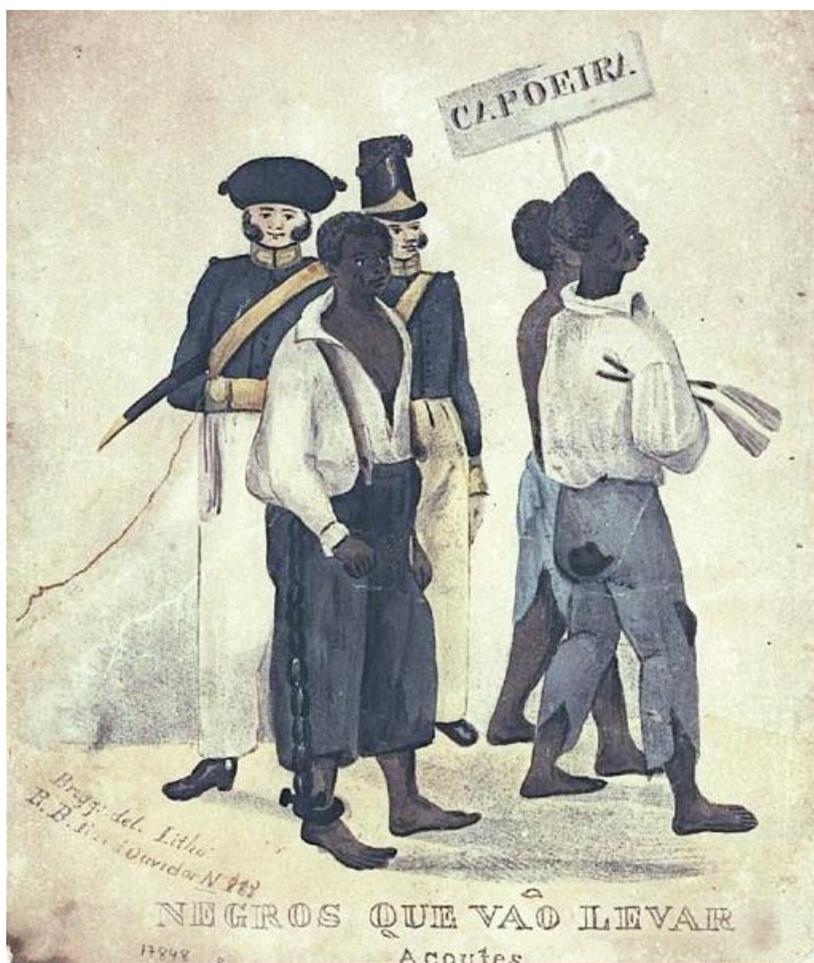


Figura 7 – *Negros que vão levar açoites*, de Frederico Guilherme Brigs.

A tabuleta carregada pelos condenados divulga o crime cometido, aparentemente sem a necessidade de maiores explicações. Apenas o nome “CAPOEIRA”, parece suficientemente significativo, compreensível como

indicativo de suas faltas, não importando os detalhes de suas ações. Porém, como notamos na sequência das figuras anteriores, uma maior atenção aos hábitos e costumes dos escravos se desenvolve. A evolução dos títulos das gravuras relacionadas até aqui, considerando-as como descrições da capoeira, indica um caminho que vai da luta até a dança, como indicativo de uma maior complexidade no entendimento daquilo que até então compreendia somente o indivíduo criminoso ou o ato potencialmente perigoso.

As características que relacionam a capoeira com a dança, para o observador externo, não encontram as mesmas justificativas entre os indivíduos escravizados, portadores de uma dinâmica cultural diversa, para quem canto e dança, mas principalmente o ritmo, era um elemento de integração com o universo. Algumas descrições sobre momentos de divertimento dos escravos nos revelam, dentro de uma classificação do observador, a multiplicidade de elementos presentes nas manifestações culturais dessas comunidades.

Em 1859, Charles Ribeyrolles (1812-1860) viaja ao Brasil com a missão de escrever um livro. Não conseguiu completá-la, pois a morte o alcançou, em 1860, na cidade do Rio de Janeiro. O viajante nos deixou a descrição sobre uma noite de folga para os negros de uma fazenda do norte fluminense.

Jogos e danças dos negros – No sábado à noite, depois do último trabalho da semana, e nos dias sacrificados, que trazem folga e repouso, concede-se aos negros uma ou duas horas para a dança. Reúnem-se então no terreiro, chamam-se, agrupam-se, e a festa começa. Aqui é a capoeira, espécie de dança física, de evoluções atrevidas e guerreiras, cadenciada pelo tambor do Congo; ali o batuque, posições frias ou lascivas que o som da viola urucongo aceleram ou demoram; mais além tripudia-se dança louca, na qual olhos, seios, quadris, tudo fala, tudo provoca, espécie de frenesi convulsivo inebriante à que chamam lundu. Alegrias grosseiras, volúpias asquerosas, febres libertinas, tudo isso é nojento, é triste, porém os negros apreciam esses bacanais, e outros aí encontram proveito. Não constituirá isto um sistema de embrutecimento? (RIBEYROLLES, s/d)

O encontro festivo e despojado de preocupações assim descrito por Ribeyrolles encontra ressonância em outro relato, referente ao sábado dos negros no Sul dos Estados Unidos, descrito nas memórias de um escravo que conseguiu escapar das fazendas do Kentucky para o Canadá, na década de 1830. Henry Bibb (1815-1854), aprende a ler e escrever devido ao seu envolvimento com a religião protestante, assumindo também uma postura bastante crítica em relação às práticas de sua comunidade. O autor relata da seguinte forma a folga dos escravos que não queriam participar da sabatina bíblica.

The Sabbath is not regarded by a large number of the slaves as a day of rest. They have no schools to go to; no moral nor religious instruction at all in many localities where there are hundreds of slaves. Hence they resort to some kind of amusement. Those who make no profession of religion, resort to the woods in large numbers on that day to gamble, fight, get drunk, and break the Sabbath. This is often encouraged by slaveholders. When they wish to have a little sport of that kind, they go among the slaves and give them whiskey, to see them dance, ‘pat juber’, sing and play on the banjo. Then get them to wrestling, fighting, jumping, running foot races, and butting each other like sheep. This is urged on by giving them whiskey; making bets on them; laying chips on one slave’s head, and daring another to tip it off with his hand; and if he tipped it off, it be called an insult, and cause a fight. Before fighting, the parties choose their seconds to stand by them while fighting; a ring or a circle is formed to fight in, and no one is allowed to enter the ring while they are fighting, but their seconds, and the white gentlemen. They are not allowed to fight a duel, nor to use weapons any kind. The blows are made by kicking, knocking, and butting with their heads; they grab each other by their ears, and jam their heads together like sheep. If they are likely to hurt each other very bad, their masters would rap them with their walking canes, and make them stop. After fighting, they make friends, shake hands, and take a dram together, and there is no more of it.³² (BIBB, 2000)

Esse relato, publicado em livro no ano de 1849, diz respeito a eventos ocorridos no ano de 1833, segundo o próprio autor. Acompanha essa descrição uma ilustração denominada *The Sabbath among Slaves* reproduzida a seguir.

³² “Grande parte dos escravos não considera o sábado como dia de descanso. Eles não têm escola onde ir; nenhuma instrução moral ou religiosa há nesses locais onde vivem centenas de escravos. Assim, dedicam-se a algum tipo de divertimento. Aqueles que não têm religião vão para o mato, em grande número, nesse dia, para jogar, brigar, embebedar-se e, assim, passar o sábado. Isso é frequentemente encorajado pelos seus donos. Quando estes senhores desejam assistir uma prática como essa, eles vão até os escravos dar-lhes uísque, para vê-los dançar, batucar, cantar e tocar banjo. Em seguida, são levados a competir, lutar, saltar, correr e dar cabeçadas uns nos outros como carneiros. Isso é estimulado pelo uísque; pelas apostas; e por moedas atiradas sobre a cabeça de um escravo; ousar delatar, apontar ou derrubar o outro é considerado um insulto e provoca uma briga. Antes da luta, os adversários escolhem um segundo homem para auxiliá-los enquanto disputam; uma roda ou um círculo é formado para servir como campo de batalha; e ninguém está autorizado a entrar no ringue enquanto eles estão lutando, apenas seus auxiliares e os senhores brancos. Estes não são autorizados a interferir no duelo nem a usar armas de qualquer espécie. Os golpes são chutes, socos e cabeçadas, eles se agarram pelas orelhas e juntam suas cabeças, como fazem os carneiros. Se apreciarem machucar um ao outro gravemente, seus mestres podem bater neles com suas bengalas e fazê-los parar. Depois de lutar, ficam amigos, apertam as mãos e brindam juntos, e nada mais.” Em tradução livre, dezembro de 2009.

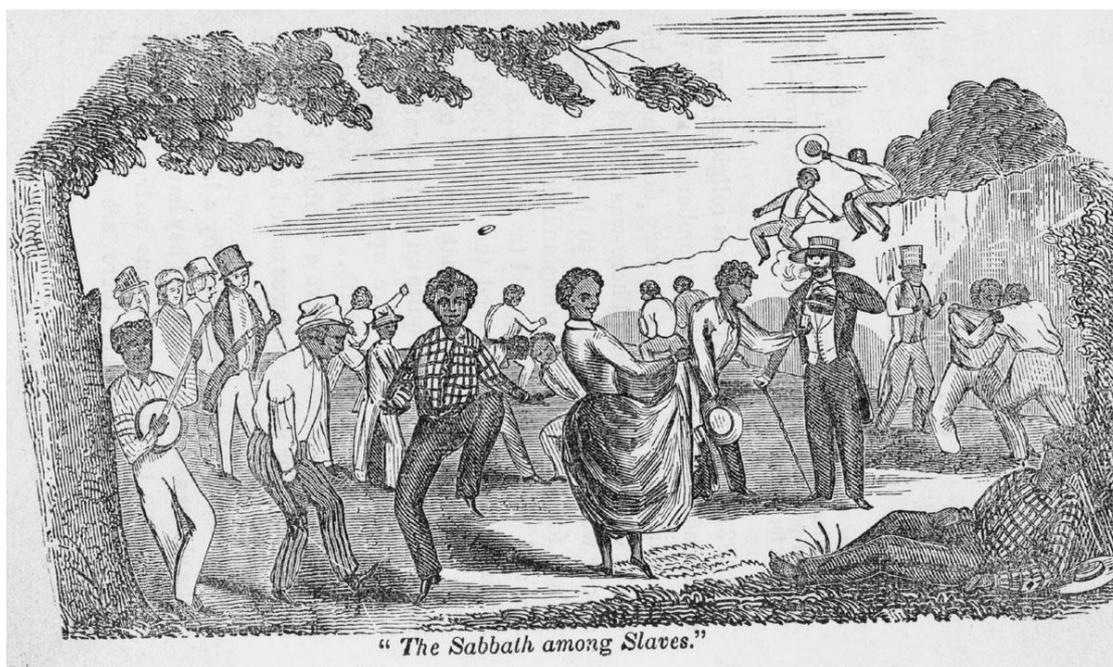


Figura 8 – *The Sabbath among Slaves.*

Podemos notar na figura algumas motivos recorrentes: as lutas de cabeçadas e de agarrões com rasteiras, as apostas entre os senhores³³ e as danças que em primeiro plano parecem configurar uma disputa entre dois homens por uma mulher. Analisando essa ilustração, T. J. Desch Obi em seu livro sobre a difusão dos estilos africanos de luta pelas Américas, *Fighting for honor* (OBI, 2008, p. 85 e 86), reconhece nos confrontos ali representados, referências exclusivas das culturas de onde essas se originaram. Um estilo negro, diferenciado. Identificação corroborada por outros observadores do período, como atesta o autor. Esse estilo envolve características diversas, provenientes de suas origens dispersas pelo continente africano. Podemos encontrar esse amontoado de técnicas de combate classificadas no Brasil colonial sob a alcunha de capoeira, sem termos, ao certo, características únicas, que a identifiquem de forma isolada. Como vimos até aqui, o nome capoeira deriva da observação externa que reconhece o exótico das habilidades de combate dos escravos.

A realização desses confrontos em dias de festa nos remete a uma ritualidade que permeia as lutas no continente africano, muitas delas envolvendo a disputa por mulheres, como o N’Golo, modalidade que ganhou ares de ancestral

³³ O lutador Tom Molineux retratado na Figura 3, teria conseguido sua liberdade por ter ganhado muitas lutas para seu patrão, fornecendo-lhe grandes lucros em apostas. Molineux era natural da Virgínia, estado que até 1792 possuía as terras do Kentucky, onde viveu Henry Bibb. (ROBERTS & SKUT, 2006)

da capoeira quando Albano Neves e Souza (1921-1995) trouxe sua descrição para o Brasil na década de 1960 (ASSUNÇÃO, 2005, p. 49). Porém o caráter coletivo e diversificado desses encontros também nos remete ao cenário das feiras, das festas, dos momentos de folga. Momentos em que disputas, música e dança se combinam para alegrar a vida dessa comunidade e para por em prática a sociabilidade.

As técnicas de combate, as músicas e as danças africanas parecem chamar a atenção fora de seu núcleo original durante todo o século XIX. Charles Ribeyrolles fala em “outros” que aí encontram proveito, se referindo efetivamente ao interesse de indivíduos estranhos à comunidade afro-descendente. Provavelmente outros senhores que, como os norte-americanos descritos por Henry Bibb, gostavam de observar as músicas, as danças e as lutas entre os escravos. Não podemos dizer se tal divertimento em terras brasileiras envolvia apostas, como nos domínios das ex-colônias britânicas. Aqui, reconhecemos outros interesses. Temos muito claramente o envolvimento com o lundu, gênero musical negro que ganha aceitação entre a população branca, penetrando no ambiente da corte portuguesa já no século XVIII e tornando-se o ritmo predominante no ambiente urbano do século XIX. É a primeira forma definida a ser distinguida da generalização dada aos ritmos africanos, através da descrição pejorativa de batuque. Também a capoeira começa a ser praticada por indivíduos de fora do grupo identitário de sua origem. Como reconhece Carlos Eugênio Libano Soares, a partir da segunda metade do século XIX, a capoeira perde a predominância negra-escrava e passa a incorporar outros convivas urbanos, proletários, lumpen-proletários e, também, indivíduos de classes sociais mais elevadas, como relata Melo Moraes Filho em texto de 1893, *Capoeiragem e capoeiras célebres*:

É geralmente sabido pela tradição que no Senado, na Câmara dos Deputados, no Exército, na Marinha, no funcionalismo público, na cena dramática e mesmo no claustro havia capoeiras de fama, cujos nomes nos são conhecidos. Nas garrafadas de março, um dos nossos mais eloquentes oradores sagrados fez prodígios nesse jogo, livrando-se de seus agressores; recordamo-nos ainda de um frade do Carmo, que, por ocasião de uma procissão do Enterro, debandou a cabeçadas e a rasteiras um grupo de indivíduos imprudentes que o provocaram. Pergunte-se por aí qual o ator cuja valentia e destreza, como capoeira, eram respeitadas, e acreditai que a popularidade precisaria subir muito para atingir-lhe o pedestal. Quando estudávamos no Colégio de Pedro II, foi nosso lente de francês o bacharel Gonçalves, bom professor e melhor capoeira. O Dr. D. M., jurisconsulto eminente e deslumbrante glória da tribuna criminal, cultivou em sua mocidade essa luta

nacional, entusiasticamente levada a excessos pelo povo baixo, que a afogou nas desordens, em correrias reprovadas, em homicídios horrorosos. (MORAES FILHO, 1979)

Esse interesse pelas habilidades marciais escravas, da parte de uma população que delas precisava para sobreviver nas ruas, ou de admiradores de exercícios físicos pertencentes a classes sociais mais elevadas, ocorre no mesmo sentido da absorção do lundu pela metrópole e seus filhos em terras brasileiras. Características são selecionadas e incorporadas a um outro universo, distante dos seus espaços originários. Quanto às lutas, podemos ver um fenômeno causado pelo desenvolvimento das cidades, que obrigava os cidadãos a se defenderem de um cotidiano cada vez mais arriscado, causado pelo aumento da população e o conseqüente anonimato, que facilitam a ação criminosa. Por esses motivos, nas cidades europeias desenvolvidas, temos o surgimento das primeiras academias formalmente instituídas. Por vezes na ilegalidade, porém mantendo-se sempre ativas, reconhecidas por sua utilidade-pública. Frequentadas e valorizadas por uma classe média ascendente. Podemos comprovar a inserção social das academias de defesa pessoal nas cidades europeias pelo cartão de visitas de James Figg, considerado o pai do boxe inglês, e editado por William Hogarth em 1729-1730.



Figura 9 – Cartão de visitas de James Figg.

Assim como Figg ensinava a nobre arte para membros da corte inglesa, e para jovens de classe média interessados em se defender dos riscos crescentes de Londres, no Rio de Janeiro do século XIX, encontramos os primeiros relatos sobre locais onde a arte da capoeira podia ser aprendida. Nos relatos de Melo de Moraes Filho, escritos em 1893, encontramos notícias de antigas narrativas sobre a capoeira no Rio de Janeiro:

As escolas de capoeiragem multiplicavam-se nesta cidade, pertencendo cada turma de discípulos a esta ou aquela freguesia. Desde a dos caxinguelês, meninos que iam à frente das maltas provocar bairros inimigos; até os mestres que serviam para exercícios preparatórios, esses cursos regulares funcionavam conhecidos, sendo os mais frequentados o da praia de Santa Luzia, não falando nas torres da igrejas – ninhos atroadores dos capoeiras de profissão. (MORAES FILHO, 1979)

Se esses espaços eram conhecidos, sua frequência por indivíduos de classe média não pode ser afirmada com segurança. É certo, porém, que encontrar um instrutor pela cidade não era coisa tão difícil. Capoeiras havia aos montes, divulgando seus conhecimentos e prestando serviços para os interessados. Assim a capoeiragem entra para a vida brasileira para além do crime e da capangagem,

como arte de defesa pessoal procurada por classes de indivíduos bastante diversificados.

No final do século XIX vários escritos começam a promover a capoeira no espaço urbano da capital da República, com uma visão romanceada voltada para exaltação da coragem e a presença marcante em feitos históricos de heroísmo, ao mesmo tempo que se inicia uma proposição nacionalista, envolvendo sua adoção como ginástica brasileira. Notadamente por Pereira da Silva que, em 1871, defende a participação dos capoeiras contra a legião estrangeira rebelada em 1828 e no texto “Capoeira e capoeiragem no Rio”, de Melo de Moraes Filho (1979), publicado pela primeira vez em 1893 e, posteriormente, incluído no livro *Festas e tradições populares*, de 1901. O personagem capoeira também se fez presente no teatro e na literatura do período. Nas peças de Artur Azevedo *O Bilontra* (1885) e *O Barão de Pituaçu* (1887) e no romance de seu irmão, Aluísio de Azevedo, *O Cortiço* (1890). Outro romance documental é o livro *Os Capoeiras*, do também praticante Plácido de Abreu, editado em 1889. Todos esses textos demonstram o crescente interesse pelo universo da capoeiragem na Capital da República, seus ritos sociais, suas estruturas, sua influência na vida e na política, sua arte marcial e principalmente as peculiaridades de seus integrantes, seus hábitos e linguajar próprios.

Mas é com características de luta e defesa pessoal que a capoeira será defendida por alguns para o posto de esporte nacional no início do século XX, mesmo sob a proibição expressa na lei penal aprovada em 1887, representante do recrudescimento da histórica perseguição à sua prática, um acirramento preventivo da ordem, tendo em vista o fim da escravidão, em 1888. A mesma lei que foi fixada no código penal republicano de 1890.

Na *Revista Artística, Científica e Literária, KOSMOS*, de março de 1906, luxuosa publicação carioca, Lima Campos escreve o artigo “Os Capoeiras”, com ilustrações de Kalixto, em que defende a superioridade da capoeira sobre outras quatro lutas populares por ele relacionadas: “a savata franceza, o jiu-jitsu japonez, o box inglez, o páu portuguez” (CAMPOS, 1906). O caráter nacionalista da reportagem repleta de elogios e de dados sobre a cultura e o linguajar da capoeiragem é intensificado por uma defesa de sua origem mestiça, como perfeitamente integrada por elementos representativos das “três raças” de nossa constituição nacional.

Em 1907 é publicada a segunda edição de um livreto apócrifo *Guia do Capoeira ou Gymnástica Brasileira*, pela Livraria Nacional, Rio de Janeiro.³⁴ Sobre ele o pesquisador carioca André Luiz Lacé Lopes traça a seguinte trajetória.

Livro duplamente misterioso. Pelo seu autor que não quis aparecer e, sobretudo, pelo seu desaparecimento da Biblioteca Nacional. Por sorte, antes desta ocorrência, Annibal Burlamaqui teve a chance copiá-lo (sem ter como reproduzir as ilustrações). Enquanto o original não reaparece é esta cópia que está correndo o mundo. Segundo alguns estudiosos, "ODC" não representa as iniciais do possível nome do misterioso autor; "ODC" significa simplesmente, "Ofereço, Agradeço, Consagro". Corre, ainda, uma curiosa versão em que a autoria do livro é atribuída ao primeiro tenente da Marinha José Egydio Garcez Palha. Tendo esse oficial falecido em 1898, seu livro sobre capoeira foi publicado posteriormente sobre a sigla ODC. (LOPES, 2002)

Em 1909, a polícia carioca concede um alvará permitindo uma disputa esportiva entre um capoeirista e um lutador de jiu-jitsu, ambos reconhecidos professores de suas artes na capital da República. O capoeirista Cyriaco, apelidado por Macaco Velho, natural da cidade de Campos dos Goytacazes e instrutor preferido dos estudantes de medicina saiu-se vencedor contra Sada Miako, “professor contratado para leccionar na marinha brasileira” como afirma edição do *Jornal do Commercio*, de 2 de maio de 1909, acrescentando que este “encarrega-se de dar lições particulares a domicílio. Cartas para a Rua Gonçalves Dias nº 78 ou para a Fortaleza de Willegaignon”. O confronto ocorreu no dia primeiro de maio, no Pavilhão Internacional Paschoal Segreto, em plena Avenida Central e teve grande repercussão na imprensa, como atestam as publicações do período. Inclusive a *Revista da Semana*, cuja matéria vem acompanhada de diversas fotos e explicações sobre a arte da capoeiragem.

Cyriaco, como todos sabem, venceu em poucos minutos, no tablado do Concerto Avenida, o até então invencível Miako, professor japonês da luta jiu-jitsu. Cyriaco, natural de bom gênio, mas destro e conhecedor de capoeiragem como poucos, quis repetir a dose, no que não consentiu o japonês vencido. Isto vem provar mais uma vez as vantagens da capoeiragem como exercício, que há longo tempo preconizamos pelas columnas do *Jornal do Brasil*, vantagens que subiriam mais se fosse methodizado o exercício, expurgados os golpes misteriosos e mortaes. (*Revista da Semana*, 30 de maio de 1909, domingo - Anno IX - 472).

Por conta desse crescente interesse fora das comunidades de origem, que o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares reconhece a partir de meados do século XIX, a capoeira carioca traça um caminho rumo ao utilitarismo marcial. Podemos

³⁴ A primeira edição seria de 1904, segundo VIEIRA, 2006, p. 144.

resumir esse percurso em conjunto com as transformações políticas e sociais da cidade do Rio de Janeiro. No texto *A Capoeiragem Baiana na Corte Imperial (1861-1890)* (SOARES, 1999), bem como em outros livros aqui citados, esse autor constrói um cenário bastante informativo das atividades dos capoeiras na corte e de sua constituição social. Temos na capoeira desse contexto, uma forma de sociabilização envolvendo a formação de grupos e o controle de áreas de trabalho nas ruas da cidade. Sua origem escrava determina uma formação original de maltas e a divisão de espaços entre essas populações, que ocupavam as ruas exercendo os trabalhos destinados a sua condição, e mesmo que parcialmente livres (escravos ao ganho) ou formalmente alforriados, concorriam pelas mesmas condições de sobrevivência e perspectivas de lucro. O cenário se diversifica com a chegada da corte e com o aumento da imigração, inclusive de estrangeiros pobres. As maltas que já tomavam conta das ruas da cidade passam a ser o caminho natural de sociabilização para aqueles que aqui precisavam sobreviver e passam a arregimentar indivíduos de outras procedências, além de negros e mestiços. O envolvimento com a política do Império – que traz para a capoeira da época uma identidade monarquista – e, posteriormente, com a política da República, cria pontos de contato entre esses sujeitos, fazendo com que o interesse pela arte da capoeira seja partilhado indistintamente entre nobres e plebeus, negros ou não. Ainda assim, o não pertencimento à comunidade de origem e a não participação em outras atividades formadoras desse universo fazem com que a capoeira seja tomada em sua forma meramente utilitária, como luta, acarretando as inúmeras tentativas de exterminar sua expressão social vivenciada pelas maltas, fato que efetivamente ocorre na administração do primeiro chefe de polícia da República, o também capoeirista, Sampaio Ferrez.

De fato não temos, entre meados do século XIX e início do século XX, relatos como os aqui apresentados sobre a capoeira lúdica, dançada e tocada. Esta parece ter sido abandonada no Rio de Janeiro; talvez tenha se mantido distante dos olhares curiosos. Talvez a própria curiosidade tenha diminuído nesse sentido. Mais provável é que a crescente repressão tenha feito com que os “exercícios de capoeiragem” se tornassem menos visíveis, reduzindo sua ocorrência como encontro social nesta cidade.

O fato é que as informações sobre outra forma de vivenciar a capoeira nos remetem à antiga capital da Colônia. Mesmo no Rio de Janeiro, como analisa

Carlos Eugênio (SOARES, 1999), a grande presença de baianos na capoeiragem, segundo os dados levantados, relacionando idade e período de migração, indicam que a Bahia já era um pólo de desenvolvimento e difusão dessa arte. Lembremos da prancha de Rugendas, São Salvador, em que a península de Itapagipe aparece em primeiro plano tomada por um encontro de capoeiras (Figura 5). Nesse mesmo texto temos a descrição das principais zonas de moradia dos capoeiras emigrados da Bahia, localizando-se estes na região conhecida como Pequena África, local de manutenção das tradições negras e concentração da comunidade baiana em torno de figuras como Dom Obá II e Tia Ciata, dois ícones da cultura negra do período. De origem baiana, estes personagens eram responsáveis diretos pela migração de inúmeros indivíduos (conforme MOURA, 1995).

Em 1907, o escritor carioca João do Rio publicou a crônica *Presepes*, onde nos fala de suas visitas aos presépios natalinos da cidade, tradição dos tempos antigos, ocupando as salas das casas de família, abertas à visitação pública. Na praia Formosa ele encontrou um desses presépios armado na sede de um cordão carnavalesco de negros baianos, onde estava reunido um grupo de capoeiras. João do Rio pergunta sobre a presença de um boneco portando um cacete ao lado do rei mago Baltazar, ao que recebe uma resposta sobre a própria origem da capoeira.

– Aquele é o rei da capoeiragem. Está perto do Rei Baltazar porque deve estar. Rei preto também viu a estrela. Deus não esqueceu a gente. Ora não sei se V. Sa. conhece que Baltazar é pai da raça preta. Os negros de Angola quando vieram para a Bahia trouxeram uma dança chamada cungu, em que se ensinava a brigar. Cungu com o tempo virou mandinga e S. Bento.

– Mas que tem tudo isso?...

– Isso, gente, são nomes antigos da capoeiragem. Jogar capoeira é o mesmo que jogar mandinga.

Rei da capoeiragem tem seu lugar junto de Baltazar. Capoeiragem tem sua religião. (RIO, 1987)

Vemos aqui como a capoeira criminalizada não compartilhava do mesmo denominador entre seus praticantes baianos mais antigos. Mesmo em períodos posteriores, a capoeira baiana será referida por seus praticantes como vadiação, o outro termo presente no Código Penal de 1890, cujo Capítulo XII versa sobre o tema e tem o título: “Dos Vadios e Capoeiras”. Por isso, mesmo que a capoeira

carioca do século XIX tenha ganho mais visibilidade não podemos duvidar de sua dispersão pelo país, como prática de origem africana cuja denominação e características são variáveis. No entanto, o século XX será marcado pela capoeira baiana, principal irradiadora dos rituais que compõem sua prática na atualidade, fato que pode ser comprovado pelos cantos entoados nos encontros de capoeira em todo o mundo, cantos que nos revelam os caminhos percorridos pela sua difusão.

O reconhecimento dessa dinâmica não significa uma transição de ciclos, como normalmente se vem tratando a evolução da capoeira.³⁵ Com uma progressão simplificada que narra, em ciclos, o seguinte desenvolvimento: primeiro as senzalas, depois os quilombos, daí para o Rio de Janeiro, em seguida para a Bahia e, contemporaneamente, para o mundo. Nem mesmo podemos dizer que a capoeira seja algo tão reconhecível em todo esse percurso. Como vimos até agora, ela foi sendo gestada no convívio entre as populações escravas e mestiças, sofrendo subsequentes influências de outras populações e de seus interesses específicos sobre as artes por ela guardadas.

A seguir nos deteremos sobre a evolução dessa capoeira baiana pois, a partir do início do século XX, temos mais relatos sobre esta que se tornou o paradigma da capoeira moderna. Acompanharemos também a evolução da capoeira no restante do país, de forma a reconhecermos os limites de sua influência e a sua susceptibilidade a outras influências, principalmente à vinda da capital do país. Nosso objetivo será traçar uma justificativa para a escolha de um corpo de cantos intimamente relacionados a essa realidade. Um cancionário tradicional dentro de uma determinada perspectiva histórica que se relaciona com construção de uma identidade nacional para o Brasil.

³⁵ Crítica elaborada em ASSUNÇÃO & VIEIRA, 1999.