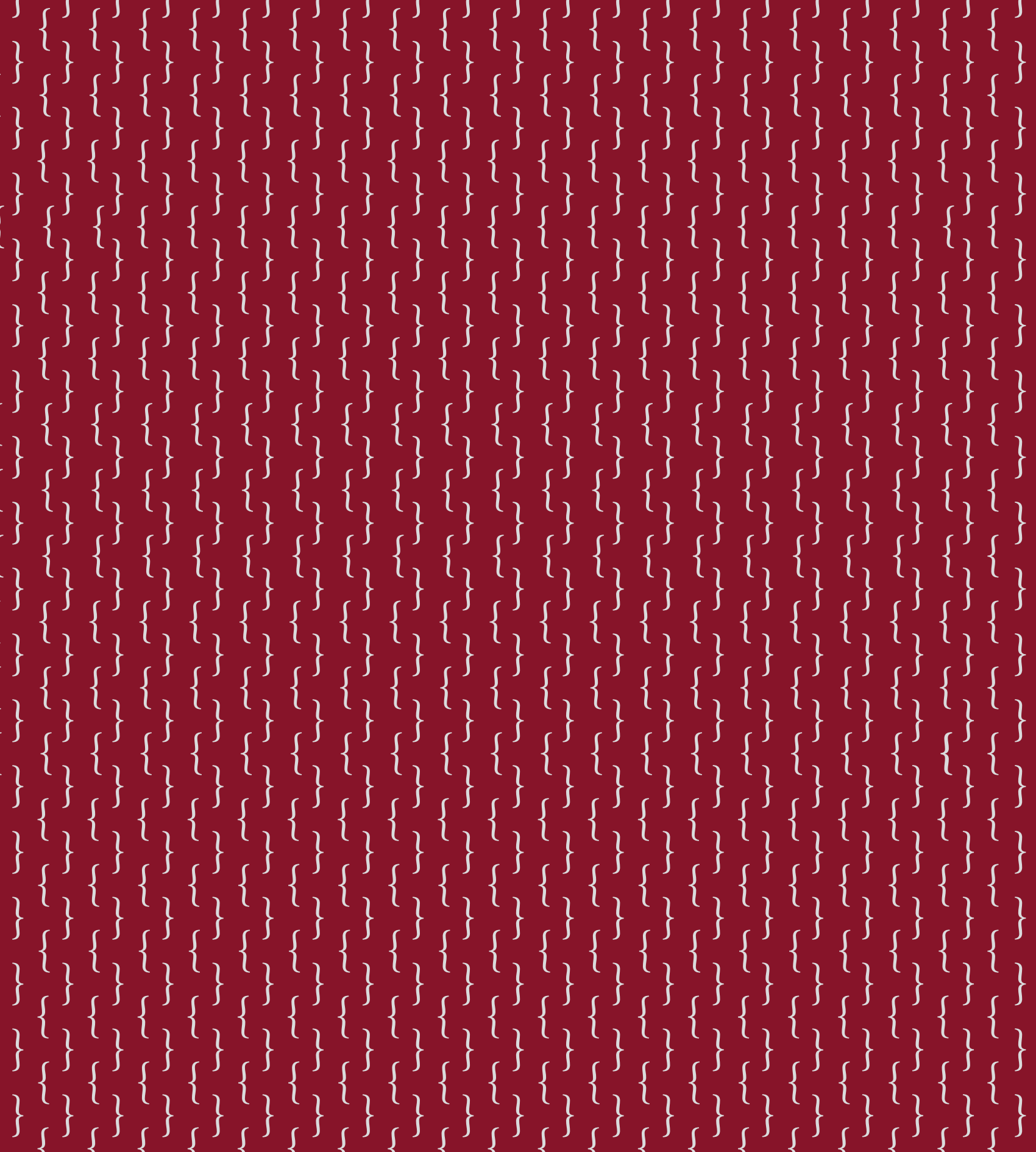


{ Roda de Capoeira e  
Ofício dos Mestres de Capoeira }





DOSSIÊ IPHAN 12 { Roda de Capoeira e  
Ofício dos Mestres de Capoeira }



DOSSIÊ IPHAN 12 { Roda de Capoeira e  
Ofício dos Mestres de Capoeira }







PRESIDENTA DA REPÚBLICA  
Dilma Rousseff

MINISTRA DA CULTURA  
Marta Suplicy

PRESIDENTA DO IPHAN  
Jurema de Sousa Machado

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE  
PATRIMÔNIO IMATERIAL  
Célia Maria Corsino

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE  
ARTICULAÇÃO E FOMENTO  
Luiz Philippe Peres Torelly

DIRETOR DO DEPARTAMENTO  
DE PATRIMÔNIO MATERIAL  
Andrey Rosenthal Schlee

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE  
PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO  
Marcos José Silva Régio

SUPERINTENDENTE DO IPHAN  
NA BAHIA  
Carlos Amorim

SUPERINTENDENTE DO IPHAN  
EM PERNAMBUCO  
Frederico Almeida

SUPERINTENDENTE DO IPHAN  
NO RIO DE JANEIRO  
Ivo Barreto

### *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL –  
DPI/IPHAN

*SEPS Quadra 713/913 Sul, Bloco D,  
Edifício IPHAN, 4º andar  
CEP 70.390-135 Brasília – DF  
Telefone: (061) 2024-5401  
Email: dpi@iphan.gov.br*

### *Departamento de Patrimônio Imaterial*

COORDENAÇÃO-GERAL DE IDENTIFICAÇÃO  
E REGISTRO  
Mônia Luciana Silvestrin

COORDENAÇÃO-GERAL DE SALVAGUARDA  
Rívia Ryker Bandeira de Alencar

COORDENAÇÃO DE IDENTIFICAÇÃO  
Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante

COORDENAÇÃO DE REGISTRO  
Flávia de Sá Pedreira

COORDENAÇÃO DE APOIO À SUSTENTABILIDADE  
Alessandra Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE CONHECIMENTOS  
TRADICIONAIS ASSOCIADOS  
Ana Gita de Oliveira

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E  
CULTURA POPULAR – CNFCP  
Cláudia Márcia Ferreira

TÉCNICOS RESPONSÁVEIS PELO  
ACOMPANHAMENTO

na Superintendência do Iphan na Bahia  
Maria Paula Adinolfi

na Superintendência do Iphan em Pernambuco  
Elaine Muller

### *Equipe Técnica de Produção do Dossiê*

COORDENAÇÃO  
Wallace de Deus Barbosa

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO  
Maurício Barros de Castro

CONSULTORES  
Frederico José de Abreu  
Matthias Rohrig Assunção



## *Pesquisa Histórico-Documental e de Campo*

### *Rio de Janeiro*

#### PESQUISADORES

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

#### ESTAGIÁRIOS

Bárbara Tinoco  
Bernardo Guimarães  
Filipe Gonçalves

### *Salvador*

#### PESQUISADORES

Adriana Albert Dias  
Amélia Conrado  
Ricardo Biriba

#### ESTAGIÁRIOS

Lucylane Oliveira  
Nilo Ricardo Lobo

### *Recife*

#### PESQUISADORES

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

#### ESTAGIÁRIOS

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

#### FOTOGRAFIA E PESQUISA ICONOGRÁFICA

Eduardo Monteiro

### *Vídeo*

#### ROTEIRO

Wallace de Deus Barbosa  
Maurício Barros de Castro

#### MONTAGEM

André Sampaio

#### LOCUÇÃO

Luiz Motta

#### FINALIZAÇÃO DE ÁUDIO

Luiz Eduardo do Carmo

#### IMAGENS DO RIO DE JANEIRO

Luiz Araújo

#### IMAGENS DE RECIFE

Antônio Luiz Carrilho  
Hamilton Costa Filho

#### IMAGENS DE SALVADOR

Tenille Bezerra  
Bruno Saphira  
Wallace de Deus Barbosa

#### IMAGENS ADICIONAIS

Gabriela Gusmão  
Wallace de Deus Barbosa

### *Edição do Dossiê*

#### COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO

Yeda Barbosa

#### PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

#### REVISÃO DE TEXTOS

Alexandra Bertola  
Angélica Torres Lima  
Gilka Lemos  
Rosalina Gouveia  
Grace Elisabeth de Oliveira Cruz

#### DIAGRAMAÇÃO

Avellar e Duarte Serviços Culturais

#### FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES

Acervo Técnico Do Iphan, Acervo Técnico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Agostino Brunias, Albano Neves e Souza, Augustus Earle, Calixto Cordeiro, Carybé, Cristiano Junior, Eduardo Monteiro, Francisco Moreira da Costa, Frederic Mialhe,

Frederico G. Briggess, Gianny Melo, Isaac Mendes Belisario, J. B. Debret, J. B. Von Spix, J. M. Rugendas, John Rose, Luis Edmundo, Marcel Gautherot, Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Nestor Silva, Pierre Verger, Sales, Sandro Guimarães, Tt Catalão, Xim-Xim, Zacharias Vagener

### *Registro da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira*

Processo nº 01450.002863/2006-80

#### PROPONENTE

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

#### DADOS DO PROCESSO

Pedido de registro aprovado na 57ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 15 de julho de 2008.

#### Roda de Capoeira

Inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em 21 de outubro de 2008.

#### Ofício dos Mestres de Capoeira

Inscrição no Livro de Registro dos Saberes em 21 de outubro de 2008.

#### PÁGINA 2

RODA DE CAPOEIRA DE BAIRRO,  
PROVAVELMENTE CORTA BRAÇO,  
NA LIBERDADE.

FOTO PIERRE VERGER.

#### PÁGINA 4

CENAS DE CAPOEIRA NA BAHIA. MESTRE  
JUVENAL E ALUNO.

FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.

#### PÁGINA AO LADO

CENAS DE CAPOEIRA NA BAHIA. MESTRE  
JUVENAL E ALUNO – DEFESA DE ATAQUE  
COM FACA.

FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.



# SUMÁRIO

## 10 APRESENTAÇÃO

## 13 INTRODUÇÃO

## 18 REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

19 Origens e mitos fundadores

22 Primeiros registros  
iconográficos

22 As cidades da capoeira

47 O nascimento de uma nova  
tradição da capoeira / 1930-1940

52 O processo de folclorização e  
esportização / 1950-1970

62 A globalização da capoeira

## 64 O APRENDIZADO E AS ESCOLAS DE CAPOEIRA

71 Da rua para a academia. O  
nascimento das primeiras escolas  
de capoeira

82 Algumas trajetórias da  
capoeira nos dias atuais

## 90 DESCRIÇÃO DAS RODAS DE CAPOEIRA

91 Etnografia e *performance*

94 Os movimentos e golpes

98 O canto, os toques e a dinâmica  
das rodas

## 102 OS INSTRUMENTOS

105 Berimbau

108 Atabaque

110 Pandeiro

32 Agogô e reco-reco

## 112 OS MESTRES E AS RODAS: PATRIMÔNIO VIVO

## 120 RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA

## 126 NOTAS

## 130 FONTES BIBLIOGRÁFICAS

## ANEXOS

138 Anexo 1 – Parecer do relator

144 Anexo 2 – Certidão de  
Registro da Roda de Capoeira

87 Anexo 3 – Certidão de  
Registro do Ofício dos Mestres de  
Capoeira





# APRESENTAÇÃO

**A** Coleção *Dossiê dos Bens Culturais Registrados* destina-se a tornar amplamente conhecidos e valorizados, como Patrimônio Cultural do Brasil, os bens registrados de natureza imaterial. Os dossiês têm por base os estudos que fundamentaram o Registro do Bem Cultural e refletem as etapas de pesquisa, análise e reconhecimento desse patrimônio.

O patrimônio imaterial brasileiro é composto por aqueles bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. O compromisso do Estado brasileiro para com sua preservação, reconhecimento e valorização decorre do Registro de um bem imaterial, previsto no Decreto nº 3.551/2000. São quatro os Livros de Registro, de acordo com a natureza do Bem Registrado: das Celebrações, dos Lugares, das Formas de Expressão e dos Saberes.

A divulgação dos processos de Registro e dos resultados do trabalho institucional contribui para a extensão do reconhecimento desse patrimônio pela sociedade brasileira e favorece as condições de sua permanência. São apresentados nos dossiês elementos que definem a identidade dos Bens Culturais, seu universo de ocorrência, os grupos sociais envolvidos e as práticas e saberes a eles inerentes.

Este 12º volume da Coleção apresenta o **Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**, respectivamente inscritos nos Livros de Registro das Formas de Expressão e dos Saberes. Esse registro abarca a manifestação cultural em todo o território nacional.

A prática da capoeira, presente em vasta documentação histórica que percorre os últimos 300 anos, continua pujante nos saberes

CENAS DE CAPOEIRA NA BAHIA  
MESTRE JUVENAL E ALUNO.  
FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.

e práticas de seus mestres, um patrimônio vivo continuamente transmitido às novas gerações. Essa característica também impõe importante desafio às pesquisas, pela necessidade que se tem de delimitar o recorte para os estudos e para a definição e o reconhecimento desse Bem.

Para a salvaguarda de um bem cuja territorialidade é tão extensa, concorrem inúmeras variáveis. A prática da capoeira, que hoje extrapola a fronteira nacional, estendendo-se a mais de uma centena de países, confere ainda maior sentido a uma política pública para sua salvaguarda, ao trazer à tona a dura realidade de seus mestres, cujo reconhecimento e sabedoria são inquestionáveis, mas que findam suas vidas enfrentando dificuldades e esquecimento. ■

Jurema Machado  
*Presidente do Iphan*





## INTRODUÇÃO

**É**vasto o universo de quem se aventura a pesquisar a capoeira. Arte que apresenta registros iconográficos e documentais desde o século 18, a capoeira tem diversas vertentes, ensinadas por mestres, contramestres, professores e instrutores. Além disso, cobre um amplo território geográfico que mapeia os cinco continentes, uma vez que as rodas de capoeira estão difundidas em mais de 150 países.

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

portanto, a necessidade de reconstituir brevemente a história da capoeira e fazer um registro instantâneo de seu momento presente.

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

Também era importante definir o recorte territorial da pesquisa. Um reforçado imaginário produzido por livros, filmes e telenovelas relacionou a capoeira à

CENAS DE CAPOEIRA NA BAHIA  
MESTRE JUVENAL E ALUNO.  
FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.

escravidão rural, à sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiado do senhor de engenho. A capoeiragem, porém, fincou raízes nas áreas urbanas<sup>1</sup>. A perspectiva que parecia mais coerente remetia para o desenvolvimento da arte nas principais cidades portuárias brasileiras, tendo surgido como prática urbana de resistência de escravos de ganho, na maioria das vezes reunidos nos agrupamentos conhecidos como maltas.

Cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Recife receberam um grande contingente de africanos escravizados e se tornaram verdadeiros “santuários” da capoeira antiga. Os maiores acervos de documentos sobre a capoeiragem pertenciam ao Rio de Janeiro e a Salvador. Diante da amplitude de uma pesquisa de campo – a capoeira propagava-se pelo território nacional e por

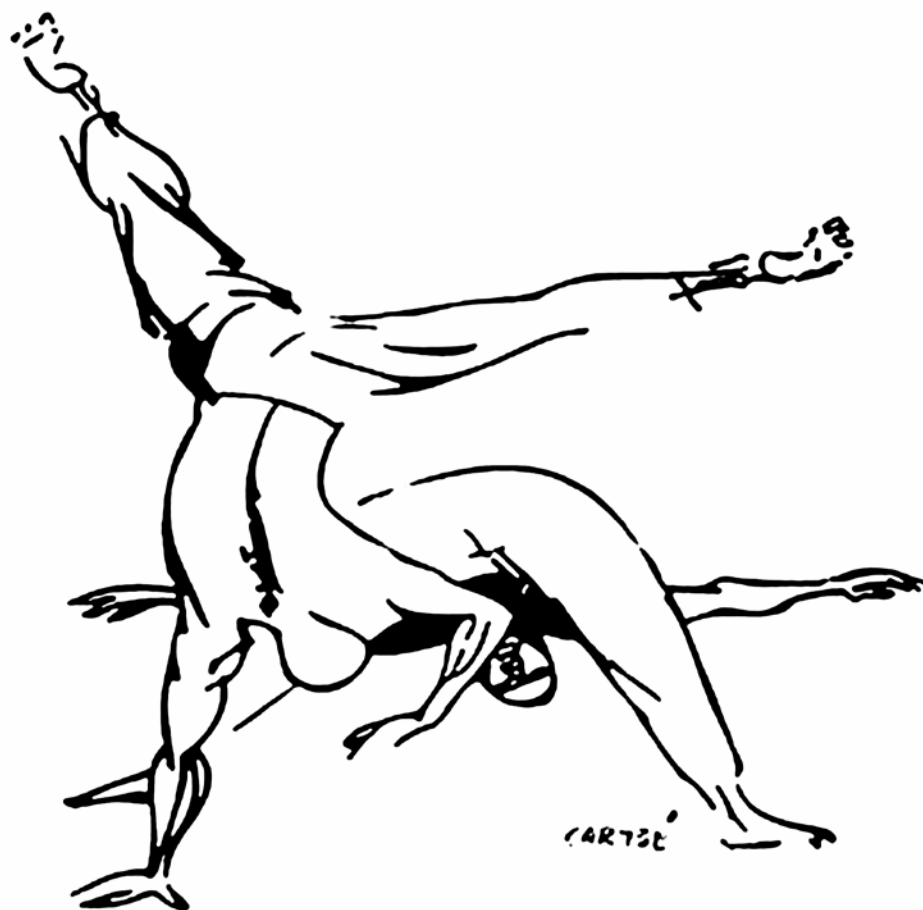


CAMPO DE MANDINGA.  
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO "O JOGO  
DA CAPOEIRA - 14 DESENHOS DE  
CARYBÉ".

outros países —, optou-se pela pesquisa nos lugares históricos como ponto de partida para a reconstituição de sua trajetória. Nesses locais, os mestres seriam ouvidos; suas escolas e rodas, visitadas e registradas.

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

No Plano de Ação que baseou a formulação da Proposta de Trabalho, havia uma menção a Pernambuco como um estado de importante passado histórico

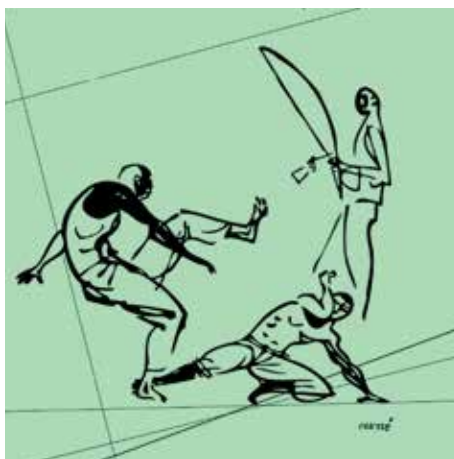
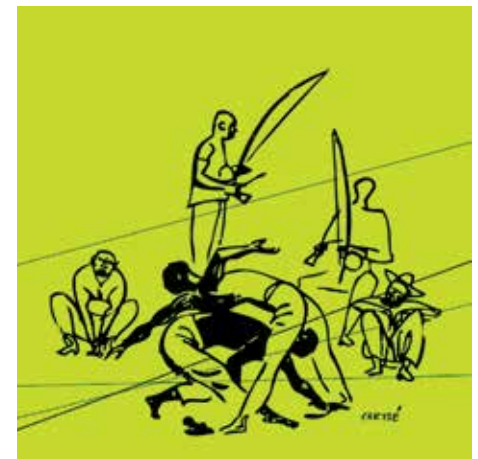
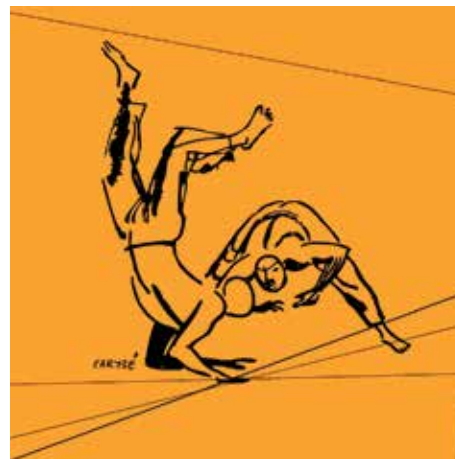


referente à capoeira, que deveria ser de algum modo citado em ocasião oportuna. No entanto, mais do que citar, percebemos a importância de incluir Recife no processo do registro.

A ocasião das comemorações do centenário do frevo coincidiu com a percepção da influência da capoeira na criação do passo da dança, principal expressão do carnaval pernambucano. Essa



ILUSTRAÇÕES COM FUNDO  
 COLORIDO EXTRAÍDAS DO LIVRO  
 "O JOGO DA CAPOEIRA – 24  
 DESENHOS DE CARYBÉ".  
 ILUSTRAÇÕES: CARYBÉ.



descoberta revelava a presença da capoeiragem na cultura local de Recife e indicava a necessidade de uma investigação mais demorada sobre a história dos bravos e valentões, como eram conhecidos os capoeiras de Pernambuco.

Delimitado o território, foram constituídas as equipes, de perfil multidisciplinar, na Bahia, no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Um grupo de

profissionais que contemplava as áreas de antropologia, história, psicologia, educação física e artes cênicas. A maioria deles também atuava como capoeirista, incluindo um mestre de capoeira, Carlo Alexandre Teixeira, conhecido como Mestre Carlão. Além da formação das equipes locais, foram realizados, nos três estados, os encontros Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil.

O objetivo desses encontros foi reunir mestres, alunos e pesquisadores para apresentar o projeto do inventário e discutir sua importância; definir as possibilidades de registro e fazer um levantamento de pautas que seriam utilizadas como referências para a elaboração das Recomendações do Plano de Salvaguarda da Capoeira. A perspectiva que se apresenta baseia-se em que a cultura é dinâmica, e não cristalizada; portanto, o registro não é suficiente para salvaguardar as manifestações, mas uma etapa necessária para traçar um plano que elabore e encaminhe políticas públicas para seus atores.

Os principais pontos levantados nesses encontros foram: a necessidade de aposentadoria especial para os velhos mestres de capoeira; a importância dos mestres

de capoeira como divulgadores da cultura brasileira no cenário internacional, tornando-se necessário criar alternativas para facilitar seu trânsito por outros países; a necessidade da criação de mecanismos que facilitem o ensino da capoeira em espaços públicos; o reconhecimento do ofício e do saber do mestre de capoeira, para que ele possa ensinar em escolas e universidades; a criação de um Centro de Referências da Capoeira, centralizando toda a produção acadêmica sobre a capoeira, realizada por estudiosos de diversas disciplinas; um plano de manejo da biriba, madeira usada para confeccionar o berimbau e que pode ser extinta no correr dos anos.

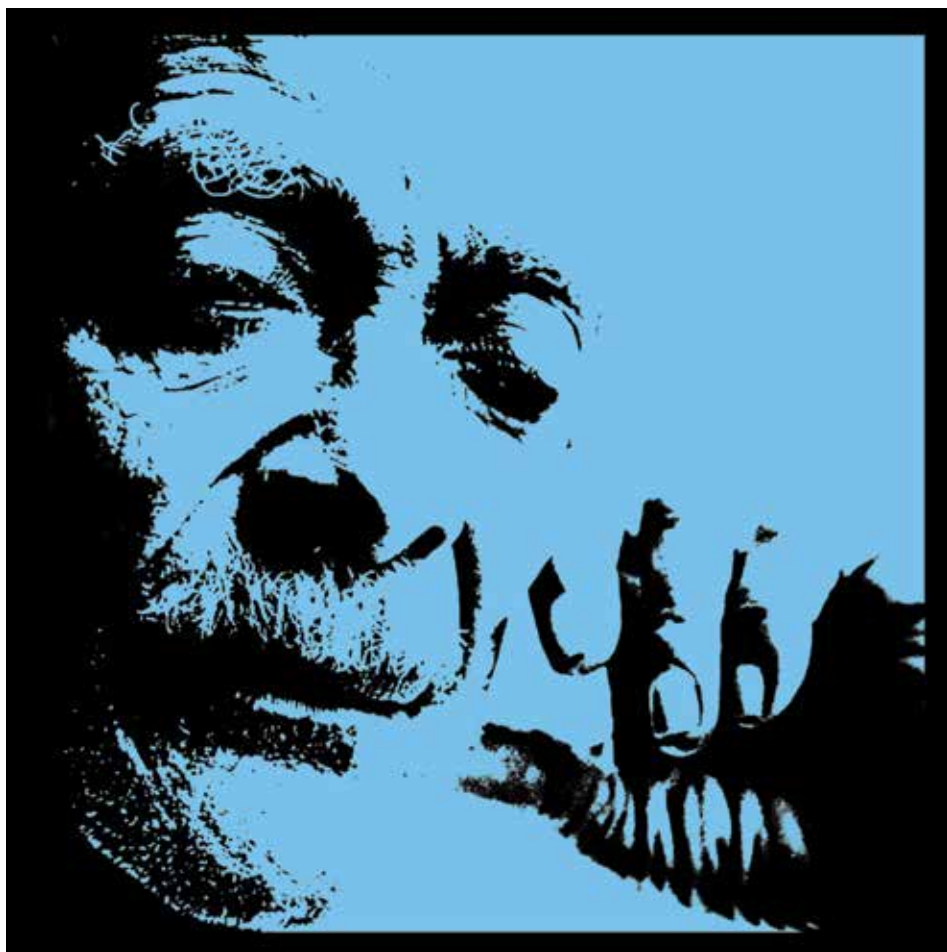
Trata-se de um conjunto de encaminhamentos que norteou as Recomendações do Plano de Salvaguarda da Capoeira e que indicou ser necessário reconhecer,

como Patrimônio Cultural do Brasil, o saber do mestre de capoeira, como ofício, e a roda de capoeira, como forma de expressão.

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

O texto desenvolvido neste dossiê procurou reconstituir de forma breve a história da capoeira, bem como descrever sua prática, sua cultura material e seus rituais. Esse trabalho de pesquisa

DETALHE DE IMAGEM DE MESTRE  
PASTINHA, EXTRAÍDA DA PUBLICAÇÃO  
CAPOEIRA ANGOLA MESTRE PASTINHA  
E SUA ACADEMIA.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO DO IPHAN.



pretendeu justificar sua importância como bem cultural, a partir da documentação escrita e dos relatos dos mestres que continuam em atividade. A Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira foram reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro por meio da inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro dos Saberes, volume primeiro, respectivamente, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 21 de outubro de 2008, conforme decisão proferida na 57ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 15 de julho de 2008. O conselheiro relator do processo de registro foi Arno Wehling. ■





# REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

CENAS DE CAPOEIRA NA BAHIA  
- PRÓXIMO AO MERCADO MODELO.  
FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.

A capoeira, uma manifestação cultural que se caracteriza por suas múltiplas dimensões, é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes 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. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo.

As origens da capoeira remetem basicamente a três mitos

## ORIGENS E MITOS FUNDADORES

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

As três hipóteses geram questões ainda não resolvidas. Embora estudos recentes tenham comprovado a existência de danças guerreiras similares à

capoeira, não apenas na África Central, mas em outros países que fizeram parte da diáspora negra (a Ladja da Martinica é uma delas), não se pode negar que as culturas são construídas a partir das influências que as cercam, o que gera tanto rupturas quanto continuidades. Portanto, além da comprovação da raiz africana, é preciso reconhecer as mudanças e as contribuições que ocorreram em solo brasileiro.

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

ABAIXO:

BATUQUE EM SÃO PAULO.

GRAVURA DE JOHANN BAPTIST

VON SPIX.

DOMÍNIO PÚBLICO.

À DIREITA:

BATUQUE. GRAVURA DE JOHANN

MORITZ RUGENDAS.



idades portuárias, como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, onde chegaram grandes levas de escravos.

Por fim, a patente indígena na criação da capoeira é uma hipótese de difícil sustentação. Não há documentação ou mesmo relatos de índios que reiviniquem essa paternidade. O termo “capoeira” faz parte da língua tupi e significa “mato ralo”, o que remete a uma das explicações sobre sua origem.

Diz respeito ao mito do escravo fugitivo que surpreenderia seus algozes na capoeira, local da cilada. Além de ter uma lógica de difícil assimilação – a do perseguido que inverte a situação e submete o perseguidor –, as raízes etimológicas também são controversas e apontam para outra possível origem da arte. Waldeloir Rego, em seu livro clássico, expõe hipóteses

de Henrique de Beaurepaire Rohan e Brasil Gerson:

“Tendo como base capão, do qual Adolfo Coelho tirou o étimo de capoeira para o português, Beaurepaire Rohan faz o mesmo para o vocábulo capoeira na acepção brasileira, apresentando em defesa de sua opinião a seguinte explicação: – ‘Como o exercício da capoeira, entre dois



indivíduos que se batem por mero divertimento, se parece um tanto com a briga de galos, não duvido que este vocábulo tenha sua origem em Capão, do mesmo modo que

damos em português o nome da capoeira a qualquer espécie de cesto em que se metem galinhas'. Brasil Gerson, o historiador das ruas do Rio de Janeiro, fazendo

a história da Rua da Praia de D. Manoel, informa que lá ficava o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas”<sup>2</sup>.

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



## PRIMEIROS REGISTROS ICONOGRÁFICOS

O mais antigo registro referente à capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti<sup>3</sup>. O documento data de 1789 e se refere à libertação de um escravo chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro por praticar a capoeiragem. Isso mostra que a repressão acontecia antes mesmo da criminalização da capoeira, em 1890, durante o governo provisório do marechal Deodoro da Fonseca.

### AS CIDADES DA CAPOEIRA

Na década de 1890, a historiografia se voltou para os estudos da capoeira no Rio de Janeiro do século 19. Os dois principais pesquisadores a explorar esse recorte foram Carlos Eugênio Líbano Soares e Luís Sérgio Dias. O primeiro percorreu, em dois livros, o período que cobre os anos de 1808 a 1890. Essa trajetória,

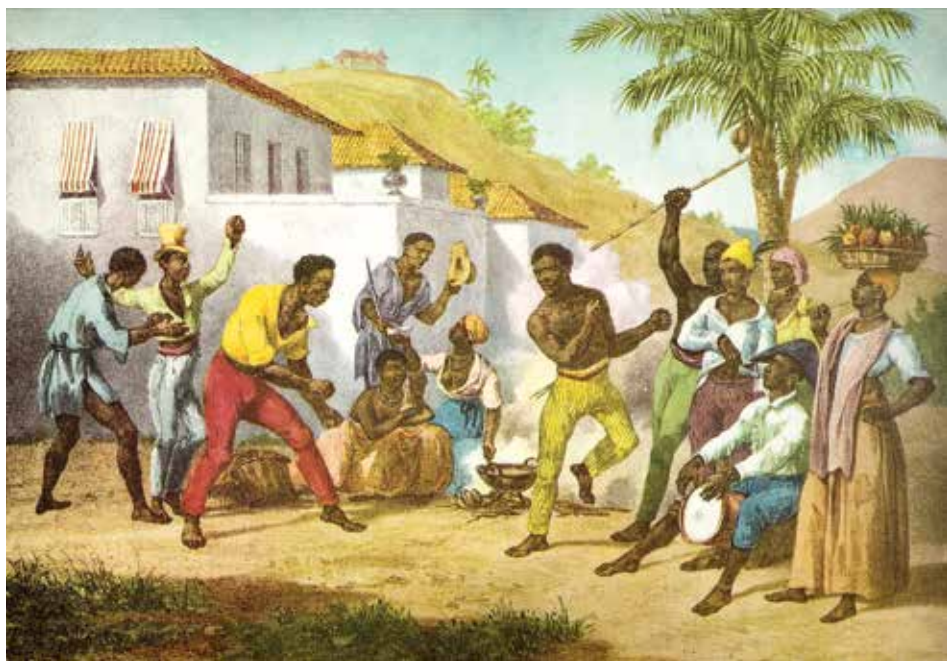
que se inicia com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, alcança o fim da Monarquia, a instauração da República e termina no ano em que a capoeira foi criminalizada e a maioria dos seus praticantes, na capital, desterrada para a ilha de Fernando de Noronha.

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

Difundida na capital por africanos, a capoeira se tornou

motivo para troca de relações culturais e sociais mais amplas. Tanto que, no segundo momento estudado por Soares, 1850-1890, é possível encontrar entre os seus praticantes nomes de letrados, aristocratas e militares. O que marca este volume, no entanto, é a história das maltas, como eram chamados os grupos de capoeiras que disputavam a geografia da cidade. Segundo Soares, a visibilidade dos negros e dos “homens pobres de todas as origens” revela a mobilidade que os capoeiras alcançaram no contexto de segregação social sofrida pelas identidades africanas e afrodescendentes que se espalhavam pela cidade. Conforme o autor, referindo-se ao século 19, “a capoeira foi um fenômeno que marcou fortemente a vida social do Rio de Janeiro no século passado”<sup>5</sup>.

JOGO DA CAPOEIRA.  
GRAVURA DE  
JOHANN MORITZ RUGENDAS.



Enquanto Soares prioriza a formação e a distribuição desses grupos de capoeiras, Luís Sérgio Dias focaliza o temor que eles representavam para a sociedade carioca de meados do século 19<sup>6</sup>. A marginalização e a criminalização sofridas por seus praticantes fizeram com que as principais fontes dos dois historiadores se encontrassem nos arquivos policiais.

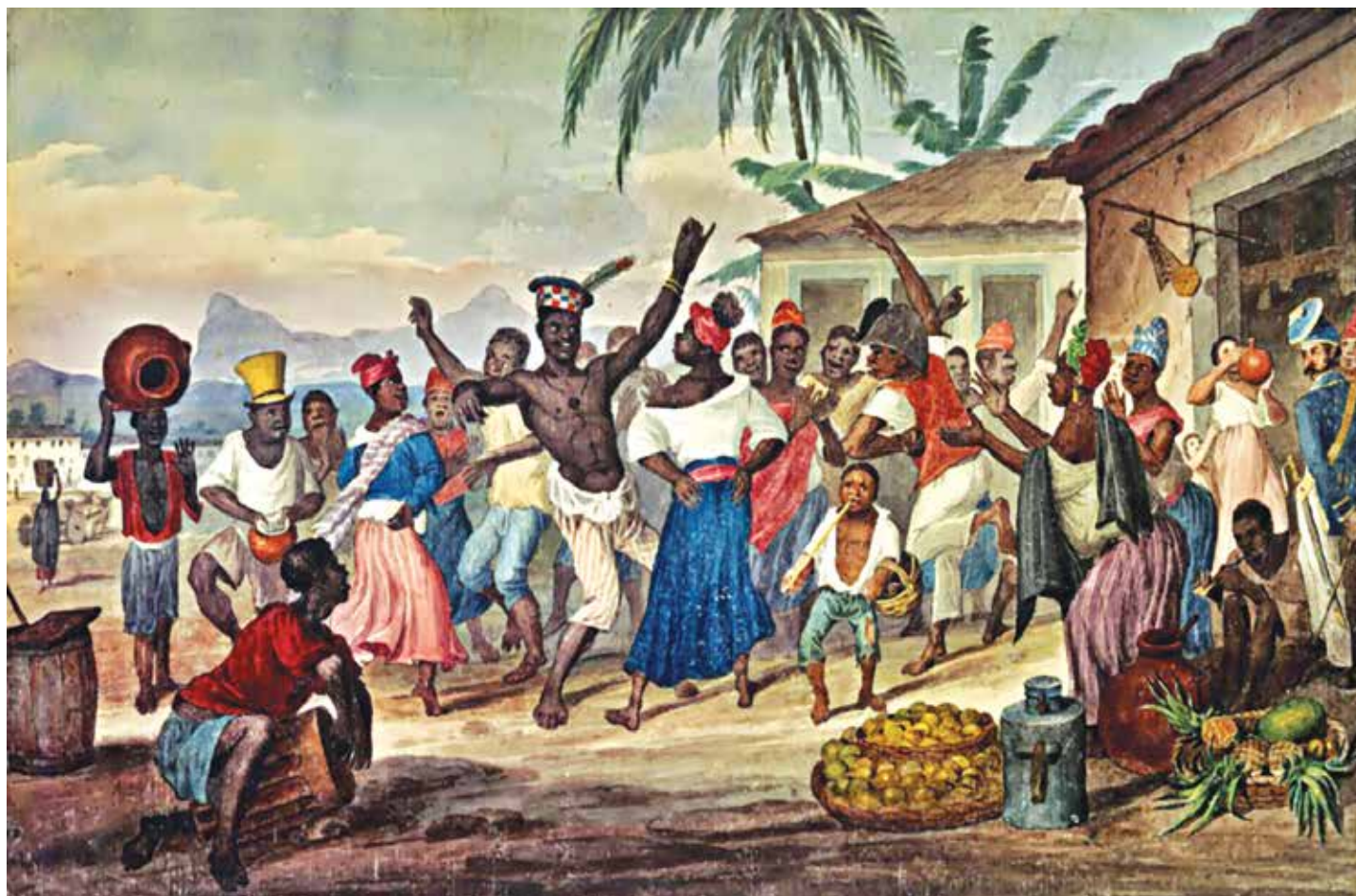
No Rio de Janeiro, a capoeira foi duramente perseguida. Seus praticantes eram conhecidos por desafiar a ordem policial, hostilizar a população, provocar brigas e correrias, marcadas por cabeçadas, rasteiras e navalhadas. Muitos dos confrontos aconteciam entre as temidas maltas, as quais demarcavam seus territórios por meio das freguesias – como eram conhecidos os bairros delimitados

pela localização das igrejas católicas.

As relações entre os capoeiras se davam no cotidiano da escravidão urbana, dividida entre a casa do senhor e a rua, espaços onde o escravo cuidava dos afazeres domésticos e trabalhava no comércio local, o que motivava, muitas vezes, disputas territoriais. Além disso, os capoeiras causavam arruaças e brigas nos desfiles das bandas militares. Conforme escreveu Luiz Edmundo: “Em 1888, um ano antes da proclamação da República, cafajestes armados até os dentes ainda saem à frente das nossas bandas militares, atravessam as ruas principais, as mais policiadas da urbe, em pleno exercício da capoeiragem”<sup>7</sup>.

Antes da proclamação da República, em 1889, os escravos capoeiras ganharam prestígio devido a sua participação na Guerra do Paraguai, que ocorreu





entre 1864 e 1870. Também ficaram famosos por sua atuação durante as eleições, quando pressionavam eleitores para votar nos candidatos dos partidos que defendiam, fossem conservadores ou liberais. Além disso, criaram uma milícia conhecida como Guarda Negra<sup>8</sup>, que era a favor da Monarquia e atacava republicanos. “Fundaram o Partido Capoeira e, antes de serem definitivamente

perseguidos, dividiram a cidade em territórios de duas grandes maltas: Nagoas e Guaiamuns”<sup>9</sup>.

As maltas Nagoas e Guaiamuns representavam os dois partidos políticos da época, respectivamente, liberais e conservadores. Isso garantiria “a perene permanência das maltas contra as investidas frequentes da ação policial”<sup>10</sup>. A capoeira alcançou diversas classes sociais na época colonial, tendo sido

praticada não apenas por escravos, mas também por homens livres – pobres e ricos, entre os quais europeus que viviam na capital do Império. O poeta português Plácido de Abreu, que morreu na Revolta da Armada, praticava capoeira, frequentou o universo das maltas e descreveu suas características num romance que escreveu sobre o tema<sup>11</sup>.

Na introdução da obra, Plácido de Abreu apresenta as principais

À ESQUERDA

PAISAGEM DE SÃO SALVADOR.  
GRAVURA DE JOHANN MORITZ  
RUGENDAS.

À DIREITA:

MONTAGEM FEITA A PARTIR DE  
DETALHE DA GRAVURA JOGO DE  
CAPOEIRA, DE JOHANN MORITZ  
RUGENDAS E DESENHO DE UM  
BERIMBAU.  
ILUSTRAÇÃO: ACERVO TÉCNICO DO  
IPHAN.

características daqueles dois bandos que ficaram conhecidos como os dois grandes celeiros da capoeiragem carioca no Rio antigo. Desde as cores pelas quais se distinguiram – branco e vermelho – até as localidades a que pertenciam e onde ocorriam seus treinos:

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

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

“Nagôa é o capoeira que pertence aos seguintes partidos: Santa Luzia (Centro do qual foi chefe Manduca da Praia), S. José, Lapa, Sant’Anna, Moura, Bolinha

de Prata, além de outros grupos menores, filiados àqueles.

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

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

“Os ensaios faziam-se regularmente nos domingos de manhã e constavam dos exercícios de cabeça, pé e golpes de navalha e de faca. Os capoeiras de mais fama serviam de instrutores àqueles que começavam. A princípio, os golpes eram ensaiados, fazendo-se uso da mão limpa. Quando o discípulo aprendia as lições, começava a ser ensaiado com armas de madeira e por fim serviam-se dos próprios ferros, acontecendo muitas vezes ficar ensanguentado o lugar dos exercícios.

“Os nagôas faziam os mesmos ensaios, com a diferença de que

o lugar escolhido por eles era a praia do Russel, para os partidos de S. José e Lapa, Morro do Pinto, para o de Sant’Anna”<sup>12</sup>.

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

A primeira codificação penal brasileira, intitulada de *Código criminal do Império do Brasil*, datada de 1830, não fazia referência explícita



aos praticantes da capoeira, mas os chefes de polícia os enquadravam no capítulo que tratava dos vadios e mendigos. Com o fim da escravidão e o início da República, a capoeira é inserida, “com todas as letras”, no Código Penal Brasileiro, por meio do Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, que assim dizia:

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

Pena: de prisão celular de dois meses a seis meses”.

Munida, nesse momento, de um instrumento jurídico específico de incriminação da

capoeira, a polícia reprimiu com extrema violência os praticantes dessa tradição. Assim, o século 19 é marcado, principalmente nos arredores das cidades do Rio de Janeiro e de Recife, por histórias de combates e conflitos entre as maltas dos capoeiras e os policiais.

De acordo com Soares, as maltas eram formadas “por três, vinte e até mesmo cem indivíduos” e constituíam a “forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres do Rio de Janeiro da segunda metade do século 19”. Embora colocados como criminosos, os capoeiras tiveram uma recuperação social promovida pela “vertente nacionalista da *belle époque*”, que buscava defender a capoeira como ginástica brasileira. Nesse sentido, Coelho Neto “representou o ponto alto da versão que defendia a transformação da capoeira em esporte nacional”. Conforme Soares:

“Coelho Neto não apenas realça as qualidades ginásticas da capoeira. Ele a celebra como a verdadeira educação física do Brasil, que deve ser ensinada nas escolas, nos quartéis, nos lares, em quaisquer lugares onde a instrução seja importante”.<sup>16</sup>

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

“Em 1910, Germano Harlocher, Luiz Murat e quem escreve estas linhas pensavam em mandar um projeto à Câmara dos Deputados



## À ESQUERDA

MITO: A IMAGEM ROMANTIZADA  
E ANACRÔNICA DO MULATO DA  
CAPOEIRA PROJETADA NO TEMPO  
COLONIAL.  
DESENHO DE LUÍS EDMUNDO.

## À DIREIRA

AQUARELA DE AUGUSTUS EARLE.

tornando obrigatório o ensino da capoeiragem nos institutos oficiais e nos quartéis. Desistiram, porém, da ideia, porque houve quem a achasse ridícula, simplesmente porque tal jogo era... brasileiro”.

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

A inclusão da capoeira no projeto nacionalista se estenderia ao longo das décadas seguintes. A ideia de nação que passava a ser construída por intelectuais da *belle époque*, na qual se avaliava o lugar da capoeira na cultura brasileira, teria continuidade nos escritos de Mello Moraes Filho, que retomaria essa imagem já na década de 1920, afirmando:

“A capoeira, como arte, como instrumento de defesa, é a luta própria do Brasil”.<sup>18</sup>



Apesar do “desaparecimento” da capoeira no Rio de Janeiro do final do século 19 e início do 20, um mestre de capoeira paulista, conhecido como Sinhozinho, apelido de Agenor Moreira Sampaio, manteve uma academia em Ipanema, entre os anos 1920 e 1960. Nela, eliminou o canto e os instrumentos musicais, preocupando-se apenas com as questões física e marcial. À maneira de Mestre Bimba, sem que

nunca o tivesse conhecido, misturou a capoeira que aprendeu nas ruas à luta greco-romana e ao boxe.

Conforme explicou Muniz Sodré: “É que, no Rio da década de 1920, como já se encontrava praticamente extinta a perigosa técnica de luta das maltas, restava o aproveitamento ginástico ou pugilístico (regrado, controlado por academia) da velha capoeiragem por jovens bem-nutridos da alta





À ESQUERDA  
PAISAGEM DE SÃO SALVADOR.  
GRAVURA DE JOHANN MORITZ  
RUGENDAS.

À DIREITA  
PASSEIO DE DOMINGO À TARDE.  
AQUARELA SOBRE PAPEL DE JEAN-  
BAPTISTE DEBRET.

classe média”. Confirmando essa tendência, “surgiu, em 1928, no Rio de Janeiro, um *Manual de gymnastica nacional (capoeiragem) methodizada e regrada*, escrito por Annibal Burlamaqui, o Zuma nas rodas de capoeira”<sup>19</sup>.

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

Na Bahia, o período mais estudado e documentado, de maneira ordenada, é o da República Velha, mais precisamente entre 1890 e 1930<sup>20</sup>. Até há pouco tempo, as únicas fontes

históricas sobre a capoeira baiana no século 19 eram as crônicas escritas por Manuel Querino e Antônio Vianna, relatos de viajantes estrangeiros, algumas poucas notícias de jornal, a tradição oral e a gravura San Salvador, de Rugendas. Ao contrário da capoeira do Rio de Janeiro, que tem uma grande documentação referente a esse período e que já foi bastante estudada, o universo da capoeiragem da Bahia no século 19 é permeado de mitos, fantasias, muitas suposições e alguns documentos. Mesmo assim, aos poucos, vai sendo montado o mosaico de peças que compõe a capoeira baiana do tempo dos escravos.

Manuel Querino, negro, baiano, nascido em meados do século 19, deixou muitas pistas aos estudiosos sobre o assunto. Pode ser considerado o precursor dos

estudos sobre o tema<sup>21</sup>. Registra cantigas, golpes, instrumento musical, gírias, indumentárias, costumes, cismas, rixas, ritos, ocasiões e lugares dos conflitos, além de apontar as diferentes finalidades que eram atribuídas à capoeira, como esporte, luta e folguedo. Sabe-se, por meio dele, que, desde aquele período, o jogo era praticado por diferentes grupos sociais.

Querino relata também o envolvimento dos capoeiras com a capangagem eleitoral e a participação do grupo na Guerra do Paraguai. A capoeira relatada e interpretada por ele aparece com diferentes significados, conflito e brincadeira, dança e luta, presente no mundo da festa, da política e das ruas. Quanto à origem da luta, ele a atribui ao “angola”, “typo completo e acabado do capadócio”, “introdutor da



capoeiragem na Bahia”<sup>22</sup>.

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

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

capoeiras usadas para conquistar autonomia territorial e armar redutos para a prática de sua arte<sup>23</sup>.

Em Vianna, também se encontra uma das raras descrições de batuque (luta), em que aparece a sua interface com a capoeira. Seus registros recaem, mais frequentemente, nos ambientes de festa, trabalho e conflito que aconteciam na região portuária, em especial no Cais Dourado, por ele destacado como uma das principais zonas da capoeiragem, entre o final do século 19 e início do 20. Além disso, ele já revela o preconceito social em relação ao capoeira.

Seguindo as pistas deixadas por Querino e Vianna, Antônio Liberac foi o primeiro a estudar sistematicamente a capoeira baiana do século 19. No início de sua pesquisa, Liberac, que já havia estudado a capoeira no Rio de Janeiro, vasculhou centenas

GRUPO DE GAROTAS FRANCESAS.  
LITOGRAVURA DE ISAAC MENDES  
BELISARIO.

de registros de entrada de presos na Casa de Detenção da cidade de Salvador. Ao contrário de sua investigação sobre o Rio de Janeiro, que resultou no encontro de numerosas fontes jurídico-policiais, em Salvador ele não localizou na documentação sequer uma menção aos capoeiras<sup>24</sup>. Por esse motivo, para identificar seus sujeitos, o autor rastreou, na imprensa da época e nos processos-crimes consultados, os termos “capadócio”, “valentões”, “bambas”, “navalhistas”, “cabeçada”, “rasteira”, “pontapé”, “vadiação”, “rabo de arraia”, “berimbau”, entre outros. Segundo Liberac, eles faziam parte da cultura da capoeiragem, uma vez que a palavra capoeira aparecia muito raramente nessa documentação e nem sempre como sinônimo de jogo/luta propriamente dito.

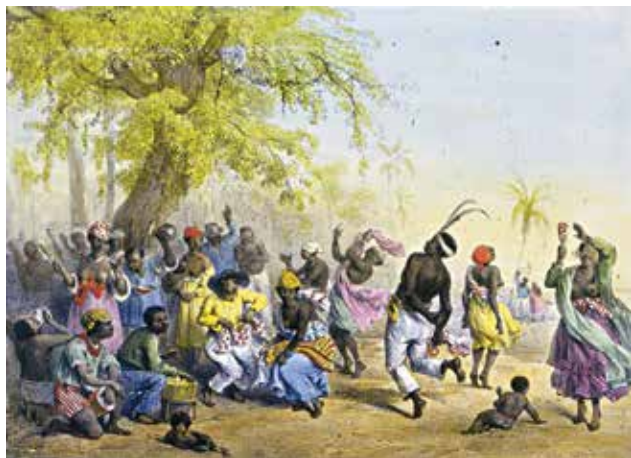


O objetivo do autor era fazer uma análise comparativa entre as capoeiras carioca e baiana de 1890 a 1950. Uma de suas conclusões é a de que a capoeira da Bahia, embora não tenha tido a mesma visibilidade histórica que a do Rio de Janeiro, certamente fez parte do universo cultural da sociedade soteropolitana do século 19.

Pela nova documentação apresentada por Liberac, é possível

visualizar a presença da capoeira baiana na cultura de rua de Salvador, onde se destaca como uma arma eficiente nos conflitos corpo a corpo com os agentes policiais. Constatou, através de queixas e reclamações nos jornais, a vigência do preconceito social e racial em relação à capoeira, assim como acontecia com outras manifestações afrodescendentes. Observou que, na imprensa baiana,





LE DOU, A GRANDE FESTA  
DOS ESCRAVOS, VIAGEM AO  
SURINAME, PUBLICADO PELA  
SOCIEDADE DE BELAS ARTES.  
DESENHO DE PIERRE  
JACQUES BENOIT.

o candomblé, a capoeira e o samba muitas vezes eram encontrados estreitamente interligados no universo de um mesmo indivíduo. E embora confirme que a capoeira fazia parte, principalmente, do universo popular masculino, mostra que, já nesse período, existiam pessoas da elite e também mulheres pobres que dominavam os códigos da capoeiragem.

Recentemente, Frede Abreu, dando continuidade ao estudo realizado por Liberac, escreveu um livro no qual amplia o volume de documentação sobre o tema, incluindo novas notícias de jornais, processos crimes, relatos de viajantes estrangeiros, memórias e algumas imagens de época<sup>25</sup>. O autor dialoga com diferentes estudiosos da escravidão na Bahia (e no Rio de Janeiro), buscando as pistas por eles deixadas sobre a capoeiragem baiana.

Também relativiza a capoeira como fenômeno exclusivamente urbano, uma vez que fotografias e gravuras da capital da Bahia do século 19 mostram que, embora fosse um núcleo urbano desenvolvido, Salvador conservava amplas áreas de mata.

No entanto, grande parte da documentação apresentada no livro se restringe à zona urbana, na qual o autor destacou, em especial, a interface da capoeira com o mundo do trabalhador de rua, principalmente dos carregadores, ocupação exclusiva de negros naquele período. Percebeu que o rito dos trabalhadores na Bahia de carregar peso, descrito por alguns viajantes estrangeiros, tinha várias semelhanças com o ritual da capoeira. Em ambos há uma combinação de três elementos básicos: música, dança e esforço físico, indispensáveis

para a realização das duas atividades. Dessa forma, Frede suspeita que “a cadência dos passos dos carregadores da Bahia tenha se figurado nos passos da capoeira”, da mesma maneira que, anteriormente, diferentes autores suspeitaram que a marcha-rancho do carnaval carioca tenha sido prefigurada na cadência dos passos dos carregadores de café no Rio de Janeiro<sup>26</sup>. Ainda sobre a imbricação da capoeira no universo das ruas, o autor revelou que o cancionário da capoeira se enriqueceu dos cantos de trabalho e que o trabalhador de rua, em momentos lúdicos e de conflitos, também se utilizava dos golpes e movimentos da capoeira.

No seu livro, Frede Abreu torna conhecidos alguns nomes de capoeiras do século 19, dentre eles João Pernambucano, Marcus Rabeca, Celestino Estivador, Domingos, Alexandre Evaristo e

Manuel dos Passos Ramos. Mostra que muitos locais e ocasiões de prática de desordem divulgados pelos jornais eram também espaços de capoeiragem. Nesse período, é fato conhecido que homens do povo (maioria negra), fossem eles desordeiros ou não, eram recrutados à força pelas autoridades policiais para servir à Marinha de Guerra Brasileira e ao Exército, como forma de punição. Alguns escravos também se alistavam voluntariamente nessas instituições militares, como meio de conseguir a liberdade.

Por meio da localização de alguns processos livres e coercitivos de recrutamento de capoeiras para as forças armadas e para a Guerra do Paraguai, observou-se ainda que os capoeiras baianos não escaparam dessa prática corrente, o que confirma o relato de Manuel Querino. Nessa época,

a capoeiragem já se constituía uma atividade popular muito apreciada por parte da população baiana e fazia parte do cotidiano das ruas da cidade de Salvador, atraindo também a atenção da juventude, o que era motivo de preocupação para as autoridades.

A República Velha foi a época privilegiada pelos estudos históricos sobre a capoeira baiana na cidade de Salvador. Os caminhos de pesquisa trilhados por seus primeiros estudiosos foram diferentes dos passos de investigação dados pelos principais historiadores da capoeira carioca. É que, no Rio de Janeiro, a criminalização da capoeira pelo famoso artigo 402, do Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, produziu uma série de documentos que até hoje não foram localizados na Bahia.

Assim, Antônio Liberac, com a experiência adquirida na sua

ABAIXO  
RECORTE DA PINTURA DE  
AGOSTINO BRUNIAS QUE RETRATA  
O COMBATE DE VARA NA ILHA DE  
SÃO DOMINGOS.  
PINTURA DE AGOSTINO BRUNIAS.

À DIREITA  
DIA DE REIS, HAVANA CUBA.  
LITOGRAVURA DOADA POR  
FREDERIC MIALHE.



pesquisa sobre a capoeira carioca, buscou localizar os capoeiras nos processos-crimes referentes ao artigo 303, que tratava dos crimes por lesão corporal. Conseguiu reunir 92 processos-crimes, entre os anos de 1890 e 1930, encontrados por meio dos nomes mencionados pela tradição oral e dos elementos que, de acordo com o autor, faziam parte da cultura da capoeiragem.



Os demais historiadores deste tema, Adriana Albert e Josivaldo Oliveira, dando continuidade aos estudos sobre o assunto, privilegiaram a imprensa baiana como fonte de pesquisa, especificamente a coluna policial, onde estavam localizadas as notícias de desordens. Em algumas delas, era explícita a referência ao capoeira em função do uso da própria palavra “capoeira” ou de

termos diretamente relacionados a ela. Na maioria das notícias levantadas, os capoeiras não eram diferenciados dos demais indivíduos. Pois, todos eram chamados de forma generalizada de “desordeiros”, “capadócius”, “valentões” etc.<sup>27</sup>. Era grande, portanto, o desafio para penetrar no universo da capoeira baiana.

Mas, graças aos manuscritos do Mestre Noronha e ao livro do

Mestre Pastinha, foi possível seguir os passos desses capoeiras pelas ruas de Salvador. Suas memórias foram pontos de partida para os novos estudos, porque esses mestres registraram nomes e apelidos dos capoeiras referentes ao período focalizado, além de alguns fatos de suas vidas que permitiram identificar, nos jornais da época, mais de 115 notícias envolvendo capoeiras. Nessas duas fontes





aparecem também ocupações, manias, cismas, costumes, locais e ocasiões de capoeira e uma série de outras informações. Por isso, devem ser consideradas essenciais para a construção da história da capoeira baiana na época<sup>28</sup>.

Os estudos revelam que grande parte dos capoeiras era formada por trabalhadores, ao contrário do que escreviam os jornalistas da época, que se referiam a eles como um bando de vadios e vagabundos. Contudo, assim como a maioria da população soteropolitana<sup>29</sup>, os capoeiras eram trabalhadores de rua, viviam de ocupações esporádicas e intermitentes. Ou seja, tinham um ritmo de trabalho bastante irregular, o que lhes proporcionava períodos de ociosidade, entremeados por momentos de diversão. Mesmo sendo trabalhadores, os capoeiras também podiam ser

desordeiros, uma vez que muitos deles simplesmente viviam no mundo das ruas, batiam tambor, jogavam capoeira e algumas vezes até matavam. Em síntese, transgrediam os padrões e as regras da ordem pública.

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

Além do padrão ocupacional apresentado, esse volume de documentação permitiu a construção do perfil dos capoeiras daquela época. A maioria deles tinha apelido, havia nascido entre as últimas décadas do século 19 e os primeiros anos do século 20,

quase todos no estado da Bahia, com maior incidência em Salvador e no Recôncavo Baiano. Com relação ao grau de instrução, a maior parte dos capoeiras era analfabeta; quanto à ocupação, como já foi dito, muitos realizavam trabalho braçal, principalmente na região portuária.

Constatou-se também que grande parte dos capoeiras em Salvador era de cor negra, embora, desde o século 19, alguns códigos culturais da capoeiragem já tivessem se expandido para o universo de diversos segmentos sociais, inclusive da elite e da juventude baiana. Durante a República Velha, a capoeiragem baiana era uma manifestação de rua, afrodescendente, e muitos dos seus praticantes tinham ligações com candomblé, samba e batuque. O vínculo entre os capoeiras e essas práticas podia



À ESQUERDA

DANÇA DE NEGRAS.

DESENHO DE MARTINEZ COMANON

Y BUJANDA.

ABAIXO

BANDA DE JAW-BONE E JOHN-

CANOE.

LITOGRAVURA DE

ISAAC MENDES BELISARIO.



se originar na própria família, no ambiente de trabalho ou, também, nas festas populares.

No contexto da República Velha, as elites baianas sonhavam em transformar a capital da Bahia numa metrópole moderna e civilizada, nos moldes da sociedade europeia. Para tanto, acreditavam ser necessário reformar a arquitetura da cidade e, mais do que isso, o que se pretendia

era “desafricanizar as ruas”<sup>30</sup>, ou seja, erradicar de Salvador todos os hábitos e costumes do povo que lembrassem a África. Grande parte da população soteropolitana compunha-se de negros e mestiços, e o cotidiano da cidade era marcado por diversas manifestações da cultura negra.

Com o movimento pretendido de reforma e higienização do espaço urbano, multiplicaram-se as reclamações moralistas da imprensa e foi acirrada a repressão policial contra tais práticas culturais. Portanto, não é de se surpreender que, nessa época, uma boa parte das camadas populares soteropolitanas, fosse ela desordeira de fato, ou não, tivesse sua vida marcada por recorrentes confrontos com a lei.

Com os capoeiras não podia ser diferente. Uma característica que marcava fortemente o cotidiano dos capoeiras eram

os frequentes conflitos com a polícia. Todavia, o que os demais estudos históricos já citados mostram é que esses indivíduos não só entravam em conflito com a polícia, como também brigavam com outros capoeiras, trabalhadores, desordeiros e, às vezes, agrediam mulheres, até suas próprias companheiras. Muitas dessas brigas envolvendo capoeiras foram registradas na imprensa baiana. Algumas delas viraram “caso de justiça”, e os capoeiras responderam a processo por desordem ou por lesão corporal.

Essas notícias, alguns processos crimes e o seu cruzamento com as crônicas e a tradição oral – que registraram os principais pontos da cidade e ocasiões de capoeira – possibilitaram que os estudiosos da capoeiragem baiana do começo do século 20 traçassem a geografia da capoeira na cidade de Salvador.

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

Essa proximidade do ambiente de trabalho e de vadiagem, onde a “ordem” e a “desordem” se misturavam, fazia com que essas freguesias fossem consideradas

zonas perigosas, principalmente à noite, quando o comércio fechava suas portas e as ruas eram ocupadas por indivíduos chamados de vadios e vagabundos, conforme o “conceito” policial e de imprensa da época<sup>31</sup>.

Dentro dessas três freguesias ficavam a ladeira do Tabuão, a Baixinha, a Baixa dos Sapateiros, o Terreiro de Jesus, o Cruzeiro de São Francisco, a rua do Saldanha, a praça Castro Alves e o Cais Dourado, conhecidos como tradicionais pontos de capoeiragem, desde o século 19<sup>32</sup>. Nesses locais, formou-se uma importante geração de capoeiras que, posteriormente, se tornaram célebres: Onça Preta, Noronha, Pastinha, Bimba, Cobrinha Verde, Maré e Livino Diogo.

É importante destacar que, em todos os locais citados, a capoeira se manifestava de diversas formas e

não apenas como arma de conflito, como em geral era descrita nos jornais. Nessa época, “a capoeira era também um tipo de divertimento popular, uma brincadeira, e tinha muitos significados. Luta em diferentes situações, brincadeira de rua realizada nas folgas do serviço, nas festas de largo e até mesmo durante o trabalho”<sup>33</sup>, o que aponta certa continuidade entre a capoeiragem oitocentista e a capoeira republicana em Salvador.

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

OS "BRABOS" DO RECIFE.  
DESENHO DE NESTOR SILVA.

realizar, nessas ocasiões, uma "grande roda de capoeira"<sup>34</sup>.

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

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



Os "brabos" do Recife. (De "Maxambombas e Maracatus", de Mário Sette, em desenho de Nestor Silva)

popularmente conhecido por Pedrito, ambos perseguidores dessas manifestações.

Nem sempre, porém, capoeiras e policiais estavam em posições opostas. Uma característica forte da capoeiragem baiana na República Velha, como acontecia no Rio de Janeiro da época do Império, é a sua relação com a capangagem política. Isso fica bastante em evidência em todos os estudos realizados

sobre capoeiragem e registrado, também, na tradição oral. Na Bahia, os capoeiras Inocêncio Sete Mortes, Estevinho, Duquinha, Samuel da Calçada, Sebastião de Souza e Pedro Mineiro, entre outros, atuaram como capangas. Em troca dos favores prestados, recebiam proteção policial e, por isso, suas práticas de desordem eram toleradas.

Recife também teve capoeiristas valentes que se tornaram lendários, como Nascimento Grande, Adama, Chico Cândido, Antônio Florentino e muitos outros. Como no Rio de Janeiro, a capoeira pernambucana sofreu forte repressão, defrontando-se com o estigma do crime e da marginalidade. Por outro lado, os capoeiras recifenses também estiveram envolvidos na capangagem eleitoral e na proteção

de figuras políticas, bem como na constituição da Guarda Negra e na campanha do Paraguai.

No que se refere ao Carnaval, há ainda mais um paralelo com a história da capoeira no Rio de Janeiro: se a ginga dos capoeiristas influenciou o carnaval carioca, por meio da dança do mestre-sala e porta-bandeira, no carnaval de Pernambuco, sua presença é ainda mais ostensiva, já que os capoeiras foram os criadores do passo do frevo no Carnaval<sup>35</sup>.

Apesar de sua importância histórica, poucos são os estudos e pequeno o levantamento bibliográfico e documental sobre a capoeira em Recife. Mesmo assim, o reconhecimento da influência da capoeira na cultura urbana da capital de Pernambuco é um fato. Mas é uma trajetória ainda pouco conhecida, se compararmos ao

que já tem sido levantado há algum tempo por pesquisas em torno do Rio de Janeiro e de Salvador. Enquanto estas cidades têm um acervo significativo de histórias e personagens, a crônica da capoeira no Recife permanece um campo relativamente restrito em referências detalhadas sobre o cotidiano dos capoeiristas ao longo da história e de sua presença viva nos espaços da cidade.

As indicações existentes na bibliografia consultada revelam, sobretudo, a relação dos antigos capoeiras com as rivalidades entre as bandas de música nos primórdios do Carnaval e com a origem do “passo”. A maioria das referências sobre o passado dos capoeiras nessa cidade refere-se à sua presença no carnaval de rua. A frequência de libertos e escravos de ganho nos “clubes

NAGOAS E GUAYAMÚS – ROUPAS  
TÍPICAS - ILUSTRAÇÃO DA KOSMOS,  
REVISTA ARTÍSTICA, CIENTÍFICA E  
LITERÁRIA.  
CALIXTO CORDEIRO – K.LIXTO.



pedestres”, durante a segunda metade do século 19, sugere que a experiência urbana da escravidão no Império é um traço inseparável da história da capoeira no Recife.

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

“Às vezes havia negro navalhado; moleque com os intestinos de fora que uma rede



branca vinha buscar (as redes vermelhas eram para os feridos; as brancas para os mortos). Porque as procissões com banda de música tornaram-se o ponto de encontro dos capoeiras, curioso tipo de negro ou mulato da cidade, correspondendo ao dos capangas e cabras dos engenhos.

“O forte do capoeira era a navalha, ou a faca de ponta; sua gabolice, a do pixaim penteado em trunfa, a da sandália na ponta do pé quase de dançarino e a do modo desengonçado de andar. A capoeiragem incluía, além disso, uma série de passos difíceis e de agilidades quase incríveis de corpo, nas quais o malandro de rua se iniciava como que maçonicamente”<sup>36</sup>.

Nessa descrição, Gilberto Freyre reproduz as principais linhas que, ainda hoje, configuram o

perfil dos antigos bravos e valentes: sua atuação nas bandas de música, nas procissões e nas festas de rua, seu caráter urbano e sua ligação com a malandragem e o crime. Mas é, principalmente, através da história do Carnaval que a memória da capoeira antiga do Recife se constrói. A referência às primeiras corporações de ofício, formadas por carregadores do porto, nas origens dos “clubes de rua”, confirma essa característica e aproxima a capoeira do Recife dos primeiros folguedos urbanos.

Os desfiles das corporações reuniam trabalhadores de diversos ramos, que batizariam os primeiros clubes. Katarina Real<sup>37</sup> nos dá notícia de alguns desses clubes, intimamente associados aos laços de ofício entre trabalhadores urbanos, já no final do século 18: Clube dos Ferreiros, dos Vasculhadores, dos Espanadores e outros,

prossequindo a prática daquelas corporações que empunhavam seus estandartes e “marchavam” pelas ruas no Corpus Christi e nas Festas de Reis, envolvendo a massa de trabalhadores pobres – entre os quais se destacavam, justamente, os libertos e os descendentes de escravos. A tradição dos dois grandes rivais, o Clubes das Pás e o Vassourinhas, também traz a marca dessa origem.

Pereira da Costa<sup>38</sup>, em um estudo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), refere-se à presença das bandas militares naqueles desfiles do século 18 e, neles, à atuação dos capoeiras. O autor lembra “duas excelentes bandas de música que, pelo ano de 1856, existiam entre nós”: a do “quarto batalhão de artilharia” e outra, pertencente a “um corpo da Guarda Nacional”, formando “dois partidos de

capoeiras que eram violentos rivais, o Quarto, que apoiava o 4º Batalhão, e o Hespanha, que apoiava a banda da Guarda Nacional”.

Pereira da Costa lembra ainda que tal rivalidade encerra-se com a ida do Quarto para a Guerra do Paraguai, em 1865. Esses dois partidos reproduziam a rivalidade entre as bandas de música, cujo encontro resultava em lutas e hostilidades entre os grupos de capoeiristas que as acompanhavam. Essa realidade, muito semelhante à das maltas do Rio de Janeiro nas bandas militares, durante a segunda metade do século 19, prolonga-se pelo Carnaval dos clubes pedestres do início do século 20 e, nesse percurso, mistura-se ao variado repertório do Carnaval de Recife. Pereira da Costa registra os versos de hostilidade que bramavam entre si os “bravos”, enfrentando-se à saída das bandas:

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

Ou esses:  
Não venha,  
chapéu de lenha!  
Partiu,  
Caiu,  
Morreu,  
Fedeu!

“Saísse uma música para uma parada ou uma festa e lá estavam infalíveis os capoeiras à frente, gingando, piruetando, manobrando cacetes e exibindo navalhas”<sup>39</sup>.

Dessa participação dos capoeiras na folia das ruas nasceria o passo característico da coreografia que acompanha a música do frevo. Essa conhecida relação da capoeira com o passo,

remetendo às raízes do frevo, nasce, então, nos “partidos” de capoeira que acompanhavam as bandas militares, durante os desfiles dos clubes pedestres. Katarina Real observa em seu estudo que essas origens do passo têm uma história em comum com o processo de aclimação de manifestações africanas observado também no Rio de Janeiro: “As origens dos passos do frevo vêm diretamente da capoeira de angola trazida ao Brasil pelos negros angolenses, dança guerreira na sua forma original que produziu não somente o passo como também a pernada carioca”<sup>40</sup>.

Outro parentesco facilmente identificável entre a história da capoeira nas duas cidades se refere à atuação dos capoeiristas na política partidária do século 19. Mário Sette menciona o prestígio que muitos “bravos” adquiriam por intermédio

PINTURA ORIGINAL DO ABBY  
ALDRICH ROCKEFELLER FOLK ART  
MUSEUM, INTITULADA DE DANÇA DA  
PLANTAÇÃO, CAROLINA DO SUL.  
PINTURA DE JOHN ROSE.



de suas relações com figuras da política, para quem serviam de capangas eleitorais: “Os capoeiras, em regra, pertenciam a este ou àquele figurão dos tempos. Nos dias de eleição retribuía com serviços valiosos a proteção e a impunidade”<sup>41</sup>.

Entre esses “bravos” da capoeiragem, o memorialista cita João Sabe Tudo e o lendário Nascimento Grande, lembrado por Gilberto Freyre<sup>42</sup> como exemplo

dos elementos ligados à capoeira que, muitas vezes, contribuíam ou negociavam com o sistema político. Nos dois registros, o personagem da capoeira pernambucana assume uma posição análoga à que, na crônica da capoeira carioca, os membros das maltas desempenhavam no Rio de Janeiro. Tal semelhança não passou despercebida por Mário Sette, conforme demonstra

a seguinte passagem: “Do começo foram os capoeiras a modalidade mais ágil e pública dos valentes. A capoeiragem no Recife, como no Rio antigo, criou tais raízes que se julgava um herói sobrenatural quem tivesse forças para acabar com ela”<sup>43</sup>.

A progressiva criminalização da capoeira, na cidade do Recife, acompanha as práticas de normatização do espaço e de perseguição aos “bravos” e “valentes”, que também se observam nas outras grandes capitais da Primeira República, a partir de 1890. Como afirma Evandro Rabello, os códigos de postura decretados pela administração municipal, naquele contexto, faziam proibir a aglomeração, em locais públicos, de ex-escravos e demais elementos ligados às práticas culturais afro-brasileiras. Na capital federal, esse momento

O VELHO ORFEU AFRICANO  
(ORICONGO).  
AQUARELA DE JEAN-BAPTISTE  
DEBRET.

tem no chefe de polícia Sampaio Ferraz, nomeado por Deodoro da Fonseca, um símbolo extremo da política de perseguição e de deportações que se abateram sobre os capoeiristas nas cidades.

Depois de recordar antigos capoeiras recifenses de renome – além de Nascimento Grande, Chico Cândido, Amaro Preto, Sabe Tudo, José Siri e outros –, Valdemar de Oliveira lembra que, em Pernambuco, a caçada à capoeira nos primeiros tempos da República também teve seus representantes. Entre eles, destaca-se a figura de Santos Moreira, principal responsável pela série de deportações, desterramentos e extermínio de numerosos capoeiristas durante a República Velha.

“Havia de chegar a vez de todos eles. O Chefe da Polícia do governo Sigismundo Gonçalves,



o desembargador Santos Moreira, segue o exemplo de Sampaio Ferraz: manda alguns para o cemitério (‘por terem reagido à prisão’), outros para a Detenção, os mais temíveis para Fernando. Das ruas cada vez mais bem iluminadas do Recife (até isso teria concorrido para o progressivo extermínio dos desordeiros), foram desaparecendo, pouco a pouco, os brabos”<sup>44</sup>.

Note-se que, durante a crise final do Império, vinha ocorrendo um aumento da visibilidade dos capoeiras, após a Guerra do Paraguai, com a formação da Guarda Negra e a presença difusa de libertos que participaram do conflito, pelas capitais, provocando uma transformação no estatuto daqueles “homens de cor” que, em parte, ficavam investidos de uma nova identidade social. Estabelecendo



NEGROS QUE VÃO LEVAR AÇOITES.  
FREDERICO GUILLERME BRIGGS.

um paralelo com a reflexão de Carlos Eugênio Líbano Soares sobre a condição dos capoeiras no Rio de Janeiro oitocentista, Evandro Rabello<sup>45</sup> sugere que os “capoeiras-soldados” do Recife estiveram à frente das primeiras manifestações públicas abrangendo a prática da capoeiragem, liderando as disputas entre os clubes e as agremiações carnavalescas, como também os conflitos em que se envolviam partidos e tendências políticas rivais.

A mobilidade social dos libertos que assumiam alguma posição no exército e na polícia correspondia à sua liderança nos partidos de capoeira que se enfrentavam em torno das bandas ou nas disputas eleitorais. Assim, a presença ambígua dos capoeiristas de Recife nas fileiras do exército fazia-os assumir um papel importante para a visibilidade da capoeira nas ruas. Evandro

Rabello chama a atenção para tal aspecto, demonstrando que essa inserção dos capoeiras nas forças oficiais poderia assumir um sentido inusitado e estratégico para garantir a continuidade daquela tradição:

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



fardados sentiam-se mais protegidos das investidas repressoras da polícia, já que os próprios soldados do exército, quando envolvidos em desordens, recusavam-se a aceitar a autoridade da polícia provincial”<sup>46</sup>.

Rabello faz uma compilação de matérias do *Diário de Pernambuco* e do *Jornal Pequeno* em torno do Carnaval. Em algumas dessas matérias, aparece a conhecida imagem do capoeira marginal e desordeiro, envolvido em assassinatos e brigas, como justificativa para medidas repressivas em nome da “pacificação” dos desfiles. Assim, em matéria de 1923, o *Jornal Pequeno* noticiava o aparecimento de um bloco carnavalesco que, supostamente, fazia renascer a personagem do capoeira como vândalo. Aos olhos do autor anônimo da matéria, essa categoria de bravos parecia ter sumido

com a introdução da cavalaria da polícia no acompanhamento dos cordões. Diz o jornal:

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

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

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

“Daí a providência da polícia fazendo acompanhar

os clubes nesses passeios por patrulhas de cavalaria.

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

“Para que os desordeiros de ofício não escapassem ao castigo, fez-se necessário que a cavalaria entrasse em cena e mostrasse que a divisa de tal clube não estava certa. Nem sempre braço é braço. Às vezes, braço... é espada”<sup>47</sup>.

A produção desse estigma em torno da figura do capoeirista, atribuindo-lhe a responsabilidade pela “desordem”, é o tom geral

dos artigos compilados no livro de Rabello com referências ao Carnaval e à capoeira. O dado da cavalaria, tema comum nas histórias de perseguição da polícia a capoeiristas, remete à observação de Gilberto Freyre sobre a repressão às manifestações públicas de ex-escravos e da faixa mais pobre da população, que abrigava a maioria dos capoeiras:

“Só brancos, soldados ou fidalgos feudalmente a cavalo faziam fugir moleques afoitos, capoeiras desembestados, capadócios atrevidos. Veio até quase nossos dias o prestígio do simples grito ‘lá vem a cavalaria!’, isto é, a tropa a galope, fazer dispersarem-se desordeiros ou insurretos a pé”<sup>48</sup>.

A existência desse mecanismo repressivo, defendido pelo artigo do jornal e confirmado por outros comentaristas em



CERIMÔNIA DE ADVINHAÇÃO E  
DANÇA - BRASIL.  
DESENHO DE ZACHARIAS  
WAGENER.

relação à capoeira, em geral, bem como nas histórias contadas pela própria comunidade de capoeiristas, em torno da origem do toque de berimbau, denominado “Cavalaria”, revela mais uma vez que a história da capoeira do Recife tem traços muito semelhantes ao que já foi observado por diversos cronistas e pesquisadores nas outras duas cidades onde a capoeira constituiu as suas mais sólidas tradições: Rio de Janeiro e Salvador.

É possível, nesse sentido, imaginar a existência de registros mais detalhados, correspondentes aos que já existem sobre as outras duas capitais. As semelhanças apontadas com o percurso da capoeira no Rio de Janeiro sugerem que, em Recife, a memória sobre a capoeira se relaciona com a própria história de deportações e “limpeza” ocorridas nas cidades onde a

presença negra se impôs, antes e depois da Abolição. No Recife, a estudiosa e capoeirista Mônica Carolina Beltrão registra, entre os lugares frequentados por grupos de capoeiras, as ruas do Imperador, do Rosário, das Trincheiras e do Pátio do Carmo, bem como os bairros de Santo Antônio, São José, Afogados, Torre e Madalena.

Em resumo, a ênfase na presença da capoeira para a formação das tradições carnavalescas de Recife é uma marca da bibliografia sobre o assunto. Mas não há ainda uma pesquisa de fôlego sobre o universo da capoeiragem. E nem mesmo um estudo sistemático que se detenha sobre as trajetórias da capoeira para além de sua presença inquestionável na história do frevo e do passo e de seu vínculo primordial com a ação de escravos e libertos nas antigas bandas de

música. Essa lacuna não passou despercebida a Mônica Beltrão:

“Tendenciosamente, os capoeiras foram vinculados a tais agremiações, até porque, após a abolição da escravatura, os desfiles das bandas passaram a ser o principal atrativo cultural da cidade. Não obstante, eternizaram a relação entre tais bandas e os valentes, submergindo o registro de outras manifestações populares que contavam com a presença dos capoeiras, maiormente as que envolviam costumes afrodescendentes como o maracatu”<sup>49</sup>.

Retornando ao conjunto de fontes jornalísticas apresentadas no livro de Rabello, confirma-se que a questão acima citada, levantada pela pesquisadora, é importante para a ampliação do universo da capoeira em Pernambuco. Temos, por

CAPOEIRAGEM SEC. XIX -  
MALTAS CARIOCAS.  
DESENHO DE SALES.

exemplo, um indício da participação de capoeiras na brincadeira do bumba meu boi, conforme um relato de 1897, do *Jornal de Pernambuco*:

“Em um bumba meu boi, brinquedo aliás selvagem que efetua-se todos os sábados e vésperas de dias santificados, houve anteontem pancadaria e a mocidade vadiou. Noves fora. Um pobre diabo com duas tremendas facadas. Quanto ao mais, tudo vai bem”<sup>50</sup>.

Igualmente, nas rivalidades entre os maracatus Oriente Pequeno e Leão Coroado, Rabello anota a frequência de brigas e hostilidades envolvendo grupos de “valentes”. Assim, para um levantamento da presença de capoeiristas em outras situações da vida urbana de Recife, seria preciso ampliar a busca da relação das forças repressivas com as demais práticas reunindo escravos,

libertos e seus descendentes. Além disso, o caráter de divertimento popular da capoeira – como mais um brinquedo ou um folguedo entre outros que aqui se desenvolveram a partir de matrizes africanas – ainda não foi devidamente ressaltado ou mapeado nas fontes de época. Nestas, a ênfase na relação dos “valentes” com a desordem pública nos blocos de música ainda é o



principal, senão o único, sinal da presença da capoeira na historiografia sobre a cidade.

É necessário buscar, por exemplo, a presença negra nas referências sobre as sedições e revoltas populares em Pernambuco, durante o século 10<sup>51</sup>, a participação de escravos e libertos no ciclo de levantes liberais e a trajetória dos “soldados-capoeiras” de Recife que retornaram da Guerra do Paraguai. Essas temáticas, envolvendo estratégias de luta e modos de resistência e negociação dos escravos e libertos, relacionam-se diretamente com a experiência dos capoeiras. Os arquivos da justiça e da polícia pernambucana, além dos periódicos e das crônicas, são espaços onde se pode fazer esse levantamento imprescindível, na busca de indícios dessa inserção dos capoeiristas de Recife em seu ambiente sociocultural. ■



## O NASCIMENTO DE UMA NOVA TRADIÇÃO DA CAPOEIRA / 1930-1940

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

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

Lima, para a Bahia, “era aquele um tempo em que os impulsos amortecidos e reprimidos do negro começaram a se reorganizar através de diversos mecanismos e estratégias de resistência cultural e afirmação política. Organizavam-se os movimentos sindicais e os candomblés”<sup>52</sup>.

E, pode-se acrescentar, organizavam-se também as academias de capoeira.

Entre as décadas de 1930 e 1940, cresce o interesse de intelectuais brasileiros e de alguns estrangeiros por essas manifestações, que se tornam seus objetos de estudo e pesquisa. Entre eles estavam Gilberto Freyre, Édison Carneiro, Arthur Ramos, Jorge Amado, Donald Pearson. Na realidade, esses intelectuais tiveram uma participação importante na construção de uma nova visão da

RODA DE CAPOEIRA.

FOTO: MARCEL GAUTHEROT.



sociedade sobre as manifestações culturais afro-brasileiras.

No caso da capoeira da Bahia, é relevante o papel desempenhado por Édison Carneiro, pioneiro ao publicar, em 1936, um artigo de página inteira sobre capoeira na imprensa baiana, ressaltando seus aspectos culturais, texto posteriormente inserido no seu livro *Negros bantos*<sup>53</sup>. Essa é a primeira vez que a capoeira baiana

MONTAGEM DE RECORTES DE  
ILUSTRAÇÕES DE LIVROS  
A) MESTRE PASTINHA – QUEBRA  
MILHO COMO GENTE MACACO.  
MACACO QUE QUEBRA DENDÊ  
MACACO.  
B) CANJIQUINHA – A ALEGRIA DA  
CAPOEIRA  
C) MESTRE PASTINHA –  
RECORTE DA CAPA DO LIVRO DE  
MESTRE PASTINHA – QUANDO AS  
PERNAS FAZEM MIZERÊR  
ILUSTRAÇÕES DE MESTRES  
PASTINHA E CANJIQUINHA.

recebe uma pequena descrição etnográfica. Carneiro narra como era o ritual da roda, apresenta o berimbau como instrumento indispensável à realização da brincadeira, cita e interpreta algumas cantigas, vinculando-as ao universo cultural africano.

Para o autor, a capoeira é uma herança dos negros *bantus*. Atento à contemporaneidade da capoeira de seu tempo, o estudo revela as disputas entre a Capoeira Regional e a Capoeira dita de Angola, as tensões daí provenientes, e projeta um futuro não muito promissor para a capoeira por ele denominada “folclórica” ou “legado de Angola”. Sendo vítima do progresso, essa manifestação (ou prática) estaria em vias de extinção, avalia o autor, que reconhece, porém, a existência de alguns pontos da cidade onde é grande a vitalidade dessa arte. Tais pontos, provavelmente, se



tornaram verdadeiros redutos de capoeiragem nos anos posteriores.

Édison Carneiro foi um dos principais organizadores do II Congresso Afro-Brasileiro, realizado em janeiro de 1937. Esse Congresso, além de promover a apresentação de pesquisas sobre os costumes africanos, também foi palco de reivindicações e de protestos em favor do povo negro e das suas manifestações

culturais. De acordo com Assunção e Vieira, estudiosos da capoeira, ele “contribuiu para a maior aceitação do candomblé e da capoeira pelas elites e para o conseqüente abrandamento da repressão policial”<sup>54</sup>.

Estava prevista para esse congresso a criação da União dos Capoeiristas Baianos, o que não ocorreu. No entanto, a capoeira marcou sua presença com uma



MONTAGEM DE RECORTES DE ILUSTRAÇÕES DO LIVRO DE MESTRE PASTINHA DESENHOS DA CAPA E ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE MESTRE PASTINHA – QUANDO AS PERNAS FAZEM MIZERÊ. ILUSTRAÇÕES DE MESTRE PASTINHA.

apresentação da Capoeira de Angola, liderada pelo conhecido capoeirista Samuel Querido de Deus, juntamente com Aberrê, Bugaia, Eutychio, Barbosa, Maré, Edgar, entre outros nomes de famosos da capoeira de Angola. Capoeiristas da Regional não estiveram presentes ao congresso. Esse evento, de natureza cultural, foi muito importante para a capoeira baiana nos anos 1930.

Outro evento, também fundamental para se compreender a capoeiragem baiana nessa época, foram as lutas no ringue do parque Odeon, nas quais participaram diversos capoeiristas baianos. Esse evento, em que Mestre Bimba consagrou-se campeão baiano de capoeira, foi alvo de estudo de Frederico José de Abreu<sup>55</sup>.

Nesse trabalho, o autor analisa e torna disponível ao grande

público cerca de 80 notícias de jornal, publicadas entre 29 de agosto de 1935 e 20 de janeiro de 1937, em cinco periódicos baianos (*A Tarde*, *Diário da Bahia*, *O Estado da Bahia*, *Diário de Notícias* e *O Imparcial*). A quantidade de dados encontrados traz à tona a grande visibilidade que a capoeira ganha, nessa época, na imprensa. Para o autor, as lutas no ringue representam, simbolicamente, a divisão entre a Capoeira Angola e a Regional. Frede Abreu observa que, apesar de ser um evento pugilístico, por meio das súmulas das lutas e dos debates a seu respeito publicados na imprensa tornam-se visíveis muitos aspectos socioculturais da capoeira na época. Dentre eles, são revelados não apenas as diferentes formas de jogar capoeira, como também o novo método de ensino do Mestre Bimba, as visões que os

capoeiras tinham da sua própria arte e os diferentes modos de os capoeiras se relacionarem com a sociedade e o poder público.

O autor ainda destaca, nesse livro, episódios que possibilitam acompanhar o processo histórico de legitimação e legalização do ensino da capoeira atribuído a Mestre Bimba. De certa forma, Abreu reforça a contribuição pessoal do mestre para os destinos da capoeira moderna. Ele ressalta suas iniciativas para a oficialização jurídica da capoeira; seu ajustamento a um novo espaço (a academia); sua maior expansão para outros segmentos sociais; e sua penetração em outras instituições (quartéis, palácios, escolas, clubes esportivos etc.). Assim, com a inserção desses novos elementos, a capoeira passava a ser exercida como ofício. A importância de Mestre Bimba nesse momento

tão fértil para a capoeira baiana é apontada por muitos outros estudos produzidos sobre ele, alguns escritos por seus alunos.

Em 1928, Mestre Bimba afirmou ter criado sua Capoeira Regional. Para Muniz Sodré, as ideias de Zuma influenciaram na criação da nova modalidade: “Contato houve, é certo, entre os discípulos de Bimba e o manual de Annibal Burlamaqui”<sup>56</sup>. De qualquer maneira, o contexto histórico posterior também privilegiou a proposta da Capoeira Regional, principalmente no Estado Novo, instalado em 1937, mesmo ano em que se consagrou o início do processo de descriminalização da capoeira, quando Bimba recebeu autorização para manter seu Centro de Cultura Física e Capoeira Regional. Mais tarde, em 1954, se apresentaria para Getúlio Vargas, em Salvador,

e para o governador do estado, Juracy Magalhães. Na ocasião, o presidente teria se referido à capoeira como o único esporte genuinamente nacional.

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



FOTO DE MESTRE PASTINHA E  
 JORGE AMADO – ILUSTRAÇÃO  
 DO LIVRO "CAPOEIRA ANGOLA"  
 POR MESTRES PASTINHA.  
 FOTO: ACERVO TÉCNICO IPHAN.

O mais importante deles foi Mestre Pastinha, articulador do Centro Esportivo de Capoeira Angola – Ceca. Essa instituição, inicialmente organizada de forma associativa – juntamente com os que frequentavam a Gengibirra, ponto de visibilidade de capoeira nos anos 1930, Amorzinho, Noronha, Totonho de Maré, Livino Diogo, Onça Preta, Olímpio, Zeir, Victor H. U. e



Alemão, filho de Maré –, na década de 1940, foi individualizada como academia de Mestre Pastinha.

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

Tanto Bimba quanto Pastinha foram os principais responsáveis pela expansão inicial, para outros estados do Brasil, da maneira tradicional baiana de jogar capoeira. Dessa forma, ambos ganham o respeito da sociedade e passam a se relacionar com intelectuais, artistas e políticos da época, que vão legitimá-los

não só como mestres de capoeira, mas também como porta-vozes da cultura popular. Na primeira metade do século 20, esses dois mestres se transformam nas principais referências da capoeira da Bahia e estabelecem a base de sustentação da modernização da prática da capoeira.

A capoeira passa a ser conhecida nacionalmente, no século 20, a partir da Bahia. Não apenas Mestre Bimba, mas também a escola de Mestre Pastinha, no Pelourinho, ganha destaque, tornando-se ponto da velha guarda da Capoeira Angola, de intelectuais e turistas que iam apreciar as rodas. Como resultado, ocorrem as primeiras viagens de grupos de capoeira pelo território brasileiro. A partir dos anos 50, uma farta documentação baseada em notícias de jornais começa a ser produzida. ■

## O PROCESSO DE FOLCLORIZAÇÃO E ESPORTIZAÇÃO 1950-1970

**A** pesar de os anos 1950 terem sido bastante efervescentes para a capoeira baiana e de haver um aumento do interesse de famosos intelectuais de diversas áreas pela arte da vadiação, existe uma lacuna muito grande no campo da pesquisa sobre essa época, inviabilizando uma análise mais profunda da prática da capoeira e do cotidiano dos capoeiras no período.

Até hoje não foi feito um levantamento sistemático das notícias e das reportagens publicadas sobre o assunto nos jornais e nas revistas da época. No entanto, por meio de depoimentos orais e de algum material já coletado na imprensa baiana, pode-se supor que nesse período a capoeira estava bastante difundida, com um número significativo de praticantes, espalhada por diversas camadas sociais, foco de atenção do noticiário

nacional e fonte alimentadora de diversas linguagens artísticas (música, dança contemporânea, teatro, artes plásticas etc.).

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

em especial o berimbau pintado, obra do Mestre Waldemar.

Nesse novo cenário da capoeiragem baiana, dois mestres ganham destaque: Waldemar da Paixão/da Liberdade e Cobrinha Verde. Suas academias de Capoeira Angola do final dos anos 1940 e ao longo de toda a década de 1950 desempenharam um papel relevante na história da capoeira da Bahia. Suas rodas domingueiras, localizadas respectivamente na Liberdade e no Chame-Chame, além de reunir famosos capoeiristas da época, como Bimba, Traíra, Najé, Onça Preta, Cabelo Bom, Bráulio, Bugalho e muitos outros, também atuaram na formação de uma nova geração de capoeiristas, que teve um papel importante nos anos 1960 e 1970.

As academias desses mestres se estabeleceram nos bairros periféricos de Salvador e, dessa



RODA DE MESTRE VALMIR -  
FICA BAHIA.  
FOTO: TT CATALÃO - ACERVO  
TÉCNICO IPHAN.

maneira, serviram como agências culturais capazes de agregar, em torno desse meio de diversão, tanto os habitantes do local como pessoas de fora e até estrangeiros, atraídos pela fama dos grandes mestres. É preciso acrescentar que a academia de Waldemar, no bairro da Liberdade, foi considerada um dos principais pontos de capoeira nos anos 1950 e serviu de local de observação para estudiosos de diversas áreas, como a musicóloga Eunice Catunda, o fotógrafo Pierre Verger, o artista plástico Caribé, o romancista Jorge Amado, o escultor Mário Cravo, o cineasta Alexandre Robato – diretor do filme *Vadição* (1954) –, atraídos pela excelência da capoeira ali jogada. Parte da história da academia encontra-se no livro de Frede Abreu, chamado *Barracão do Waldemar*, nome pelo qual ficou conhecido esse espaço<sup>57</sup>.



Da mesma forma que nos anos 1950, a capoeiragem baiana dos anos 1960 e 1970 não foi alvo de investigação, embora se saiba, de antemão, que existe uma grande documentação sobre aquelas duas décadas, como provou Raimundo Alves de Almeida, o Mestre Itapoan. Tomado o referido período da capoeira baiana como referência<sup>58</sup>, ele reuniu material basicamente composto

de notícias de jornais e revistas, livros, artigos, anais de congressos publicados na Bahia e no Brasil.

Entre as notícias, deve-se destacar um importante evento: o *Festival de Artes Negras*, realizado em 1966, em Dakar, capital do Senegal. Mestre Pastinha liderou o grupo de Capoeira Angola nesse festival, que ficou registrado na memória da capoeira como um episódio

emblemático, principalmente por ligar a capoeira à África.

Na década de 1960, a fama de Pastinha e Bimba continua em ascensão, suas academias funcionam com grande vitalidade; já as academias dos mestres Waldemar e Cobrinha Verde, e tantas outras localizadas na periferia de Salvador, estão em decadência. Entre os anos 1960 e 1970, dois momentos devem ser



À ESQUERDA

MÃO DE MESTRE CURIÓ

TOCANDO BERIMBAU.

FOTO: TT CATALÃO – ACERVO

TÉCNICO IPHAN

AO LADO

RECORTE DE FOTO DE MARCEL

GAUTHEROT



mencionados, exatamente porque influenciaram profundamente os rumos da capoeira baiana.

O primeiro foi o início do processo de esportização da capoeira, homologado em 1972 pelo Conselho Nacional de Desportos – CND, que submeteu a prática da capoeira às regras do pugilismo. Datam daí a realização dos campeonatos nacionais, as tentativas de unificação da capoeira, no sentido de eliminar as distinções entre as capoeiras Angola e Regional; e ainda os treinamentos voltados para fazer do capoeirista um atleta; e a simplificação dos ritos que não se adequavam às práticas esportivas. Essa tendência esportiva fomenta a vigência de sistema de graduação e tentativas de criação de uma nomenclatura também unificada. Enquanto algumas academias, principalmente de Regional e algumas de Angola,

ajustaram-se às exigências de uma prática esportiva, outras mais tradicionais, tanto Angola quanto Regional, não se adaptaram e ficaram à margem desse processo.

O segundo está relacionado ao processo de folclorização da cultura negra na Bahia, associado ao crescimento da indústria turística em Salvador, que, nos anos 1960 e 1970, introduz no repertório de atrações para a sua clientela, além das belezas naturais dos monumentos e do barroco das igrejas, as manifestações da cultura negra, principalmente o candomblé, a capoeira e o samba. As demandas provenientes desse novo contexto tiveram um forte impacto nas academias de capoeira. Muitos dos seus membros passaram a compor grupos folclóricos, que surgiram liderados por empresários, pesquisadores e capoeiristas, os

quais, embora ainda não fossem mestres, tinham capacidade de gerir o próprio grupo.

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

As principais lideranças da capoeira na época se voltam de forma preferencial para atender às demandas do mercado turístico, por causa de sua rentabilidade.

Ainda que pouco significativo do ponto de vista financeiro, os ganhos com as apresentações folclóricas superavam os que se podia conseguir com o ensino da capoeira. Esse fato comprometeu o funcionamento de muitas academias, principalmente em relação à formação de novos capoeiristas, porque as atividades das academias eram mais voltadas ao treinamento/ensaio dos shows folclóricos do que às aulas propriamente ditas.

Apesar dos problemas trazidos pela folclorização da cultura negra, não se pode deixar de reconhecer que esse fenômeno contribuiu significativamente para a expansão da capoeira baiana pelo Brasil. Além disso, com a migração de baianos para o sudeste brasileiro, em busca de melhores oportunidades de vida, uma leva de mestres capoeiristas chegou ao Rio de Janeiro, nos anos



1950. O mais importante deles foi Arthur Emídio, que vinha de Itabuna, região do cacau na Bahia.

Mestre Arthur Emídio trouxe uma capoeira que não tinha ligação com a Capoeira Angola de Pastinha nem com a Regional de Bimba. Tinha uma movimentação veloz e eficaz marcialmente, tanto que chegou a competir nos ringues com lutadores de outras artes marciais. No entanto, foi

derrotado por um aluno de Mestre Sinhozinho, chamado Ismanir.

Ainda que tivesse ênfase na marcialidade, Arthur Emídio, ao contrário de Sinhozinho, mantinha a orquestração musical e fazia apresentações folclóricas. Instalou sua academia na Zona Norte do Rio de Janeiro e se tornou um dos capoeiristas mais famosos da cidade. Mestres cariocas importantes como Leopoldina,



Celso do Engenho da Rainha, Paulo Gomes, Djalma Bandeira e Vilmar foram seus alunos, o que dá uma dimensão de sua influência na capoeira praticada na Zona Norte carioca, nos anos 1950. Conforme relatou Mestre Vilmar:

“Eu aprendi com o mestre Djalma Bandeira, que dava aula em Olaria a mando do mestre Artur Emídio, que na época, para difundir

a capoeira, foi lutar com os Gracies nos ringues, porque, antigamente, o Brasil parava para ver essas lutas na TV Continental. Então, de um lado o Artur Emídio, que foi o propulsor da capoeira no Rio de Janeiro, e do outro o Djalma Bandeira dava aula de capoeira. E eles se juntavam nos fins de semana para fazer a exibição em locais considerados de elite, como a Universidade Rural, a ACM na Lapa e a Sociedade

PÁGINA À ESQUERDA  
RODA DE CAPOEIRA –  
MESTRE NAGÔ.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO IPHAN.

À DIREITA  
RODA DE CAPOEIRA –  
MESTRE TONI VARGAS.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO IPHAN.

Pestalozzi do Brasil. Foi quando eu fui indicado para dar aula, pois os garotos gostavam de mim porque eu tocava berimbau e gingava e eles achavam aquilo incrível”<sup>59</sup>.

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

MAGNO E RODA DE  
CAXIAS – RUSSO.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO  
IPHAN.

No ano seguinte, 1967, o Senzala ganhou a competição de música e jogo chamada Berimbau de Ouro, que tinha Mestre Arthur Emídio como juiz. O grupo da Zona Sul carioca também venceu nos dois anos seguintes e alcançou enorme sucesso entre a juventude da cidade. Ainda assim, a percepção de que estavam distantes dos fundamentos da capoeira baiana fez com que os principais capoeiristas do Senzala retornassem a Salvador, “visitando e treinando em diferentes academias, participando das mais tradicionais rodas de Capoeira Angola”<sup>60</sup>.

Devido a essas experiências entre os dois estilos, o Senzala não se definiu por nenhum deles. Manteve os ensinamentos de Bimba com os movimentos e instrumentos da Capoeira Angola. Também foram muito influenciados pelas artes marciais japonesas, principalmente o caratê. No entanto, os alunos de

Mestre Bimba não foram os únicos a criar um novo estilo baseado em seus ensinamentos, visando a uma ênfase na esportização, em contraste com a folclorização a que era associada a capoeira baiana. O principal exemplo foi Carlos Sena. De acordo com Matthias Röhrig Assunção:

“Nascido em Salvador, ele começou a treinar com Bimba, em 1949. Ele se tornou um dos melhores alunos do mestre, e diretor de sua academia em 1954. Ainda em 1955, ele decidiu abrir sua própria escola, chamada Senavox, e a ensinar uma capoeira diferente, mais estilizada. O que distinguia Sena era sua crítica à “estagnação do folclorismo cultural” das exposições de capoeira e seu esforço para esportizar a capoeira. Ele criou um elaborado sistema de regulamentações formais que supostamente regeriam treinos e rodas... Sena, entre outros,

proclamou ter inventado o sistema de cordas e sistematicamente utilizava uma saudação para capoeira: “Salve”. As regras inventadas por ele agradaram as forças armadas e simpatizantes do regime militar... Ele também contribuiu para as Regras Técnicas da Capoeira adotadas pela Confederação Brasileira de Boxe, em 1972. Durante os anos 1960, Sena foi frequentemente considerado representante de um novo estilo, diferente da Capoeira Angola e Regional, usualmente chamado de capoeira estilizada ou Senavox”<sup>61</sup>.

Apesar do sucesso inicial e de sua boa conexão com os militares, a Senavox não prosperou. A insistência na hierarquia e na disciplina militar entrou em desacordo com o processo de deslegitimação social da ditadura nos anos 1970. Quanto à polêmica





em relação à criação do sistema de cordas, o certo é que seu uso foi institucionalizado em 1972, apoiado pelo nacionalismo militar. A Confederação Brasileira de Boxe determinou que a capoeira, assim como acontecia com as artes marciais orientais, deveria graduar seus alunos, mas ao contrário das faixas, utilizaria “cordéis” com as cores da bandeira brasileira: branco, verde, amarelo e azul.

Embora essas cores não fossem adotadas por todos os grupos, o sistema de cordas passou a fazer parte da capoeira, de forma predominante, a partir dos anos 1970. Um modelo novo, que fundia elementos das capoeiras Regional e Angola, surgiu no Sudeste do Brasil, difundindo-se pelo país e, mais tarde, pelo mundo. Além do Senzala, outros grupos que seguiam essa tendência iam surgindo em São

Paulo. Desde 1960, um grupo de mestres baianos começou a ensinar na capital paulista: “Suassuna, Brasília, Joel, Gilvan, Paulo Limão, Silvestre, Ananias e, durante os anos 70, Airton Onça e Acordeon. Alguns eram pupilos dos famosos angoleiros Canjiquinha (Brasília, Ananias) ou Caiçara (Paulo Limão, Silvestre), enquanto outros tinham vindo da escola regional de Bimba (Airton Moura, Acordeon)”<sup>62</sup>

RODA DE CAXIAS RUSSO.  
FOTO: TT CATALÃO – ACERVO  
TÉCNICO IPHAN.

Foram também responsáveis pela criação da Federação Paulista de Capoeira, em 1974, instituição que endossava as regulamentações esportivas criadas para a capoeira.

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



Cordão de Ouro e Cativeiro.

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

“Quando eu montei minha academia de capoeira, em 71, por aí, começamos a trocar ideias com mais duas academias daqui; uma era

de Paulo Guiné, de Três Carneiros, e a outra, de Pirajá, do Morro da Conceição. Não sei informar em que ano eles começaram, acredito que foi nesse mesmo período, porque Pirajá era daqui, foi para o Rio de Janeiro e voltou. Eu sei que comecei a jogar capoeira em 63-64, mas a academia é da década de 70. Antes existia uma ou outra pessoa que jogava capoeira, como o Luciano Vitela lá de Piedade e o Lula

e o Paulo Cristo, que aprenderam também com o Marcos Natal. Eu penso que esse meu mestre, o Marcos Natal, foi quem deu o pontapé inicial, porque foi com ele que começamos a aprender. Ele passou uns cinco, seis anos aqui e foi embora para o Rio, porque a família dele foi transferida para lá”<sup>63</sup>.

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

Contraditoriamente àquela expansão da capoeira, os velhos mestres da Bahia viviam em sérias dificuldades. Mestre Bimba

morreu, em 1974, em situação precária e longe de sua terra natal – em Goiás. Em 1981, foi a vez de Mestre Pastinha morrer pobre e cego, num cortiço do Pelourinho. A Capoeira Angola, principalmente, vivia um momento de esquecimento. Um dos principais responsáveis pela sua revitalização foi Mestre Moraes, baiano que se iniciou na Capoeira Angola ainda criança, aos oito anos, quando começou a ter aulas no Centro Esportivo Capoeira Angola – Ceca, de Mestre Pastinha. Em 1980, criou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, Mestre Moraes retornou a Salvador e liderou um movimento de revalorização dos antigos mestres angoleiros, promovendo oficinas no forte Santo Antônio, onde fixou sua academia e já se encontrava Mestre João Pequeno.

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

## A GLOBALIZAÇÃO DA CAPOEIRA

**M**estre Arthur Emídio foi, provavelmente, o primeiro capoeirista a viajar para o exterior, entre os anos 1950 e meados da década de 1960. Ele se apresentou na Argentina, no México, nos Estados Unidos e na Europa. Além disso, fez demonstrações para os presidentes brasileiros Vargas e Kubitschek e para os governantes norte-americanos Eisenhower e Kennedy. Depois dele, em 1966, Mestre Pastinha e seus discípulos fizeram a antológica viagem para a África, onde participaram do Festival de Artes Negras.

Uma das formas de os capoeiristas conhecerem o mundo era participando de grupos folclóricos. Em algum momento da excursão, ou ao fim dela, alguns resolviam se estabelecer e ensinar capoeira nas cidades onde se encontravam. Foi o que aconteceu com Mestre Jelon Vieira, integrante

do grupo Viva Bahia, que não voltou ao Brasil após uma série de shows pela Europa. Ele permaneceu em Londres e, em 1975, foi se apresentar em Nova York, onde resolveu estabelecer residência. Ao lado de Loremil Machado, foi o pioneiro da difusão da capoeira nos Estados Unidos. Em 1979, chegaria Mestre Acordeon, responsável pelo ensino do jogo na Costa Oeste, na Califórnia. A capoeira, dessa forma, cobriu as duas faces do território norte-americano.

Em 1990, Mestre João Grande chegaria a Nova York e inauguraria a primeira escola de Capoeira Angola dos Estados Unidos: Capoeira Angola Center, com sede em Manhattan. Aos 72 anos, ele praticava e ensinava a tradicional Capoeira Angola em solo estrangeiro. Esquecido no Brasil, foi redescoberto por Mestre Moraes, seu antigo discípulo,

EMBAIXO

MARCA – YOUTH IN ACTION ...  
SERVICE THROUGH MOVEMENT.  
FOTO: TT CATALÃO – ACERVO  
TÉCNICO IPHAN.

À DIREITA

RODA DO GRUPO DE CAPOEIRA  
ANGOLA N GOLA, COM MESTRE JOSÉ  
CARLOS.  
FOTO: XIM-XIM.



trabalhando num posto de gasolina em Salvador. Mestre João Grande tinha 53 anos quando voltou a praticar capoeira. A partir desse momento de retomada de sua arte, trilhou caminhos inesperados. Maurício Barros de Castro assim descreveu sua trajetória:

“Convidado, em 1990, para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta, nos Estados





Unidos, foi chamado para ministrar aulas em Nova York, onde passou a morar e instalou, em 1992, sua escola: Capoeira Angola Center. Em 1993, adquiriu o Green Card, visto que permitia ao estrangeiro morar e trabalhar no País. Mesmo que seja pouco lembrado no Brasil, Mestre João Grande é prestigiado no exterior, a ponto de uma universidade do estado de Nova Jersey, o Upsala College, tê-lo titulado, em 1994, como doutor honoris causa. O prestígio do mestre angoleiro entre os norte-americanos não se limitou a esse título. Em 2001, ele recebeu uma alta homenagem do governo dos Estados Unidos<sup>64</sup>.

De acordo com um jornal local de Salvador, um dos poucos veículos da mídia que noticiou o fato, Mestre João Grande “é o primeiro brasileiro a ser agraciado com o prêmio da *National Heritage Fellowships*

(*Comunidades do Patrimônio Nacional*), o mais alto título concedido nos Estados Unidos para personalidades que lidam com as artes folclórica e nacional no País”<sup>65</sup>. Em 1994, foi a vez de Mestre Cobra Mansa chegar e se instalar em Washington, onde fundaria, ao lado de Mestre Jurandir, a Fundação Internacional de Capoeira Angola – Fica.

Na Europa, possivelmente, o primeiro a ensinar foi Mestre Nestor Capoeira. Depois de obter a graduação máxima do Grupo Senzala, a corda vermelha, em 1969, decidiu viajar para o exterior. Em 1971, aterrissou em Londres, onde começou a ministrar aulas de capoeira numa academia de dança. Mestre Nestor Capoeira percorreu a Europa por três anos, ensinando em diferentes cidades, antes de retornar ao Brasil.

Embora os Estados Unidos e a Europa fossem os principais pontos

de crescimento internacional da capoeira, paralelamente, a arte também se desenvolveu no Japão, no Canadá, em Israel e na África do Sul. Recentemente, foi difundida pelo Leste Europeu (Polônia, Estônia, Sérvia e Finlândia), América Latina (México e Venezuela) e África (Angola e Moçambique).

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



## O APRENDIZADO E AS ESCOLAS DE CAPOEIRA

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

O aprendizado na capoeira se divide em três momentos históricos, que caracterizam fases marcantes e distintas. A primeira destaca as formas de aprendizado existentes no período em que a capoeira foi amplamente



criminalizada, do ano de 1890 até o início de seu processo de descriminalização, em 1937. Posteriormente, alcança o período conhecido como “escolarização da capoeira”, em que são formadas as primeiras academias oficiais e institucionalizadas, destacando-se principalmente as vertentes da Capoeira Regional, de Mestre Bimba, e da Capoeira Angola, codificada por Mestre Pastinha.

MESTRE PASTINHA PRATICANDO CAPOEIRA.  
FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.

À DIREITA  
ESTANDARTE BRABOS E VALENTÕES.  
FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA.

Por último, recorta o período que vai da década de 1980 até os nossos dias, ou fase contemporânea da capoeira, em que podemos observar o crescimento e a difusão da capoeira baiana (Regional e Angola) por todo o Brasil e o mundo, numa proliferação de grupos e vertentes.

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

Essa característica informal e não profissionalizante dos capoeiras em tal época vai marcar profundamente o modo como as

À DIREITA

FOTO: MARCEL GAUTHEROT.

PÁGINA À DIREITA

FOTO: MARCEL GAUTHEROT.

práticas de aprendizado foram concebidas. Perseguidos pela sociedade oficial e legal, sua organização era móvel e dinâmica, dissimulada e malandra.

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



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

para conhecimento da arte.

Uma primeira e importante característica dessa forma de aprendizagem é a relação entre o mestre e o aluno. Como não havia espaços institucionais específicos para o treino e o cultivo da capoeira, o aprendiz deveria se vincular diretamente aos mestres e praticantes. Seu engajamento na capoeira teria que ser pleno, aproveitando





sempre as oportunidades para extrair certo conhecimento dos mestres. Aprendia-se nos terreiros abertos, em frente às quitandas, aos botequins e festas, e até mesmo no quintal das residências. Sobre isso, afirmou Waldeloir Rego:

“Não havia academias de capoeira, nem ambiente fechado, premeditadamente preparado para se jogar capoeira. Antigamente, havia capoeira onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias de santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira”<sup>66</sup>.

Outra característica muito importante dessa forma singular de aprendizado é a inexistência, por parte dos mestres, de uma metodologia ou pedagogia

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

O aprendizado da capoeira se produzia por “oitiva”, ou seja, sem método ou pedagogia formalizada. Pela vivência do jogo, por sua observação, o mestre introduzia os jovens interessados no universo da capoeira. Conforme explicou

Frede Abreu, “era na roda, sem a interrupção de seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar um volta com ele”<sup>67</sup>.

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

LIÇÃO PARTICULAR DE  
CAPOEIRA – AULA.  
FOTO: CRISTIANO JUNIOR.



o aprendiz teria que estar sempre atento e se virar de algum modo com os golpes que lhe chegavam. Mestre Waldemar, importante capoeirista da Bahia, descreveu assim o seu encontro e aprendizado em 1936, em Periperi, subúrbio ferroviário de Salvador:

“Eles [os mestres] vinham para Periperi, aquela roda danada. Foi quando eu peguei a aprender com

eles. Eu era rapazinho. Comprava duzentos reis de vinho tinto, aquele copo branco de alça, ele tomava e dizia: ‘pegue na boca de minha calça!’. Eu levava pra pegar na boca da calça dele e ele virava aquela cambalhota desgraçada e já cobria [com] o rabo de arraia. Quando eu ia levantando ele dizia: ‘não levante não, lá vai outro!’. Os alunos deles jogavam com a gente como que [se] a gente já era [fosse] bom”<sup>68</sup>.

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

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

“Às vezes, esse aprendizado se dava também individualmente, nos quintais e nos terreiros das casas, onde a proximidade entre o mestre e o aprendiz era um fator essencial. Muitas vezes, como lembra o mestre Moraes – coordenador do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em Salvador – em seu depoimento, o aprendiz de capoeira era também aprendiz de ofício do seu mestre

de capoeira, que podia ser um marceneiro, um sapateiro ou um artesão, profissões comuns entre os mestres de capoeira de antigamente. Moravam no mesmo bairro e tinham, geralmente, a mesma situação econômica, pois eram oriundos da mesma classe social. A convivência entre mestre e aprendiz era então um fator que auxiliava muito o processo de aprendizagem da capoeira”<sup>69</sup>.

A capoeira, como é ensinada nesse momento de sua história, prioriza desde o início um aprendizado em que o aluno se vira para, “de oitiva”, ouvindo, observando e vivenciando, desenvolver nas situações reais o seu jogo – uma técnica bem diferente das práticas formais de aprendizagem, nas quais o vínculo do aluno e do professor é estritamente ligado às habilidades que serão

À DIREITA

FOTO: MARCEL GAUTHEROT.

PÁGINA À DIREITA

FOTO: MARCEL GAUTHEROT.

desenvolvidas, com exercícios repetidos exaustivamente de modo serial e descontextualizado, para somente no futuro serem realizados em seu conjunto.

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

Se a relação com o mestre é direta, o ensino não é responsabilidade direta do mestre. O mestre não ensina diretamente, ele apenas ajuda a criar as condições propícias para que o aprendiz



experimente jogar, cantar, tocar e vadiar. Nessa forma de prática, o aprendiz, de algum modo, é o responsável direto pelo processo de aprendizado. Suas motivações e seu engajamento nas rodas e nos grupos de capoeiragem são o que o tornam um capoeira.

Era no ambiente ao mesmo tempo perigoso e festivo que os mestres antigos da capoeira ensinavam e transmitiam o

conhecimento, sem escolas formais, grupos com estatutos, uniformes e métodos específicos. A vadiação da capoeira reinava sem muita visibilidade institucional, nas bordas da ilegalidade. Aprender capoeira estava, de alguma maneira, vinculado a práticas diversas e múltiplas que criativamente se dissimulavam, para sobreviver numa sociedade que, além de não as reconhecer, as criminalizava. ■

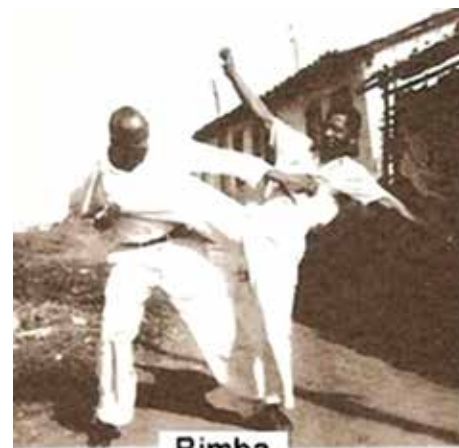


## DA RUA PARA A ACADEMIA. O NASCIMENTO DAS PRIMEIRAS ESCOLAS DE CAPOEIRA

**A**pós anos de criminalização e marginalidade, a capoeira — principalmente a partir da década de 1920 — vai aos poucos sendo absorvida pela sociedade formal brasileira. Tal absorção permitiu que experimentasse inúmeras transformações. Dessas, interessa descrever o surgimento das primeiras escolas ou academias de ensino e aprendizagem de capoeira. O primeiro mestre a abrir uma escola de capoeira foi Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), em 1932, na cidade de Salvador, Bahia, no Engenho Velho de Brotas. Por volta de 1937, consegue o primeiro registro oficial do governo para sua academia. A Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública registra sua academia como uma escola de educação física, com o nome de Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, destacando o papel desportivo e marcial da arte.

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

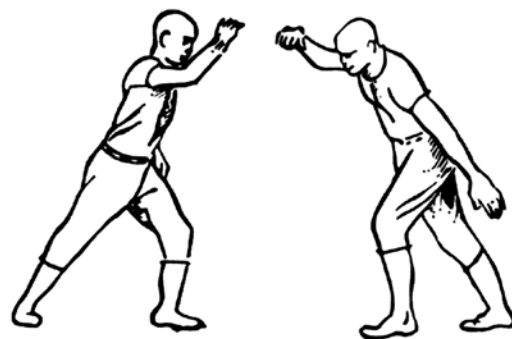
Aos 12 anos de idade, Mestre Bimba é iniciado na capoeiragem pelo africano Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Baiana. Começa, portanto, seu aprendizado da arte da capoeiragem do “modo antigo”, nas rodas das festas e feiras populares; jogando, nas horas vagas de seu trabalho,



**Bimba**

como estivador no Cais do Porto, na rua onde executava pequenos serviços. Frequentando, enfim, os espaços públicos de Salvador.

É justamente com essa tradição que Mestre Bimba buscará uma ruptura, inventando a Capoeira Regional baiana. Segundo ele, a capoeira deveria se transformar para se inserir na sociedade. Tais transformações teriam de abandonar toda e qualquer



vinculação da capoeira com a vida malandra, enfatizando os seus aspectos desportivos e marciais. Mestre Bimba tenta, portanto, transformar a capoeira numa ginástica genuinamente nacional.

A Capoeira Regional nasce tentando buscar um rompimento com a imagem do capoeira vadio e desordeiro, em nome do capoeira esportista saudável e disciplinado. A construção de uma academia, reconhecida oficialmente pelo Estado, em que a prática e o treino da capoeira são realizados, foi a forma encontrada por Mestre Bimba para levar essa tradição para além dos bairros populares. Assim, a capoeira regional começa a atrair o interesse cada vez maior de um público diversificado, de diferentes camadas sociais, com destaque para estudantes universitários.

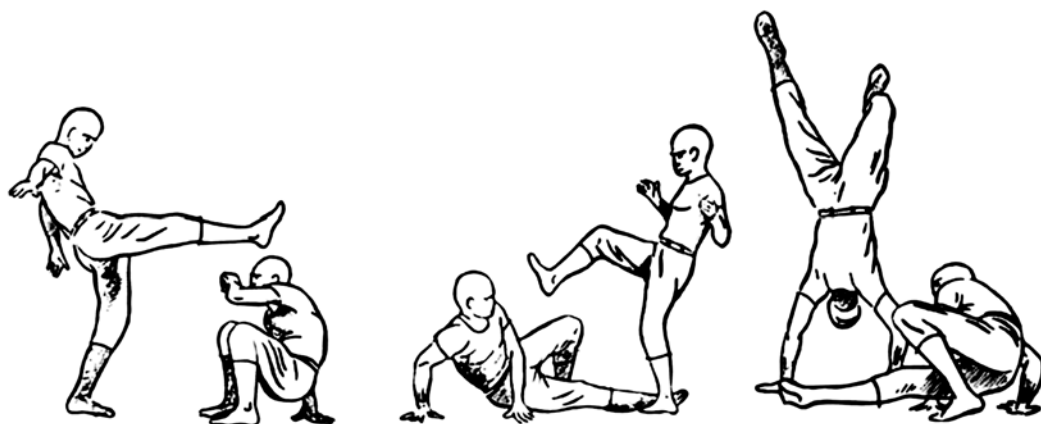
Esse movimento de Mestre Bimba vai, de certo modo, ao

encontro do projeto de construção de uma identidade brasileira que desembocará no Estado Novo. Movimentos semelhantes ocorrem com o samba e o candomblé. Tal confluência de interesses políticos é aproveitada por Mestre Bimba e sua nascente Capoeira Regional.

Outra marca empreendida por Mestre Bimba é a necessidade de afirmar o caráter marcial da capoeira. Mestre Bimba realiza uma análise pessimista em relação aos caminhos que a capoeira tradicional vinha percorrendo, em que os contornos alegóricos e exibicionistas são por ele questionados. A seu ver, os aspectos marciais da capoeira estariam cedendo espaço para um jogo cada vez mais lúdico e alegórico. Nesse sentido, a Capoeira Regional dará destaque à eficiência do combate marcial, misturando movimentos da

capoeira antiga, conhecida como Capoeira Angola, com o batuque e, principalmente, incorporando movimentos de ataque e de defesa de outras artes marciais, como o jiu-jítsu. Modificações que promoveram a Capoeira Regional como uma singular e eficiente arte marcial de origem brasileira.

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



lembrar que muitos angoleiros também buscaram o ringue como forma de afirmação da sua arte.

Mestre Bimba e sua capoeira passam a ser reconhecidos e sua academia procurada cada vez mais por jovens interessados em aprender esse esporte marcial nacional. Deixando de lado o sentido lúdico, malandro e vadio, a Capoeira Regional se desenvolve como uma prática desportiva e

sistemática de luta. Ainda assim, nos anos posteriores, ocorre seu afastamento dos ringues de luta. Mestre Bimba começa a restringir os embates dos capoeiras às rodas. Não interessava mais desafiar e ser desafiado em lutas com outras modalidades, mas afirmar a particularidade da capoeira como uma luta esportiva, cujas regras deveriam ser respeitadas.

Tal posicionamento ainda mantém intacto o valor marcial de defesa e ataque da capoeira, mas enfatiza a necessidade de treinar e de jogar apenas com os próprios capoeiristas, segundo os critérios e regras da capoeira. Sua escola se desenvolve e, no final da década de 1940, as relações sociais de Mestre Bimba encontram-se ampliadas, liderando assim o movimento de escolarização da capoeira na Bahia. Sobre esse movimento de retirada da prática

À ESQUERDA

GINGA – PASSO BÁSICO DA CAPOEIRA- DESENHOS DE MESTRE BIMBA UTILIZADOS NO CURSO DE CAPOEIRA REGIONAL. ILUSTRAÇÃO DE MESTRE BIMBA.

ABAIXO

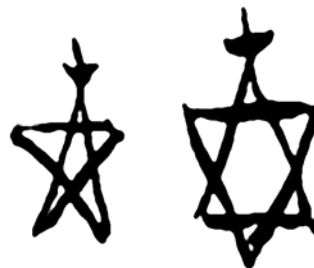
DESENHOS PARA MATERIAL DO CURSO DE CAPOEIRA REGIONAL DE MESTRE BIMBA. IMAGEM ESCANEADA - ACERVO TÉCNICO DO IPHAN.

da capoeira das ruas e espaços públicos para os espaços privados das academias, nos fala Pires:

“A roça do lobo era um fundo de quintal, um terreiro. Esse local aparece nos primeiros movimentos de retirada da capoeira das ruas para levá-la até o que é hoje, em sua forma de organização de base: as academias, instituições socioculturais, enquadradas em uma demanda comercial. Bimba fundou a roça do lobo nos anos 40, e uma reportagem, que relaciona Bimba à cultura negra, escrita por Ramagem Badaró, em 1944, nos dá uma visão desse local de treinamento”.<sup>70</sup>

Por meio da Capoeira Regional, Mestre Bimba põe em execução uma padronização e institucionalização da prática da capoeira, com a criação de estatutos, manuais de técnicas





de aprendizagem, descrição objetiva dos golpes, toques e cantos, utilização de uniformes e indumentárias especiais, entre outras coisas. No que diz respeito ao aprendizado da Capoeira Regional, podemos perceber a inclusão, nesta prática, de todos os referenciais pedagógicos e educacionais de uma escola tradicional.

O espaço de aprendizado é agora um ambiente fechado, uma academia, onde são desenvolvidas rotinas sistemáticas de treinos e de atividades voltadas para o aprendizado da capoeira, acompanhadas por um rígido sistema de avaliações. As rodas passam a ser o lugar em que os aprendizes podem aplicar o que treinaram. Nessas rotinas, Mestre Bimba inclui: exame de admissão, sequências básicas de ensino, sequências de cintura

desprezada, batizado, formaturas, cursos de especialização e toques de berimbau. De certa maneira, Mestre Bimba contrapôs aos velhos jeitos de se ensinar, por ele denominados “oitiva”, um método didaticamente articulado de ensino da capoeira.

Mestre Xaréu, aluno de Bimba, explicou que o exame de admissão se resumia a três exercícios básicos – cocorinha, queda de rins e ponte –, cuja finalidade era verificar o equilíbrio, a força e flexibilidade do jovem aprendiz<sup>71</sup>. Mestre Bimba dizia que, ao contrário dos meninos que aprendiam capoeira na rua, que traziam consigo no corpo toda a ginga referente à prática da capoeira, a maioria dos seus alunos desconhecia completamente esses movimentos. Sendo assim, seria necessário um exame adicional para verificar aspectos básicos do corpo dos recém-chegados à academia.

As sequências que inventou foram o primeiro método de ensino da capoeira. Trata-se de uma série de movimentos de ataque, defesa e contra-ataque que podia ser ministrada para iniciantes numa forma simplificada.

A repetição levaria o aprendiz a realizar determinadas sequências mínimas necessárias para um jogo. Mestre Bimba acreditava que a prática desses exercícios com afinco e regularidade levaria o aluno, no final de mais ou menos um mês, a estar apto a jogar capoeira com relativa eficiência e segurança. É claro que esse recém-praticante não estaria totalmente pronto, mas a técnica permitiria que ele pudesse se iniciar nas rodas. Na “sequência de cintura desprezada”, utilizava balões e um conjunto de movimentos ligados, também conhecidos como projeções, em que o capoeirista



EXTREMA ESQUERDA

EMBLEMA – MESTRE BIMBA.

FOTO: ACERVO TÉCNICO IPHAN.

projetava os companheiros para o alto e estes deviam cair em pé ou agachados, jamais sentados. Seu objetivo era desenvolver autoconfiança, responsabilidade, agilidade e destreza.

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

atividades regulares do grupo. Sua aprendizagem começa, na verdade, com o batizado.

Após todo percurso de desenvolvimento das habilidades básicas do jogo da Capoeira Regional, realizando com eficiência e plasticidade os repertórios de golpes, toques dos instrumentos e cantos, o aluno pode se formar. A formatura é um dia especial para o mestre e seus alunos. Trata-se de um ritual semelhante à formatura de qualquer escola de ensino formal, com direito a paraninfo, orador, madrinha e medalha.

No início, Mestre Bimba realizava a festa de formatura no sítio Caruano, no nordeste de Amaralina, na presença de convidados e de toda a academia regional baiana. Os formandos, todos de branco, eram chamados por Mestre Bimba e, diante de convidados e equipes da academia,

exibiam seus repertórios de movimentos, toques e cantos. Ao final dessa exibição, os iniciantes deveriam passar pela prova de fogo, jogando com um capoeirista graduado, ritual que ficou conhecido como “tira medalha”.

Nesse desafio, o graduado tentaria, com os pés, tirar a medalha do peito do formando, que ficaria, assim, com sua roupa e sua dignidade manchadas. Se no final do jogo a medalha estivesse ainda no peito do formando, este era considerado, pela escola regional baiana, formado. Por último, eram realizadas atividades festivas com apresentações de maculelê, samba de roda, samba duro e candomblé.

O curso de especialização foi criado por Mestre Bimba para ser realizado secretamente com os seus principais alunos. Tinha como objetivo aprimorar golpes



de defesa e de ataque advindos de adversários perigosos e bem treinados e era dividido em dois módulos. O primeiro deles, com duração de 60 dias, era realizado dentro da academia, onde Mestre Bimba desenvolvia estratégias de combate específicas e sofisticadas. O segundo, que também durava 60 dias, era ministrado na Chapada do Rio Vermelho e tinha como principais atividades as chamadas “emboscadas”.

Seus alunos veteranos eram colocados na mata com o objetivo de, à espreita, aguardar a passagem do aluno especialista. A meta dos alunos que buscavam a especialização era chegar a um determinado ponto específico, lutando com “soldados” que, sorrateiramente, os emboscavam. Ao final do curso, Mestre Bimba realizava uma festa nos moldes da formatura

e entregava aos seus alunos de elite um “lenço vermelho”.

Com interesse em inserir essa prática tradicional da cultura popular brasileira nas esferas oficiais da sociedade brasileira, a Capoeira Regional de Mestre Bimba assume um perfil específico de uma prática desportiva e marcial com elementos culturais e artísticos: música e dança. Sua capoeira era organizada nos moldes de uma atividade física e marcial, cuja escola obedecia a rígidas técnicas de ensino e avaliação, que permitiam ao aprendiz realizar, a partir de seus treinamentos, os movimentos e as habilidades próprios desse jogo. Treinamentos divididos, tal como na escola ou nas Forças Armadas, em etapas hierarquicamente bem definidas, nas quais determinados objetivos deviam ser alcançados ao final.

Para isso, eram estabelecidos rigorosos exames de avaliação.

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

Aproveitando o caminho aberto por Mestre Bimba, Mestre Pastinha funda, em 1941, o Centro Esportivo de Capoeira Angola – Ceca. Nascido em 1889, na cidade de Salvador, Pastinha, segundo seus relatos,

À ESQUERDA

MOVIMENTOS DA CAPOEIRA.  
FOTO: RECORTES DE FOTO DE  
MARCEL GAUTHEROT.

ABAIXO

REPORTAGEM SOBRE MESTRE  
PASTINHA JORNAL – 13 DE  
AGOSTO DE 1975.  
FOTO: ESCANEADO PARA ACERVO  
TÉCNICO DO IPHAN.

**OMAGO PASTINHA**

**Cego, Aos 86 Anos, o Mestre Nos  
Dá Tudo o Que Tem: Sua História,  
Depoimento a Gustavo Falção**

Logo depois da revolução de 35 grupos que ele teve de par... pelo lado do disca...  
Magalhães Lúcio, como a presença... O processo de desnaturalização do...

iniciou seu processo de aprendizado da capoeira por volta dos 10 anos. Seu mestre foi Benedito, um negro natural de Angola. Do mesmo modo que Bimba e tantos outros mestres, Pastinha aprendeu a capoeira “de oitava”, frequentando e vadiando nas rodas da cidade de Salvador. Durante toda a sua adolescência, frequentou a Escola de Marinheiros, onde, segundo seu relato, ensinou capoeira nas

horas vagas para colegas de arma. Saiu da Marinha aos 20 anos. Trabalhou como engraxate e vendeu gazetas, no garimpo e na construção do porto de Salvador.

Assim como Mestre Bimba, Mestre Pastinha não via com bons olhos o momento que a capoeira baiana atravessava no início do século 20, cercada de grupos desordeiros e de violentos embates entre si e com a polícia. Práticas que, na sua visão, não traziam qualquer benefício para a ascensão social da capoeira. A situação de ilegalidade e de perseguição em que se encontrava impedia o desenvolvimento de todas as suas potencialidades de arte. Para ele:

“(...) a capoeira que veio com os africanos no tempo da colonização não teve maior desenvolvimento por razões óbvias. Os negros africanos, no

Brasil colônia, eram escravos, e nessa condição tão desumana não lhes era permitido o uso de qualquer espécie de arma (...) viu-se, nessas circunstâncias, a capoeira, tolhida em seu desenvolvimento, sendo praticada às escondidas ou disfarçada cautelosamente com danças e músicas de sua terra natal” .<sup>72</sup>

Tal como Mestre Bimba, Mestre Pastinha pautará sua vida tentando achar caminhos oficiais que permitissem retirar a capoeira do gueto em que ela se encontrava. Ambos os mestres aprenderam capoeira na rua e vivenciaram todas as características dessa época, como problemas com a polícia. Insatisfeitos com esse estado de coisas, Mestre Bimba e Mestre Pastinha procurariam modificá-lo, cada um a seu jeito.

Essa desilusão faz com que Mestre Pastinha fique mais



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

Outro centro importante de Capoeira Angola formado nessa época foi o terreiro de Mestre Waldemar. Situava-se na rua Pero Vaz, no bairro da Liberdade. Um barracão construído de madeira, com cobertura de palha, cercado por ripas de madeira que separavam os jogadores do restante da plateia. Nesse lugar, eram realizados treinos, rodas de capoeira e de candomblé e outros tipos de encontros

festivos. Assim como Mestre Waldemar, destacam-se também os mestres Caiçara, Canjiquinha, Cobrinha Verde, entre outros que pertencem ao bastião da Capoeira Angola dessa época.

É nesse cenário que, no início da década de 1940, Mestre Pastinha retorna, assumindo a direção do Ceca, em que permaneceria até a sua morte, em 1981. Ao longo desse tempo de dedicação à Capoeira Angola, ele ajudará, de modo marcante, a definir os fundamentos dessa prática de capoeira até os nossos dias. Com características próprias, a Capoeira Angola não poderia se misturar com as outras práticas desportivas e marciais, como o judô, o jiu-jítsu, a luta livre, entre outras. Mestre Pastinha aponta:

“É lógico que nos referimos à Capoeira Angola, a legítima capoeira trazida pelos africanos,

e não à mistura de capoeira com boxe, luta livre americana, judô, jiu-jítsu etc., que lhe tiram suas características, não passando de uma modalidade mista de luta ou defesa pessoal, onde se encontram golpes e contragolpes de todos os métodos de luta conhecidos”<sup>73</sup>.

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

Ciente das dificuldades em manter esses rituais, Mestre



À ESQUERDA E À  
DIREITA  
FLIPLIVRO DE ARISTIDES  
E NEWDAO.



Pastinha avalia ser necessário constituir, em seu centro de Capoeira Angola, regras e hierarquias que possam ajudar no aprendizado. Assim, novas regras são incorporadas à prática da capoeira e seus treinos. Na roda, apresenta a figura do juiz, ou daquele que responde pela sua organização, mantendo-a dentro dos fundamentos da capoeira.

Na rotina diária do Centro, Mestre Pastinha cria funções específicas ocupadas por capoeiristas mais avançados, responsáveis pela orquestra, instrutores de movimentos – chamados “trenel” –, arquivistas, contramestres e mestres. Escolhe um uniforme que passará a identificar os seus alunos, calça preta e camisa amarela, em homenagem às cores de seu clube de coração: Ypiranga Futebol Clube. Impede seus alunos

de jogar descalços e sem camisa. Proíbe alguns movimentos. Enfatiza o lado lúdico e artístico da capoeira, destacando os treinos de cantos e toques de instrumentos. Define a “bateria” ou a “orquestra” com três berimbaus (gunga, médio e viola), dois pandeiros, um atabaque, agogô e reco-reco. Destaca a importância dos toques e cantos na condução dos ritmos do jogo. Enfatiza a necessidade de desmistificar a capoeira como a arte dos valentões, mostrando que aquela não deveria ser exercida pela valentia, mas pela busca da integridade física e espiritual. Se necessário, a capoeira seria uma excelente arte de defesa e ataque, mas seus fins principais não podiam ser esses. Destaca a necessidade dos valores éticos e políticos da capoeira, como a lealdade aos companheiros e à capoeira, a obediência às regras

principais do jogo, construídas coletiva e socialmente.

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

Diante de todas as características acima mencionadas, podemos destacar a importância da ritualística na Capoeira Angola, elemento principal na transmissão do saber. Mestre Pastinha elaborou com minúcias os procedimentos de entrada e saída do jogo, a importância das chamadas de mandinga – quando os oponentes paralisam o jogo num desafio de intensa representação simbólica –, a relação estreita entre os toques e os cantos com o tipo de jogo, entre outras coisas. Assim é buscada a manutenção dos referenciais dos rituais afrodescendentes. Tratando a capoeira como um rito, Mestre Pastinha busca impedir a sua total absorção pelas práticas físico-desportivo-marciais. A capoeira é sem dúvida uma atividade física, um esporte e uma luta, mas é também uma reza, um lamento, uma brincadeira, uma

vadiação, uma dança, um canto, uma comunhão. Mestre Pastinha busca com isso aproveitar os novos espaços que a sociedade do seu tempo finalmente abriu para a capoeira, sem com isso aderir plenamente às mudanças impostas a ela por esses novos espaços.

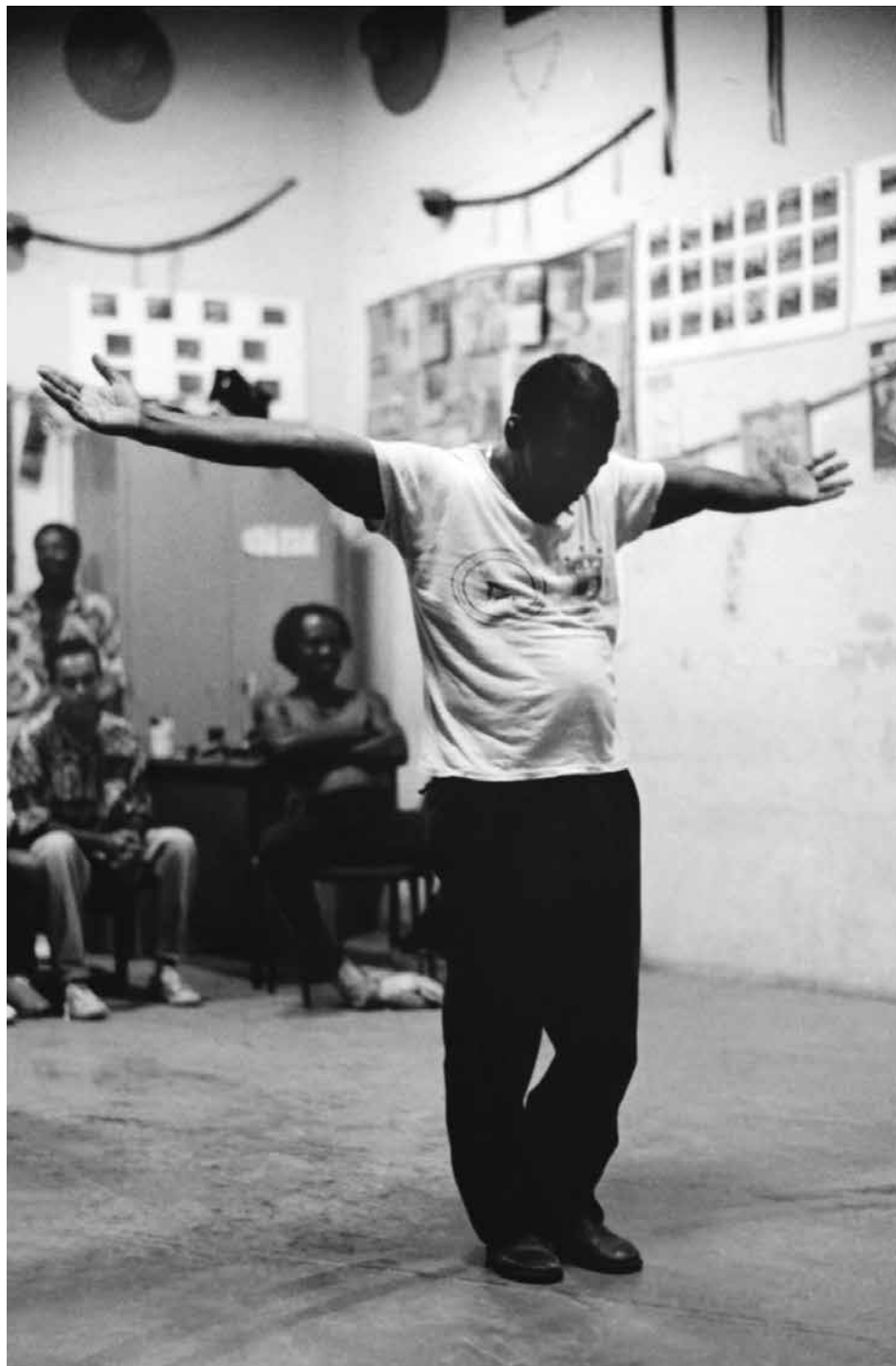
O aprendizado da Capoeira Angola que Mestre Pastinha ajudou a construir incorporou às formas antigas do aprendizado da capoeira elementos próprios das escolas formais, como estatuto, cartilhas de procedimentos, treinos e exercícios específicos, hierarquias e rotinas. O descompromisso alegre da vadiação,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

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

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

MESTRE MORAES, BAHIA.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO  
IPHAN.





MESTRE CURIÓ.

FOTO: EDUARDO MONTEIRO.

## ALGUMAS TRAJETÓRIAS DA CAPOEIRA NOS DIAS ATUAIS

**E**ntre as décadas de 1930 e 1980, a capoeira viveu mudanças que fundamentaram a capoeira contemporânea. As escolas de capoeira baiana, principalmente as vertentes da Regional de Mestre Bimba e a Angola de Mestre Pastinha, expandem-se, alcançando o Brasil e o mundo. Dessas sementes nascerão diversos grupos, cuja filiação aos dois estilos nem sempre será explícita, mas talvez seja

certo dizer que, implicitamente, a capoeira, tal como ela hoje se apresenta, deve em muito às duas escolas. Essa herança é percebida na organização em grupos e academias específicas para a prática da capoeira.

Podemos perfeitamente dizer que a capoeira antiga, que existia de modo informal, vinculada diretamente a um *êthos* muito próprio das cidades e de suas comunidades, praticamente desaparece. A rua, as quitandas e as festas públicas vão cedendo lugar para as academias e os espaços privados da prática da capoeira. O aprendiz agora deve se matricular numa escola ou num grupo de capoeira, frequentando regularmente esses espaços e respeitando suas regras e seus procedimentos.

Não se aprende mais ao modo antigo, por “oitiva”, numa vivência coletiva em espaços abertos e

públicos. A rua, que era o espaço próprio para a vadição, passou a ser ocupada, principalmente, para demonstrações, como propaganda dos grupos privados. Ainda assim, algumas rodas de rua permanecem célebres, como a Roda Livre de Duque de Caxias (RJ). De qualquer maneira, os grupos de capoeira ganharam contornos de instituições, na maioria das vezes informais, que se proliferam

PÁGINA SEGUINTE

À ESQUERDA

MESTRE BRANDÃO E JOGO DE DENTRO.

FOTO: EDUARDO MONTEIRO.

À DIREITA

RODA DO GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA N GOLA - 2007.

FOTO: XIM-XIM.

À DIREITA, EMBAIXO

RODA DO GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA N GOLA - 2007.

FOTO: XIM-XIM.

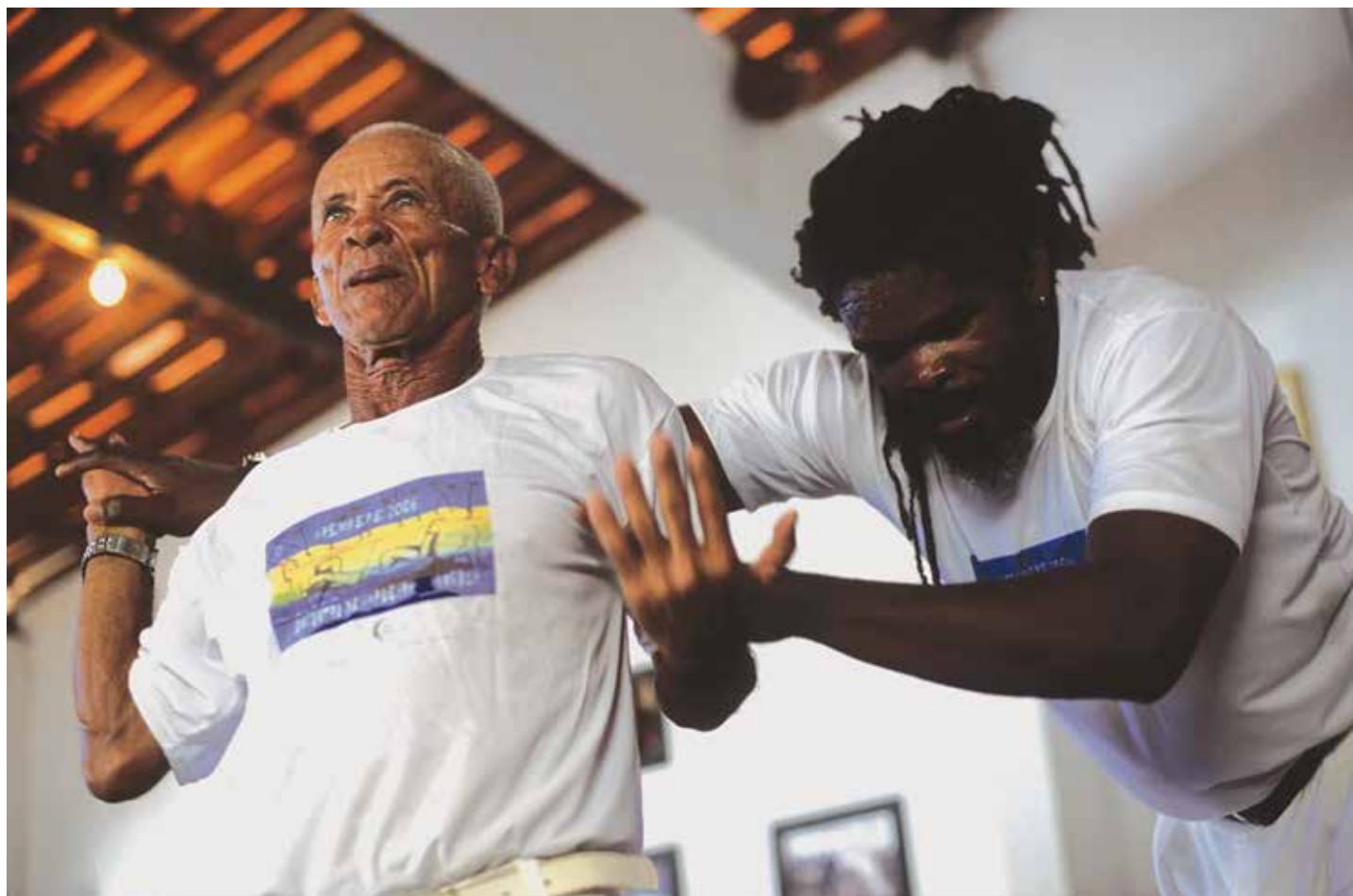
com nomes, uniformes e regras de procedimentos particulares.

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

Um dos motivos mais marcantes do crescimento da Capoeira







Regional é a assimilação das práticas físicas e esportivas. Tratada como um genuíno esporte nacional, a Capoeira Regional se infiltra rapidamente nas escolas, no currículo das universidades de educação física, nas academias militares, assim como nas academias de musculação e ginástica.

Mestre Xaréu, num livro recente intitulado *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*,

vem indicando a trajetória da Capoeira Regional em direção à escolarização. A partir de 1972, o “esporte” capoeira estreita suas relações com a formação dos educadores físicos. Assim:

“Mestre Carlos Senna, ex-aluno de Mestre Bimba, um defensor ferrenho da capoeira esporte e fundador da Senavox (Centro de Pesquisa, Estudo e

Instrução de Capoeira, fundado em outubro de 1955), em 1980, publicou um inusitado trabalho denominado Capoeira: arte marcial brasileira. Essa publicação mostra a preocupação do autor com exames, corpo docente, regulamento de competição e súmulas. Ele fundamenta, também, seu projeto nos valores educacionais e reconhece ser a capoeira uma “... incomparável forma de educação física ...”.<sup>74</sup>



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

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





À DIREITA

MESTRE TONI VARGAS, GRUPO  
SENZALA, RIO DE JANEIRO.

FOTO: TT-CATALÃO.

À DIREITA, EMBAIXO

MESTRE TONI VARGAS, GRUPO  
SENZALA, RIO DE JANEIRO.

FOTO: TT-CATALÃO.

o conceito da capoeira para  
instrumento completo de educação  
integral dos jovens estudantes.  
Sobre isso, diz Mestre Xaréu:

“É importante frisar que o ensino/aprendizagem da capoeira não deve ser voltado apenas para o aspecto técnico de aprender determinada forma de luta e de esporte. O ensino de golpes, contragolpes, esquivas e sequências deverá ser acompanhado de transmissão de todos os elementos que envolvem a sua cultura, história, origem e evolução, ao tempo em que se estimulará a pesquisa, debate e discussão em seminários, para que o educando tenha participação efetiva no contexto da capoeira como um todo”.<sup>75</sup>

Esse encontro com as escolas formais e suas pedagogias centradas no conhecimento intelectual tem transformado o



PAINEL DE MARCAS.

FOTO: ACERVO TÉCNICO

IPHAN.





ensino da capoeira numa prática pedagógica sistemática, em que o conhecimento não é construído num ambiente de tradição popular, mas nas academias dos mestres ou nas cadeiras formais dos bancos universitários.

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

Nos últimos anos, a capoeira ganhou o Brasil e o mundo e as escolas contemporâneas tiveram que se reorganizar a partir de princípios próprios e distintos. Há uma recuperação dos valores tradicionais da Capoeira Angola no que tange às formas de ensino e aprendizado, em que se pretende trazer de volta o método tradicional da

**ABAIXO**

RODA DE CAPOEIRA REALIZADA EM SEDE DE ASSOCIAÇÃO.  
FOTO: EDUARDO MONTEIRO.

**À DIREITA**

RODA DE CAPOEIRA, ENCONTRO DA CAPOEIRA EM SANTA TEREZA, RIO DE JANEIRO, 2007.  
FOTO: XIM-XIM.







“oitiva”, resistindo, a seu modo, ao processo de escolarização formal.

Dessa maneira, estamos diante de duas tradições de ensino e aprendizado que atravessaram a história da capoeira. O modelo da escola tradicional, voltado para a sistematização, racionalização e competição, em que o importante é o resultado ou a eficiência do processo de aprendizado, e o modo inspirado

na forma antiga de aprender, na qual a vadiação, a brincadeira e a estética tornam-se base.

Não é justo afirmar que a Capoeira Angola é o patrimônio da forma antiga de aprender e a Capoeira Regional é o da forma escolar e formal. Podemos apenas constatar nelas o que historicamente se apresenta como forma hegemônica de aprender e ensinar. Existem grupos e grupos

de Capoeira Angola e Regional. Se olharmos bem de perto para cada um deles, poderemos perfeitamente encontrar, no aprendizado do dia a dia, marcas dessas duas tendências, com uma predominância do modo escolar e formal. A história e a tradição da capoeira e de suas formas de aprendizado ainda continuam abertas, num jogo incompleto, sem vencedor ou vencido. ■



## DESCRIÇÃO DAS RODAS DE CAPOEIRA

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

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

### ETNOGRAFIA E PERFORMANCE

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

As rodas também faziam parte das festas religiosas de

À ESQUERDA  
RODA DE CAPOEIRA DE  
DOMINGO EM BAIRRO  
– JOGO DE DENTRO,  
TESOURA.  
FOTO: PIERRE VERGER@  
FUNDAÇÃO PIERRE  
VERGER.

largo, porque os capoeiristas, em sua maioria, frequentavam candomblés e igrejas, eram devotos de santos e orixás. Esta relação estreita pode ser uma das explicações para o oferecimento de comida durante as rodas de capoeira festivas, aquelas que comemoram determinada data ou evento.

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

“Tenho alunos em diversos países com grupos estruturados, onde anualmente viajo para dar uma assistência mais de perto. Todos os anos fazemos o Evento da Escola, que é um momento de encontro e de discussões com temas de interesse não só para a Capoeira Angola, mas também para a comunidade negra. Nesse Evento, oferecemos um grande Caruru para os presentes, homenageamos os alunos mais destacados, efetuamos a tradicional troca das carteiras; e realizamos o ritual do apelido com os alunos mais novos. Este é o momento de reencontro com mestres de outras escolas, alunos de outros países, amigos e familiares, é o momento mais importante da Escola”.<sup>76</sup>

O tradicional caruru oferecido por Mestre Curió, ao contrário do calendário, cujo dia reservado para os santos é 27 de setembro,



realiza-se no dia 26 de janeiro, aniversário de sua academia: Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió. O motivo da devoção é o fato de ter irmão e dois filhos gêmeos.

O caruru, conforme conhecemos hoje em dia, é um prato feito à base de quiabos cortados em rodelas, camarão seco, castanha ou amendoim e azeite de dendê. É preparado e

servido em ocasiões especiais, como na Festa de Santa Bárbara, em Salvador, em que é chamado de Caruru de Santa Bárbara, ou por ocasião do dia de Cosme e Damião, em que recebe o nome de Caruru das Crianças, ou Caruru dos Erês.

Em dezembro, por ocasião da Festa de Santa Bárbara, o caruru é servido nas ruas de Salvador. O Caruru de Santa



## À ESQUERDA

MESTRE CURIÓ E MESTRE

MARTINHO, 2007.

FOTO: EDUARDO MONTEIRO.

## À DIREITA

MESTRE CURIÓ.

FOTO: VANDERLEI CATALÃO –

ACERVO TÉCNICO IPHAN.

Bárbara também é oferecido a Iansã, que é uma das três esposas de Xangô e que, segundo o lendário, alimenta-se também da comida predileta do marido.

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

das crianças, chega a vez dos convidados participarem da festa.

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

Enquanto a Capoeira Angola manteve uma ritualística semirreligiosa, a Capoeira Regional buscou uma forma mais laica. Curiosamente, Mestre Bimba denominou de batizado o rito de passagem em que seus alunos deixavam



RODA DE CAPOEIRA, ENCONTRO DA  
CAPOEIRA EM SANTA TEREZA, RIO  
DE JANEIRO, 2007.  
FOTO: XIM-XIM.

de ser iniciantes para serem iniciados. Além da referência à cerimônia religiosa cristã, nas suas rodas, costumava contar com a participação de sua esposa, Dona Alice, que era mãe de santo.

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

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

festa, o que, durante a pesquisa de campo, pôde ser observado em momentos distintos. Num batizado do Grupo Senzala, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, foi constatado o oferecimento de frutas aos presentes. Da mesma forma, na roda de rua de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, são comuns os churrascos que animam os momentos de comemoração.

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

## OS MOVIMENTOS E OS GOLPES

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

Com certeza, a movimentação da capoeira se modificou ao longo dos séculos, o que torna difícil



comparar o jogo primitivo com o contemporâneo. Por meio dos registros históricos e de crônicas, no entanto, é possível identificar alguns movimentos que permaneceram no decorrer do tempo, como a cabeçada, a rasteira e o rabo de arraia.

Um movimento que faz parte de todas as vertentes de capoeira é a ginga, homenagem dos capoeiristas à Rainha Nzinga, de Angola,

guerreira temida por seus inimigos e conhecida por sua habilidade nas negociações com portugueses e africanos. Ora tendia para um lado, ora para outro, negociando com malícia no jogo com seus adversários, mas muitas vezes também agindo de forma violenta contra eles<sup>77</sup>. A sua presença na memória dos africanos escravizados é uma das hipóteses para a denominação do gesto primordial da capoeira.

Embora não seja um golpe, a ginga é o principal movimento da capoeira, o primeiro que um aluno aprende, dentro ou fora da roda. Consiste num bailado invertido, quando a mão direita está à frente, o pé esquerdo se encontra atrás do corpo, e vice-versa. É a partir da ginga que surgem os deslocamentos e golpes. Uma das principais formas de o capoeirista se deslocar durante o jogo é o "aú", através

do qual o jogador se movimenta de um lado para o outro usando apenas os braços. Uma outra maneira própria de o capoeirista se movimentar é com ajuda da bananeira, quando troca “os pés pelas mãos”, ficando de cabeça para baixo, sustentado pelos braços e com as pernas tremulando no ar. Vale lembrar que a nomenclatura dos golpes costuma variar de acordo com o tempo histórico, regiões e vertentes. A bananeira, para alguns, por exemplo, é chamada de “parada de mão”.

Tanto a Capoeira Angola como a Regional utilizam esses movimentos, mas de maneiras distintas. É comum associar à primeira uma movimentação mais lenta e próxima do chão, enquanto a segunda se caracterizaria por movimentos jogados em pé e mais velozes. Apesar de, em certa medida, isso ocorrer, a velocidade e a altura

do salto dado pelo capoeirista dependem de sua condição individual, independentemente de estilo. Uma peculiaridade do jogo de Capoeira Angola, no entanto, é a “chamada”, momento em que um dos jogadores deixa de dar continuidade à brincadeira e para em posições diversas, chamando o outro para tocar as suas mãos. Quando isto acontece, dão alguns passos, como numa dança, para depois retornar à brincadeira.

Ainda que seja de difícil explicação, a “chamada de Angola” é um artifício usado para muitos fins, como por exemplo quando o capoeirista quer armar uma cilada para o outro, podendo inclusive não fazer nada, apenas dar três passos para um lado e três para o outro. Mestre Bimba, por sua vez, tornou característicos da sua Capoeira Regional os chamados “balões”, como o que denominou de “cintura







SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS  
DE CAPOEIRA.  
FOTO: PIERRE VERGER@  
FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.



desprezada”. Assunção explica melhor como eles aconteciam:

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



As performances acrobáticas dos balões se transformaram num símbolo da beleza da Regional ou, de acordo com outras observações da época, uma ‘adulteração’ da “genuína capoeira”<sup>78</sup>.

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

## O CANTO, OS TOQUES E A DINÂMICA DAS RODAS

**T**oda roda de capoeira se inicia com uma canção. Na Capoeira Angola, o ritual é aberto com um cântico em forma de lamento, chamado ladainha. Um grito gutural, “iê”, é emitido pelo cantador, antes de se iniciar o canto, instaurando silêncio na roda. A ladainha é entoada, normalmente, pelo capoeirista/mestre que toca o berimbau principal, de som grave, chamado berra-boi ou gunga.

Quando se inicia a ladainha, os capoeiristas que vão jogar permanecem “agachados” ao pé do berimbau, à espera do momento para jogar, envoltos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvando a memória dos mestres antigos, saudando Deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, ou ainda os casos de perseguição aos capoeiristas:

Tava em casa  
Sem pensar nem imaginar  
Delegado no momento  
Já mandou foi me intimar  
É verdade meu colega  
Com toda diplomacia  
Prenderam o capoeira  
Dentro da delegacia  
Para dar depoimento  
Daquilo que não  
sabia, camaradinho...

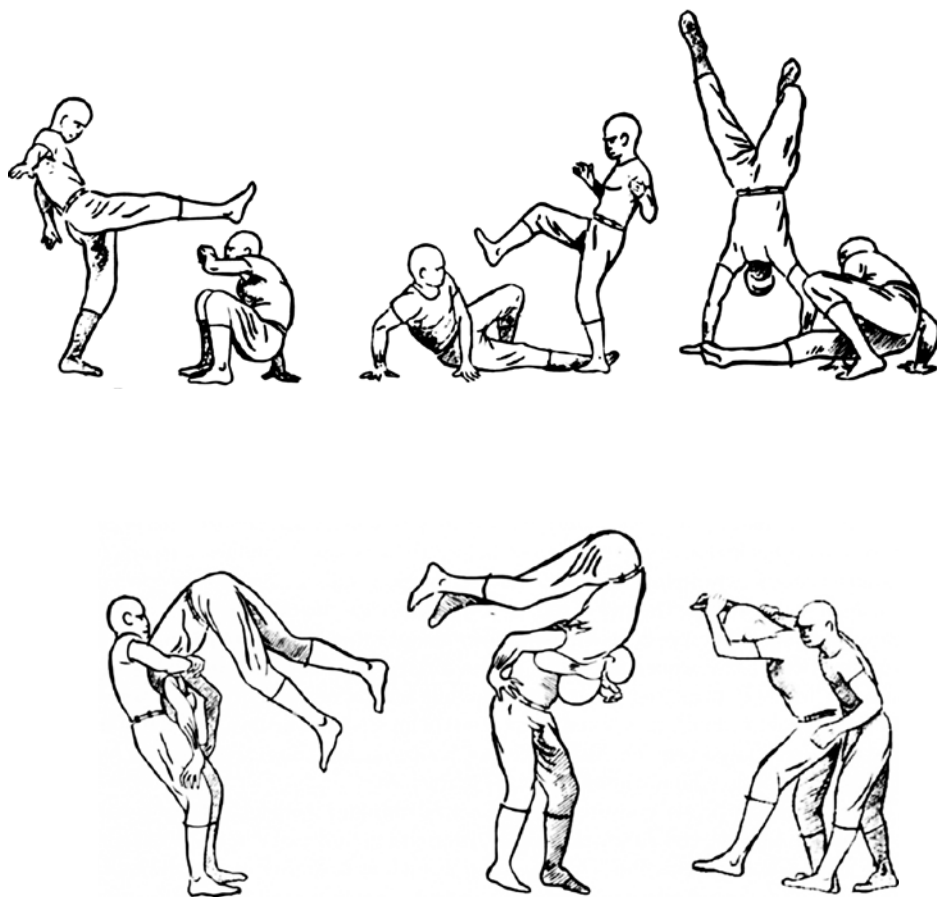
A ladainha não é o único cântico da roda. A maior parte do ritual se desenrola com o canto das chulas e dos corridos, cuja expressão musical se dá, na sua execução, de forma bem semelhante às canções de samba de roda baiano e às variações do partido-alto carioca: “Seus cantos são tirados por um solista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

Durante a chula, são feitas as saudações, respondidas a seguir

pelo coro. Nesse momento, ainda não se pode jogar:

Ê, maior é Deus,  
Ê, viva meu mestre,  
Ê, quem me ensinou  
Ê, a capoeira...

O jogo só se inicia após os cantos corridos. Como o nome indica, as canções são mais aceleradas do que as ladainhas e chulas, embora não sejam rápidas. Na Capoeira Regional de Mestre Bimba não há ladainhas, o que abre as rodas são quadras musicais que também são respondidas pela audiência da roda e têm estrutura semelhante aos corridos. A capoeira que funde as duas modalidades utiliza o padrão de canto da Capoeira Angola, iniciando suas rodas com ladainhas e utilizando a instrumentação da capoeira antiga. Um outro aspecto importante das rodas de capoeira são os toques de berimbau.



DESENHOS DE MESTRE  
BIMBA - CURSO DE  
CAPOEIRA REGIONAL.  
FOTO: ACERVO  
TÉCNICO IPHAN.

Um toque é um conjunto-padrão de notas emitidas pelo berimbau. O instrumentista usa o dobrão (moeda) para alterar o comprimento da corda e produzir três diferentes tonalidades sonoras: um tom baixo, com a corda solta; um tom alto, com o dobrão pressionando a corda; e um tom estridente, em que o dobrão é usado para abafar a vibração da corda.

O principal deles é o toque de Angola, cadenciado e lento, que abre a roda de capoeira. Os toques são tão importantes para a capoeira que alguns os relacionam aos estilos. Édison Carneiro, por exemplo, escreveu que a capoeira possuía nove modalidades, entre elas a Capoeira Angola. Um erro, segundo Waldeloir Rego: “O que houve foi uma bruta confusão de Édison Carneiro, misturando golpes de

capoeira com toques de berimbau”. De fato, os angoleiros costumam rejeitar a simplificação da Capoeira Angola ao toque de Angola, que é apenas um dos elementos da arte.

Além do toque de Angola, fazem parte das rodas o São Bento Grande e o São Bento Pequeno, versões mais rápidas do toque de Angola, mas que seguem sua estrutura rítmica. Um outro toque inventado pelos capoeiristas



antigos, que permanece nas rodas atuais, ainda que em raras ocasiões, é a Cavalaria. O ritmo, que imita o som de cavalos trotando, era tocado para avisar da chegada do Esquadrão da Cavalaria. Liderado pelo temido chefe de polícia conhecido como Pedrito, o esquadrão atacava as rodas e perseguia os capoeiras na década de 1920, em Salvador.

Assim como a Cavalaria, outros toques são basicamente instrumentais

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

Nas rodas que fundem elementos das capoeiras Angola

e Regional, cada toque requer uma forma diferente de jogar. No Grupo Senzala, como não se segue uma vertente exclusiva, é possível, em uma roda, serem tocados diversos toques diferentes. Quem dita o que se deve jogar é o berimbau comandado pelo mestre ou professor. Se o toque for de Angola, joga-se Capoeira Angola; se for São Bento Grande, joga-se Capoeira Regional.





SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS DA  
CAPOEIRA.  
MATERIAL ESCANEADO DO  
FLIPLIVRO DE ARISTIDES E NEWDAO.



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

Os toques e jogos na roda de Capoeira Angola também são

comandados pelo berimbau, que determina ainda o tempo do jogo, geralmente mais longo entre os angoleiros. Quando o tocador bate repetidas vezes no berimbau, é sinal de que o jogo acabou. É preciso apertar as mãos e dar lugar a outra dupla. Nas rodas de Capoeira Regional e dos grupos que usam cordel, os jogos têm curta duração e não são comandados pelo berimbau. É o chamado jogo de “compra”,

quando um jogador entra na roda, interrompe o jogo e escolhe um dos jogadores para jogar, e assim por diante. As rodas, de uma maneira geral e independentemente do estilo, terminam com corridos de despedida:

Adeus, adeus,  
Já vou-me embora  
Eu vou com Deus  
E Nossa Senhora.



## OS INSTRUMENTOS

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

Esse complexo musical é necessário para o deslocamento dos jogadores e do público para uma temporalidade própria. Um espaço limítrofe situado num território extracotidiano poderá ser mobilizado e disponibilizado

através do universo simbólico da música, dos ritmos e cantos, expressões corporais dramáticas, golpes, quedas e ritos, numa esfera de atividade que tem sua tendência própria: a tendência do jogo.

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

Os instrumentos descritos a seguir podem ser encontrados principalmente na tradição musical praticada na Capoeira Angola. Essa modalidade é a que se manteve mais vigorosa como depositária da estrutura musical que preserva estreitas relações com as matrizes africanas. Isso não só pelas formas harmônica e

FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.

ABAIXO, À DIREITA  
TOCADOR DE BERIMBAU  
ANGOLANO.  
DESENHO A. NEVES E SOUZA.



rítmica presentes na composição sonora da tríade de berimbaus grave, médio e agudo, mas também pelo aspecto melódico e de conteúdo das letras cantadas nas ladainhas, chulas e nos corridos, mantidas vivas até hoje graças à memória oral da capoeira.

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

### BERIMBAU

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

Assim, a aparição e a presença dos instrumentos musicais, sejam eles berimbaus ou quaisquer outros, surgem dessa condição imanente da cultura africana ou afro-americana, em que aspectos musicais, dançantes, culinários, religiosos e, também, do vestuário

se fundem dentro de uma mesma expressão, oriundos que são das culturas “diaspóricas”. Estas trouxeram em sua estrutura o aspecto da multidimensionalidade, do qual a música e os instrumentos musicais são parte constituinte e fundamental.

Waldeloir Rego chega a citar um levantamento que assinala a presença do berimbau em Cuba. Lembre-se ainda da modalidade do berimbau de boca, encontrado de forma abundante na África, mas também na Europa. Essa ocorrência “em vários cantos do universo”<sup>83</sup>, segundo Rego, corresponde à indefinição de sua origem, possivelmente africana. Atualmente, não é preciso esforço para associar a capoeira ao berimbau, que há muito vem impregnando o imaginário dessa prática cultural. O instrumento está de tal forma associado a esse



PAINEL DA RODA DO  
MESTRE VALMIR COM  
INSTRUMENTOS -  
BERIMBAU E PANDEIRO.  
FOTO: TT CATALÃO -  
ACERVO TÉCNICO IPHAN.



território que seria inconcebível uma roda de capoeira sem a aplicação efetiva desse arco musical.

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

A parte mais importante do berimbau utilizado nas rodas de capoeira é a vara ou verga da árvore conhecida como biriba (*Eschweilera ovata*), comumente encontrada ao longo da mata atlântica do estado da Bahia. Afixado às duas extremidades da verga vem um arame. Na ponta superior do berimbau, um pedaço circular de couro de sola pregado servirá de polia



para se envergar o instrumento. A cabaça, com uma abertura ou boca, que pode variar de tamanho, deverá ser presa na parte de baixo da verga, a uma distância de aproximadamente um palmo acima da sua extremidade inferior.

Completando a composição do berimbau, há ainda um dobrão de cobre que, ao entrar em contato com o arame, altera a tonalidade do som que ressoa da cabaça. A

baqueta ou vaqueta é uma vareta de madeira fina que não deverá passar da medida convencional de dois palmos e não inferior a um palmo e meio de mão. Por fim, o último artigo corresponde a um instrumento musical à parte que o acompanha – o caxixi –, chocalho que produz um som agudo. Confeccionado em palha de vime trançada num pedaço circular de cabaça, funciona

como a base na qual a semente conhecida como Lágrima de Nossa Senhora vai vibrar para emitir um som semelhante ao da chuva caindo nas folhas das árvores.

Infelizmente, a biriba está cada vez mais escassa, devido à intensa exploração dessa árvore para comercialização de berimbaus. Atualmente, chegam ao mercado internacional através dos sites que trabalham com venda de

DETALHE BERIMBAU.  
FOTO: FRANCISCO MOREIRA  
DA COSTA.

ABAIXO  
MESTRE COCA-COLA.  
FOTO: FRANCISCO MOREIRA  
DA COSTA



instrumentos de percussão, ou pelas mãos dos mestres de capoeira que cruzam o mundo. A utilização do berimbau em terras brasileiras era comum em diversas cenas do cotidiano carioca. Fez parte, por exemplo, da indumentária do vendedor ambulante no Rio de Janeiro colonial.

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

Nas rodas tradicionais de capoeira, são utilizados três berimbaus criadores da célula rítmica binária que caracteriza

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

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

manifestações culturais, a capoeira e o candomblé, mostrará células rítmicas muito semelhantes.

O gunga, berimbau que emite uma sonoridade mais grave e de maior porte, aparece na roda desempenhando um papel de marcação, determinando e orientando qual ritmo será executado durante todo o tempo de uma roda. A sua posição é destacada na hierarquia dos instrumentos. Ele é o responsável direto, tanto pela ativação dos códigos que provocam o início das cerimônias, como pelo encerramento da roda. Da mesma forma que o gunga, o atabaque mais grave do candomblé, denominado “rum”, na maioria das vezes está posicionado à direita dos outros dois atabaques. Ao contrário, porém, do gunga, sua função não é de marcação, mas de variação e improviso. Mesmo

com essa diferença, tanto o rum quanto o gunga encarnam o papel de liderança e de comando nas ações musicais dos rituais.

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

## ATABAQUE

O atabaque é também usado dentro do jongo e do caxambu. Sem dúvida, foi um dos primeiros instrumentos adotados na capoeira, como fica demonstrado numa das gravuras de Rugendas, feita no século 19, um dos raros registros antigos da existência da capoeira no Brasil. No fantástico cenário retratado por Rugendas, apenas um instrumento – o atabaque – se destaca em uma manifestação que apresenta traços da movimentação da capoeira<sup>84</sup>.

Sem o conjunto de instrumentos hoje característicos a essa prática, observa-se a participação de um público atento e participativo em torno de um atabaque, que marca o ritmo da dança-luta retratada. Segundo a etnografia de Rego, nas escolas de Capoeira





INSTRUMENTOS DE  
MESTRE NESTOR.  
FOTO: TT CATALÃO  
- ACERVO TÉCNICO  
IPHAN.

Angola dos mestres Pastinha e Canjiquinha não se observa a sua utilização, embora se reconheça, na maioria dos registros, que o atabaque formava o acompanhamento musical da capoeira.

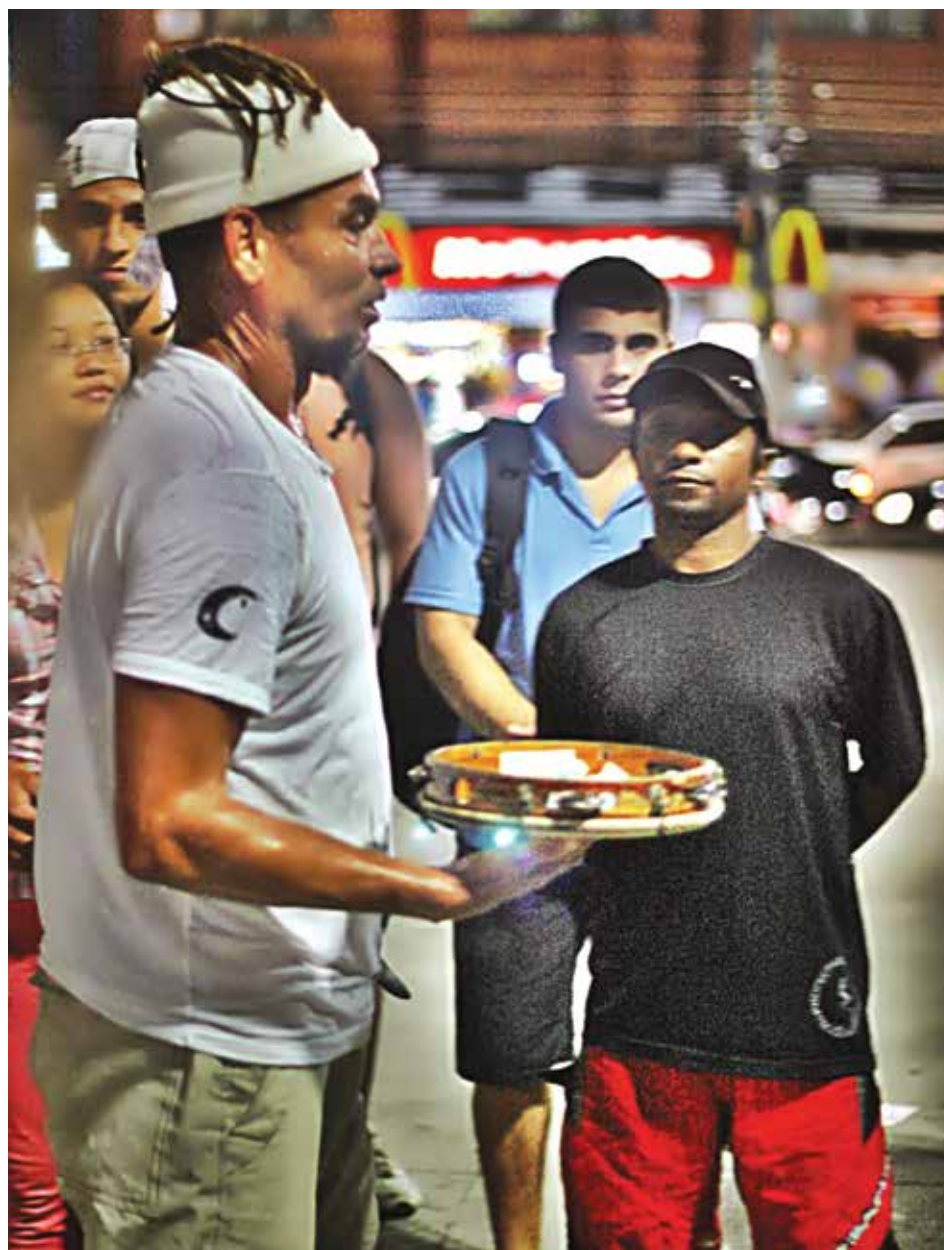
Assim como o pandeiro, o atabaque é um instrumento muito antigo e recorrente no mundo árabe e na África, tendo sido divulgado na Europa já na época das cortes medievais. O atabaque da capoeira tem a mesma forma do n'goma, de origem angolana, e seus tamanhos variam dentro da configuração encontrada nos atabaques rum, rumpi e lé. O mais adotado, porém, na capoeira é o rum, devido a seu tamanho maior e, conseqüentemente, por emitir um som mais grave.

MESTRE RUSSO COM PANDEIRO.  
FOTO: TT CATALÃO.

## PANDEIRO

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

Existem diversos tipos de pandeiro, mas o ideal para a orquestra da roda de capoeira deve ser encourado com couro de cabra e sua carcaça, ou moldura, feita em madeira resistente e ao mesmo tempo





AGOGÔ.  
ACERVO DO CENTRO NACIONAL DE  
FOLCLORE E CULTURA POPULAR.

flexível. As platinelas, pequenos pratos de latão, completam o instrumento, dando-lhe o som agudo tão importante para o equilíbrio entre os timbres grave e abafado do pandeiro. Esse som é emitido continuamente durante a percussão do instrumento e lhe confere uma sonoridade que, de longe, pode ser percebida.

### AGOGÔ E RECO-RECO

O agogô empregado na capoeira tem duas campânulas de ferro e deve ser percutido com uma baqueta, preferivelmente feita em madeira para amenizar o som metálico produzido pelo agogô. Como a maior parte dos instrumentos da capoeira, a sua assimilação está relacionada ao candomblé, que também se utiliza do agogô durante a

execução de alguns toques e em outros momentos do seu ritual. O agogô pode se apresentar sob mais de uma forma. Com três campânulas, quatro ou mais. Na capoeira, porém, a versão de duas campânulas é a mais utilizada.

O instrumento chamado reco-reco normalmente é feito a partir de algumas espécies de bambu ou da própria cabaça, quando esta apresenta uma forma mais alongada. A forma simples e rústica faz do reco-reco e do agogô os instrumentos de mais fácil execução na orquestra da capoeira. O som do reco-reco é produzido quando se desliza uma baqueta de madeira por sobre uma área entrecortada de sulcos transversais. A fricção da baqueta sobre a superfície da peça de bambu ou cabaça produz o som característico desse instrumento. ■







## OS MESTRES E AS RODAS: PATRIMÔNIO VIVO

**A**o percorrer os olhos rapidamente pelos jornais da década de 1970 em diante, percebe-se que alguns analistas e estudiosos da cultura popular da época traçam um quadro sombrio para os destinos da capoeira, em muito influenciados pelos danos socioeconômicos e culturais provocados pelo turismo/folclorização e esportização. Esse período coincide com a decadência das academias tradicionais de capoeira da Bahia – as de Bimba e Pastinha –, com a situação de pobreza em que se encontravam os principais mestres, razão da saída de Mestre Bimba para Goiânia, em Goiás. O período marca, ainda, a morte de muitos deles em quadro de indigência, num momento em que a capoeira já começava a dar mostras da possibilidade de ser explorada economicamente.



No final da década de 1970, militantes do movimento negro, estudiosos, políticos, carnavalescos e estudantes universitários começam a denunciar a folclorização da cultura negra e reivindicam, aos poderes públicos, medidas que pudessem coibir esse processo. Na Bahia, algumas instituições públicas tomaram iniciativas que procuravam atender a essas reivindicações e acabaram

À DIREITA  
RODA DE CAPOEIRA.  
FOTO: PIERRE VERGER@FUNDAÇÃO  
PIERRE VERGER.

ABAIXO  
MESTRE JOÃO PEQUENO.  
FOTO: EDUARDO MONTEIRO.

sacramentando algumas conquistas em prol das manifestações negras.

Em 1977, o Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura Municipal de Salvador inicia um projeto diretamente relacionado à capoeira, que encontra adesão da comunidade capoeirística. A iniciativa consegue abranger desde os mais tradicionais mestres ainda em condições de participar, como Cobrinha Verde, Atelino, Waldemar, Canjiquinha, Caiçara, entre outros, até a nova geração composta de praticantes pertencentes a segmentos da classe média, muitos deles universitários.

Esse projeto tinha por objetivo agregar todos os estilos de capoeira e todas as tendências que estavam em voga (esporte, folclore, educação). Por meio de fórum de debates e de apresentações de capoeira,

MESTRE CURIÓ.

FOTO: TT CATALÃO – ACERVO

TÉCNICO IPHAN.



listou os pontos impulsivos e restritivos para a prática da capoeiragem. Além dos mestres e de capoeiristas, convidados e consultores eventuais e periódicos, participavam do projeto intelectuais baianos, estudiosos da cultura negra, membros do Movimento Negro Unificado (MNU), educadores e dirigentes de outras entidades públicas.

No ano de 1983, o projeto relacionado à capoeira do Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura Municipal de Salvador culminou com a realização do *Primeiro Seminário Regional de Capoeira e do Festival de Ritmo de Capoeira*, que devem ser entendidos como a primeira iniciativa governamental em prol da capoeira.

Nesses eventos, foram levantadas as principais questões

que envolviam a capoeira da época e indicados alguns rumos de atuação para orientar as políticas públicas em seu benefício: a revitalização da Capoeira Angola; a introdução da prática da capoeira nas escolas; o incentivo às pesquisas e aos estudos sobre o tema; a importância de encontrar formas de amparo aos velhos mestres e suas famílias; a realização de novos eventos de capoeira; a busca de novos espaços para a sua prática.

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

Há, portanto, uma contradição inerente à difusão da capoeira. Por



À DIREITA  
MESTRE LUA RASTA.  
FOTO: TT CATALÃO –  
ACERVO TÉCNICO IPHAN.

ABAIXO  
MESTRE VIRGÍLIO, IGREJA  
DO BONFIM, BAHIA.  
FOTO: TT CATALÃO –  
ACERVO TÉCNICO IPHAN.

Esse é um ponto que mostra a necessidade de um reconhecimento oficial da importância da capoeira por parte do Estado brasileiro. Exemplos como o de Mestre João Grande, que recebeu diversas homenagens nos Estados Unidos, revelam a apropriação da capoeira por governos multiculturalistas, que buscam reconhecê-la como parte da diáspora africana e

patrimônio próprio. O Brasil, nesse contexto, não seria o local onde a capoeira se desenvolveu, mas ponto de passagem para sua difusão internacional.

A perspectiva deste Dossiê é a de que, embora marcada pela influência africana, a capoeira – como hoje é conhecida – estabeleceu-se no Brasil. Foram também os mestres brasileiros os responsáveis por articular aspectos

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



culturais a uma manifestação que poderia ficar restrita à face marcial. Ao contrário disso, a capoeira é reconhecida por sua riqueza musical e gestual, o que a aproxima também de uma dança especial, reminiscência de jogos de combate de sociedades tradicionais.

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

A roda é um momento determinante da prática da capoeira que não pode ser ignorado. Seja na Capoeira Angola, Regional ou a que funde as duas vertentes,

a roda é um espaço de criação artística e de *performance* cultural em que se realiza plenamente a multidimensionalidade da capoeira. Portanto, a roda também precisa ser registrada, assim como os mestres, depositários do saber imaterial da capoeira. No dossiê do processo de Registro, encontram-se anexadas 16 entrevistas com mestres de diversas vertentes, reconhecidos pela comunidade capoeirística como importantes mantenedores da cultura. São eles, distribuídos pelas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Recife, os mestres:

### SALVADOR

Mestre João Pequeno  
(João Pereira dos Santos)

Mestre Curió  
(Jaime Martins dos Santos)

Mestre Virgílio  
(Virgílio Maximiliano Ferreira)

Mestre Bamba  
(Rubens Costa Silva)

Mestre Gajé  
(José Izidro de Carvalho)

Mestre Xaréu  
(Hélio Campos)

Mestre Demolidor  
(Augusto Januário Passos da Silva)

Mestre Lua Rasta  
(Gilson Fernandes)

### RIO DE JANEIRO

Mestre Vilmar  
(Vilmar da Cruz Brito)

Mestre Nestor Capoeira  
(Nestor Sezefredo dos Passos Santos)

Mestre Gil Velho  
(Gilberto Cavalcanti)

Mestre Russo (Jonas Rabelo)

Mestre José Carlos  
(José Carlos Gonçalves)



PÁGINAS 118 E 119  
 ALGUNS DOS MESTRES  
 DE CAPOEIRA  
 FOTOS:  
 ACERVO TÉCNICO DO  
 IPHAN, FRANCISCO MOREIRA  
 DA COSTA, EDUARDO  
 MONTEIRO, GIANNY MELO,  
 SANDRO GUIMARÃES, TT  
 CATALÃO E XIM-XIM.

## RECIFE

Mestre Coca-Cola  
 (Marco Aurélio Moreira)

Mestre Mulatinho  
 (João Ferreira Mulatinho)

Mestre Meia-Noite  
 (Gilson Santana)

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

Mestre João Grande  
 (João Oliveira dos Santos – BA)

Mestre Arthur Emídio  
 (Arthur Emídio – RJ)

Mestre Boca Rica  
 (Manoel Silva – BA)

Mestre Pirajá  
 (Marcondes Luiz Ferreira  
 da Silva – PE)

Mestre Leopoldina (Demerval  
 Lopes de Lacerda – RJ)

Mestre Moraes  
 (Pedro Moraes Trindade – BA)

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

Mestre Suassuna  
 (Inaldo Ramos Suassuna – BA)

Mestre Itapoan  
 (Raimundo César Alves  
 de Almeida – BA)

Mestre Acordeon  
 (Ubirajara Guimarães  
 Almeida – BA)

Mestre Decânio  
 (Ângelo Augusto Decânio Filho – BA)

Mestre Camisa Roxa  
 (Edvaldo Carneiro e Silva – BA)

Mestre Camisa  
 (José Tadeu Carneiro Cardoso – BA)

Mestre Peixinho  
 (Marcelo Azevedo Guimarães – RJ)

Mestre Rafael Flores  
 (Rafael Flores Viana – RJ)

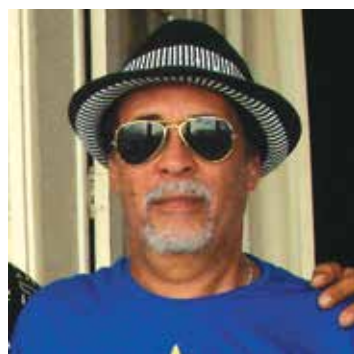
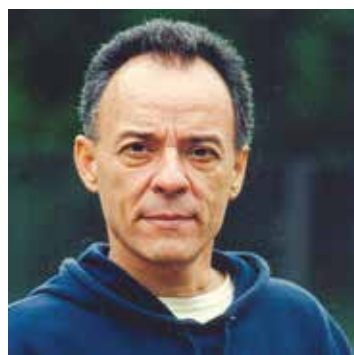
Mestre Celso do  
 Engenho da Rainha  
 (Celso Carvalho Nascimento – RJ)

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

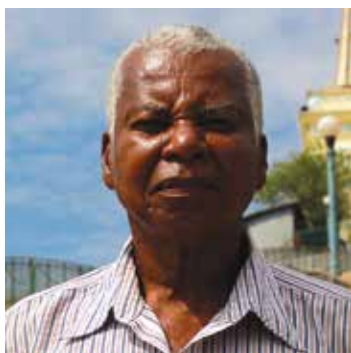
Mestre Felipe de Santo Amaro  
 (Felipe Santiago – BA)

Mestre Gigante  
 (Francisco de Assis – BA)

Mestre Bigodinho  
 (Reinaldo Santana – BA) ■











## RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA

RODA DE CAPOEIRA DE  
BAIRRO, PROVAVELMENTE  
CORTA BRAÇO, NA LIBERDADE.  
FOTO: PIERRE VERGER@  
FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.

**E**m 19 de agosto de 2004, o ministro da Cultura, Gilberto Gil, viajou para Genebra, na Suíça, sede europeia da ONU, a convite do então secretário-geral Kofi Annan. Na ocasião, o ministro levou 15 capoeiristas brasileiros e estrangeiros para homenagear o embaixador Sérgio Vieira de Mello, morto um ano antes, em um atentado terrorista na cidade de Bagdá, no Iraque. O ministro da Cultura aproveitou para lançar, nessa oportunidade, as bases de um Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira. Segundo afirmou o ministro em seu discurso:

“Atualmente, a capoeira é praticada em mais de 150 países. Nas Américas, no Japão, na China, em Israel, na Coreia, na Austrália, na África e em praticamente toda a Europa. A

capoeira disseminou-se pelo mundo com entusiasmo. Mesmo sem falar português, um chinês, um árabe, um judeu ou um americano podem repetir o compasso da mesma música, a arte do mesmo passo e a ginga do mesmo toque. A diáspora da capoeira no mundo é uma realidade que já conta com o aval de instituições educacionais como o Unicef, que referenda trabalhos de iniciativa dos capoeiristas brasileiros em vários países”<sup>85</sup>.

Esse foi o primeiro passo do Ministério da Cultura para o estabelecimento de políticas públicas para a capoeira. Além do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*, foi lançado, em 2006, o edital do *Capoeira Viva*, parceria do MinC com a Petrobras, já em segunda edição, que apresenta linhas de fomento para grupos e

mestres nas áreas de pesquisa, formação de acervo e ações socioculturais. A capoeira também foi privilegiada em outras linhas de atuação, como o edital de incentivo a documentários (DOC TV) e os Pontos de Cultura. Diante dessas propostas, torna-se importante recomendar as seguintes medidas de salvaguarda.

### **RECONHECIMENTO, PELO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (MEC), DO NOTÓRIO SABER DO MESTRE DE CAPOEIRA**

Espera-se que o registro do saber do mestre de capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil possa favorecer a sua desvinculação obrigatória do Conselho Federal de Educação Física, ao qual a capoeira está subordinada. Entende-se que o saber do mestre não tem



equivalente no aprendizado formal do profissional de Educação Física, mas, sim, que se estabelece como acervo da cultura popular brasileira. Dessa forma, espera-se contribuir para que mestres de capoeira sem escolaridade, mas detentores do saber, possam ensinar capoeira em colégios, escolas e universidades. Recomenda-se que essa proposta seja de implantação imediata.

### **PLANO DE PREVIDÊNCIA ESPECIAL PARA OS VELHOS MESTRES DE CAPOEIRA**

Este foi um dos pontos mais abordados durante os Encontros Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil. Diante de um histórico de mestres importantes, como Bimba e Pastinha, entre outros, que morreram em sérias dificuldades financeiras, sugere-se elaborar,

junto à Previdência Social, um plano especial para mestres acima de 60 anos que tenham tido dificuldades de contribuir com a entidade ao longo dos anos. Como justificativa, reconhece-se a contribuição do velho mestre de capoeira para difusão da cultura brasileira. Como se trata de uma ação de emergência, para acolhimento dos mestres atuais que vivem em

4º ENCONTRO DE CAPOEIRA,  
AGOSTO DE 2007.  
FOTO: ACERVO TÉCNICO  
DO IPHAN.

absoluto estado de carência, recomenda-se que esta proposta tenha implantação imediata e que perdure até que os mestres vindouros possam dispensar esta ação de salvaguarda.

### **ESTABELECIMENTO DE UM PROGRAMA DE INCENTIVO DA CAPOEIRA NO MUNDO**

Outro ponto importante destacado nos Encontros diz respeito à dificuldade de os mestres circularem pelos países onde são convidados para ensinar capoeira. Espera-se que o Ministério das Relações Exteriores possa inserir a capoeira nos seus programas de apoio à difusão da cultura brasileira. Desse modo, pode facilitar o trânsito de mestres e grupos de capoeira que oferecem cursos e apresentam rodas no exterior.

### **CRIAÇÃO DE UM CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIAS DA CAPOEIRA**

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

### **PLANO DE MANEJO DA BIRIBA E OUTROS RECURSOS**

A prática da capoeira no Brasil e no exterior gerou a produção de um repertório significativo de commodities que passam a circular através da internet e das redes constituídas pelas franquias dos grandes grupos de capoeira de renome internacional. Hoje se presencia a constituição e reprodução de um crescente mercado de bens culturais constituídos por itens da cultura material da capoeira: cordéis, abadás, berimbaus, instrumentos (pandeiro, reco-reco, atabaque), dobrões e demais itens, muitos confeccionados artesanalmente, valendo-se de técnica e matéria-prima nativa do Brasil, como é o caso da biriba (*Eschweilera ovata*) – madeira com que se confeccionam tradicionalmente os berimbaus. Para sua confecção utilizam-se também madeiras da mata atlântica, ameaçadas



CAPOEIRISTA TOCANDO BERIMBAU.  
FOTO: TT CATALÃO – ACERVO TÉCNICO IPHAN.

À DIREITA  
MESTRE ITAPOAN, LAGOA DE ABAETÉ, BAHIA.  
FOTO: TT CATALÃO – ACERVO TÉCNICO IPHAN.

de extinção, tais como: matamatá branco, pau d'arco, pau pombo, açoita cavalo, itaúba preta, guaiúba, pitomba, tatajuba, marupá, tauari e o morototó. Outras espécies vegetais, como a cabaça ou coité (*Crescentia cujete*), também são utilizadas, além do vime, do bambu, da palha e de sementes para a produção dos caxixis. São instrumentos normalmente confeccionados por uma rede local, por meio artesanal, para fazer frente a uma demanda cada vez maior de mercadorias. Sugerimos um plano de manejo de espécies nativas ameaçadas, para fazer frente à necessidade de matéria-prima para a confecção dos berimbaus e demais instrumentos.

### **FÓRUM DA CAPOEIRA**

Realização de encontros periódicos, em parceria com universidades, para discutir questões importantes da comunidade da capoeira. O objetivo do Fórum é





estimular o encontro dos mestres com os estudiosos da capoeira. É notório que alguns mestres de capoeira possuem saber acadêmico, mas não é o caso da maioria. Espera-se, portanto, integrar a tradição oral ao ambiente de pesquisa acadêmica.

### **BANCO DE HISTÓRIAS DE MESTRES DE CAPOEIRA**

Pretende-se oferecer oficinas de história oral para capoeiristas

interessados em registrar as trajetórias de vida de antigos mestres de capoeira. O objetivo é que esse Banco de Histórias possa alimentar e fazer parte do Centro Nacional de Referências da Capoeira.

### **REALIZAÇÃO DE INVENTÁRIO DA CAPOEIRA EM PERNAMBUCO**

Espera-se auxiliar e incentivar o aprofundamento de pesquisas sobre a capoeira em Recife, com

base nas referências indicadas durante o processo do *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*.

**Cabe mencionar que as recomendações aqui identificadas foram revistas, restringindo-se seu escopo às ações afins à área cultural, conforme demandas apresentadas nos Encontros Pró Capoeira, pelos detentores. ■**

## NOTAS

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

2. REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola – ensaio socioetnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968, p. 33.

3. Ver CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Faperj, 2004.

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

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

6. Ver DIAS, Luís Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação

Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro/ Divisão de Pesquisa, 2001.

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

8. Ver GOMES, Flávio dos Santos. “No meio das águas turvas (racismo e cidadania no alvorecer da República: Guarda Negra na Corte – 1888-1889”. *Estudos afro-asiáticos*, n. 21, 1991.

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

10. SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Op. cit., p. 41.

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

12. ABREU, Plácido de. Op. cit., p. 3.

13. DIAS, Luís Sérgio. Op. cit., p. 97.

14. CASTRO, Maurício Barros de. Op. cit., p. 140.

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

RECORTE DE IMAGEM DE  
MARCEL GAUTHEROT.  
FOTO: MARCEL  
GAUTHEROT.



16. SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Op. cit., p. 40 e 12.  
17. NETO, Coelho “O nosso jogo”. In: *Bazar*. Porto: Livraria Chardron, 1928, p. 140.  
18. MORAES FILHO, Mello. “Capoeiragem e capoeiras célebres”. In: *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1979, p. 263.  
19. SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002, p. 62.  
20. Ver PIRES, Antônio Liberac C. S. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá. Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins-Goiânia: Neab-Grafset, 2002 e *A capoeira na Bahia de Todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins-Goiânia: Neab-Grafset, 2004. DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, manha & malícia – uma história sobre os capoeiras na cidade da Bahia (1910/1925)*. Salvador: Edufba, 2006. “Os ‘fiéis’ da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha.” In: *Revista Afro-Ásia*, n. 32, Salvador: Ceao, 2005. OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.

21. Ver QUERINO, Manuel. *Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955 e *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Massangana, 1988.  
22. QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Massangana, 1988, p. 73.  
23. Ver VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984 e *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 1979.  
24. Ver PIRES, Antônio Liberac C. S. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2001 e *Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Dissertação de mestrado. Campinas: Departamento de História da Unicamp, 1996.  
25. Ver ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Vol. I. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. É importante ressaltar que, segundo o autor, há em seu acervo mais documentos referentes

à capoeira baiana deste período que não foram inseridos neste livro.

26. ABREU, Frederico José de. Op. cit., p. 95.  
27. Capadócio é “o indivíduo que se dá ares de importância nos modos e nas falas para enganar os outros; espertalhão, finório, velhaco”. Ver: SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Empresa Literária Fluminense de A. A. da Silva Lobo, 1890, p. 403.  
28. Ver COUTINHO, Daniel (Noronha). *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos de Mestre Noronha*. Brasília: Defer-Cidoca, 1993. PASTINHA, Mestre. *A herança de Mestre Pastinha: manuscritos e desenhos*. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola (Coleção São Salomão 2), s.d. e *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.  
29. CASTELLUCCI, Aldrin A. Silva. *Salvador dos operários: uma história da greve geral de 1919 na Bahia*. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2001, p. 18.  
30. A expressão é de FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador

(1890-1937)". In: *Revista Afro-Ásia*, n.º 21 e 22. Salvador: Ceao, 1998-9.

31. Vale lembrar que, desde o final do século XIX, o termo "vadio" era usado tanto para se referir àqueles que não tinham trabalho como para designar todos os que viviam de ocupações esporádicas. A palavra vadiação também qualificava as brincadeiras, jogos e divertimentos de rua cultivados pelo povo e repudiados pelos que sonhavam com uma população que vivesse disciplinadamente pelos supostos padrões europeus.

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

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

34. COUTINHO, Daniel (Noronha). Op. cit., p. 19 e 21.

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

36. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2006, p. 150-151.

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

38. PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. "Folclore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco". Separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXX. Rio de Janeiro, 1908.

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

40. REAL, Katarina. Op. cit., p. 27.

41. SETTE, Mário. Op. cit., p. 87.

42. FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 650.

43. SETTE, Mário. Op. cit., p. 86.

44. OLIVEIRA, Valdemar de. Op. cit., p. 89.

45. RABELLO, Evandro. *Memórias da folia: o Carnaval do Recife pelos olhos da imprensa*. Recife: Funcultura, 2004, p. 30-31.

46. Idem.

47. Apud RABELLO, Evandro. Op. cit., p. 184.

48. FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 651.

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

50. Apud RABELLO, Evandro. Op. cit., p. 148.

51. Para uma introdução a esse assunto, ver CARVALHO, Marcus. "Rumores e rebeliões. Estratégias de resistência escrava no Recife". In: *Revista Tempo*, 6(3). Niterói: Universidade Federal Fluminense, dezembro, 1998.

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

53. CARNEIRO, Édison. *Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

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

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

56. SODRÉ, Muniz. Op. cit., p. 64.



57. ABREU, Frederico. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.
58. Ver ALMEIDA, Raimundo Alves de. *Bibliografia crítica da capoeira*. Brasília: Defer, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (Cidoca/DF), 1993.
59. Texto extraído da entrevista realizada por Maurício Barros de Castro e Matthias Rohrig Assunção com Mestre Vilmar (Vilmar da Cruz Brito) em agosto de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil – Iphan*, no Rio de Janeiro (RJ).
60. ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira. The history of an Afro-brazilian martial art*. Londres: Routledge, 2005, p. 174.
61. ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. Op. cit., p. 196-197.
62. Idem, p. 177.
63. Texto extraído da entrevista realizada por Graciane Costa e Annelise Meneses com Mestre Coca-Cola (Marco Aurélio Moreira) em julho de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil – Iphan*, em Recife (PE).
64. CASTRO, Maurício Barros de. Op. cit., p. 12-13.
65. VITA, Marcos. “Ginga na Casa Branca”. In: *Correio da Bahia*. Caderno *Aqui Salvador*. Salvador, 7 de julho de 2001, p. 1.
66. REGO, Waldeloir. Op. cit., p. 35-6.
67. ABREU, Frederico José de. Op. cit., p. 20.
68. Apud ABREU, Frederico José de. Op. cit., p. 16.
69. ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira angola: cultura popular no jogo dos saberes na roda*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004, p. 89.
70. PIRES, Antônio Liberac. Op. cit., p. 51.
71. Ver CAMPOS, Hélio (Mestre Xaréu). *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT-Edufba, 2001.
72. PASTINHA, Mestre. Op. cit., p. 31.
73. Idem, p. 35.
74. CAMPOS, Hélio. Op. cit., p. 70.
75. Idem, p. 87.
76. Texto extraído de entrevista realizada por Amélia Conrado e Ricardo Biriba com Mestre Curió (Jaime Martins dos Santos) em outubro de 2007, para o *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil – Iphan*, em Salvador – BA.
77. Ver GLASGOW, Roy. *Nzinga – Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582 -1666*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
78. ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. Op. cit., p. 135.
79. LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p. 36.
80. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1996, p. 32.
81. REGO, Waldeloir. Op. cit., p. 32.
82. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Op. cit., p. 34.
83. REGO, Waldeloir. Op. cit., p. 71-76.
84. Ver RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1981.
85. GIL, Gilberto. *Brasil, paz no mundo*. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br>. ■



## FONTES BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

\_\_\_\_\_. "A capoeira baiana no século XIX". In: *Revista Iê Capoeira*, ano I, nº 07. São Paulo: On Line, 2000.

\_\_\_\_\_. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.

\_\_\_\_\_. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, vol. I. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Mestre Itapuan). *Bimba, perfil do mestre*. Salvador: CED-UFBA, 1982.

\_\_\_\_\_. *Bibliografia crítica da capoeira*. Brasília: Defer, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira – Cidoca/DF, 1993.

ARAÚJO, Rosângela Costa. *O universo musical da capoeira angola*. Salvador: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, Comissão de Documentação e Acervo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80-90)*. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1999. (Dissertação de mestrado)

AREIAS, Almir das. *O que é capoeira?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira. The history*

RECORTE DE IMAGEM  
DE MARCEL GAUTHEROT.  
FOTO: MARCEL  
GAUTHEROT.

*of an Afro-brazilian martial art.*  
Londres: Routledge, 2005.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

BARBIERI, César. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. Brasília: Defer, Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira – Cidoca/DF, 1993.

\_\_\_\_\_. *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, Edufba, 2001.

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

BOLA SETE, Mestre. *A capoeira Angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

BRETAS, Marcos. “A queda do império da navalha e da rasteira

(A República e os capoeiras)”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, 20. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 1991.

CANJQUINHA. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.

CAMPOS, Hélio (Mestre Xaréu). *Capoeira na escola*. Salvador: Presscolor, 1990.

\_\_\_\_\_. *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, Edufba, 2001.

CAPOEIRA, Nestor. *O pequeno manual do jogador de capoeira*. Rio de Janeiro: Ground, 1981.

CARNEIRO, Edison. *Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARVALHO, Marcus. “Rumores e rebeliões. Estratégias de resistência

escrava no Recife”. In: *Revista Tempo*, 6(3). Niterói: Universidade Federal Fluminense, dezembro, 1998.

CASTELLUCCI, Aldrin A. Silva. *Salvador dos operários: uma história da greve geral de 1919 na Bahia*. Salvador: UFBA, 2001. (Dissertação de mestrado).

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

CATUNDA, Eunice. “Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar”. In: *Revista de Cultura Moderna*, 30. São Paulo, 1952.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Crônicas históricas do Rio colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Faperj, 2004.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira angola: os manuscritos de Mestre Noronha*. Brasília: Defer, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, 1993.

DAWSON, Daniel. *Capoeira angola and Mestre João Grande: the saga of a tradition; the development of a master*. Nova York, 1993.

DESCH OBI, T.J. "Combat and the crossing of the Kalunga". In: HEYWOOD, L.M. *Central Africans and cultural transformation in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DECANIO, Ângelo. *A herança de Pastinha: a metafísica da Capoeira*. Salvador: Texto Mimeo, 1996.

\_\_\_\_\_. *A herança de Mestre Bimba: lógicas e filosofias africanas da capoeira*. Salvador, 1996. (texto mimeografado)

\_\_\_\_\_. "O processo de escolarização da capoeira no Brasil". In: *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 16, n. 13, p.173-182. Santa Maria (RS), maio, 1995.

\_\_\_\_\_. "Capoeira e/na educação física". In: *Revista SPRINT*. Rio de Janeiro, n.º 79: 10-14, Jul/Ago, 1995.

\_\_\_\_\_. *A escolarização da capoeira*. Brasília: Royal Court, 1996.

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, manha & malícia – uma história sobre os capoeiras na cidade da Bahia (1910/1925)*. Salvador: Edufba, 2006.

\_\_\_\_\_. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Salvador: UFBA, 2004. (Dissertação de mestrado)

\_\_\_\_\_. "Os 'fiéis' da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e

policiais em Salvador na República Velha". In: *Revista Afro-Ásia*, 32. Salvador: CEAO, 2005.

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

DOSSAR, Kenneth. "Capoeira Angola: an ancestral connection?". In: *American Visions*, 3, 1988.

\_\_\_\_\_. "Capoeira Angola: dancing between two worlds". In: *Afro-Hispanic Review*, volume XI, numbers 1-3, 1992.

DOWNEY, Greg. *Learning capoeira: Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art*. Nova York: Oxford University Press, 2005.



EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. "A capoeira também educa". In: *Revista SPRINT*, Ano X, n. 54. Rio de Janeiro: 1991.

\_\_\_\_\_. *A escolarização da "Vadição": a capoeira na Fundação Educacional do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos, UFRJ, 1994. (Dissertação de mestrado).

FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. "Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)". In: *Revista Afro-Ásia*, 21-22. Salvador: CEAO, 1998/9.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2006.

FREIRE, Roberto "É luta, é dança, é capoeira". In: *Realidade*. São Paulo, fevereiro, 1967.

FRIJERIO, Alejandro. "Capoeira: de arte negra a esporte branco". In: *Revista Brasileira de Ciências sociais*, 10(4), junho. Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. "Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica". In: *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, 23. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA), dezembro, 1989.

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

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

GOMES, Flavio dos Santos. "No meio das águas turvas

(racismo e cidadania no alvorecer da República: A Guarda Negra na Corte - 1888-1889)". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, 21. Rio de Janeiro, 1991.

GRUPO de Capoeira Angola Pelourinho. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1996.

JOÃO PEQUENO, Mestre. *Uma vida de capoeira*. São Paulo, 2000.

LEWIS, J. Lowell. *Ring of liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LIMA, L. A. N. & COSTA, Eduardo T. "Os jogos recreativos nas aulas de capoeira". In: Gladson de Oliveira Silva. *Capoeira*. São Paulo: Centro de Práticas Esportivas da Universidade de São Paulo, 1991.

LIMA, Vivaldo da Costa & OLIVEIRA, Valdir F. "O candomblé da Bahia na década de 30". In: *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos – de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. São Paulo: Corrupio, 1987.

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

LOUREIRO, Fábio Luiz. *Capoeira na educação física escolar: princípios estéticos da capoeira e a formação da consciência crítica*. Natal: UFRN, 1990. (Monografia de pós-graduação *latu-sensu* em Educação Física Escolar)

MARINHO, Inezil Penna. *Subsídios para a história da capoeiragem*. Rio de Janeiro: SCP, 1956.

MORAES FILHO, Mello. "Capoeiragem e capoeiras

célebres". In: *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1979.

MOREIRA, Antônio (coord.). *Canjiquinha, alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.

MOURA, Jair. *Mestre Bimba: a crônica da capoeiragem*. Salvador: Fundação Mestre Bimba, 1991.

NETO, Coelho "O nosso jogo". In: *Bazar*. Porto: Chardron, 1928.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.

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

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

\_\_\_\_\_. *A herança de Mestre Pastinha: manuscritos e desenhos. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola*. Coleção São Salomão 2, s.d.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. "Folclore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco". In: *Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXX. Rio de Janeiro, 1908.

PIRES, Antônio Liberac C. S. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá. Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia: Neab/Grafset, 2002.

\_\_\_\_\_. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiânia: Neab/Grafset, 2004.

\_\_\_\_\_. *A capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na*

*cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*.  
Campinas: Departamento de  
História da Unicamp, 1996.  
(Dissertação de mestrado)

\_\_\_\_\_. *Movimentos da cultura afro-  
brasileira – a formação histórica da  
capoeira contemporânea (1890-1950)*.  
Campinas: Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas, 2001.  
(Tese de doutorado)

QUERINO, Manuel. *A Bahia de  
outrora*. Salvador: Progresso, 1955.

\_\_\_\_\_. *Costumes africanos no Brasil*.  
Recife: Fundação Joaquim  
Nabuco-Massangana, 1988.

RABELLO, Evandro. *Memórias  
da folia: O Carnaval do Recife  
pelos olhos da imprensa*. Recife:  
Funcultura, 2004.

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

REGO, Waldeloir. *Capoeira  
angola – ensaio sócio-etnográfico*.  
Salvador: Itapuã, 1968.

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

\_\_\_\_\_. “Mestre Bimba e Mestre  
Pastinha: a capoeira em dois  
estilos”. In: SILVA, Wagner  
Gonçalves (org.). *Artes do  
corpo*. São Paulo: Selo Negro,  
Coleção Memória Afro-  
Brasileira, v. 2, 2004.

RUGENDAS, Johann Moritz.  
*Viagem pitoresca através do Brasil*.  
Belo Horizonte/São Paulo:  
Itatiaia/Edusp, 1981.

SALVADORI, Maria Ângela  
Borges. *Capoeira e malandros. Pedços  
de uma tradição popular (1890-1950)*.  
Campinas: Instituto de Filosofia e

Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas, 1990.  
(Dissertação de mestrado).

SANTOS, L. S. *Educação, educação  
física e capoeira*. Curitiba: Imprensa  
Universitária de Maringá, 1990.

SANTOS, Marcelino dos.  
*Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*.  
Salvador: A Rasteira, 1991.

SETTE, Mário. *Maxambombas e  
maracatus*. Recife: Fundação de  
Cultura da Cidade do Recife, 1981.

SILVA, Antônio de Moraes.  
*Dicionário da Língua Portuguesa*.  
Rio de Janeiro: Empresa  
Literária Fluminense de A.  
A. da Silva Lobo, 1890.

SILVA, Eduardo. *As camélias do  
Leblon e a abolição da escravatura:  
uma investigação de história cultural*.  
São Paulo: Companhia  
das Letras, 2003.

RODA DE CAPOEIRA –  
INSTRUMENTOS.  
FOTO: PIERRE VERGER@  
FUNDAÇÃO PIERRE  
VERGER.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial (1850 – 1890)*. Rio de Janeiro: Access, 1999.

\_\_\_\_\_. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808–1850)*. Campinas: Unicamp, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *Brasil, o simulado e o real: ensaios sobre o cotidiano nacional*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

TAVARES, Júlio César. *Dança da Guerra: arquivo-arma*. Universidade de Brasília, 1984. (Dissertação de mestrado, Sociologia)

TEIXEIRA, Carlo Alexandre. *O imaginário poético da capoeira angola: a performance de um universo paralelo*. Faculdade de Comunicação, IACS-UFF, 2001. (Dissertação de mestrado)

TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA*. Rio de Janeiro: Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. (Tese de doutorado)

VASSALLO, Simone Pondé. “Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira ‘autêntica’”. *Estudos Históricos*, 32. Rio de Janeiro, 2003.

VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

\_\_\_\_\_. *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1979.

VIEIRA, Luís Renato. *O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil*. São Paulo: Itapuã, 1968.

\_\_\_\_\_. *Da vadição à regional: uma interpretação da modernidade cultural no Brasil*. Faculdade de Sociologia, UnB, 1990. (Dissertação de mestrado)

VIEIRA, Sergio Luiz de Souza. *Da capoeira como patrimônio cultural*. PUC-SP, 2004 (Tese...)

\_\_\_\_\_ e ASSUNÇÃO, Matthias R. “Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira”. In: *Estudos Afro-Asiáticos* (34):81-121. Dez/1998.

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





## ANEXO 1 PARECER DO RELATOR

Processo

Nº 01450.002863/2006-80

Registro dos Bens Culturais  
de Natureza Imaterial

*Roda de Capoeira e Ofício dos  
Mestres de Capoeira*

**T**rata-se de processo cujo objetivo é o registro da capoeira como patrimônio cultural do Brasil. A abertura do processo por solicitação do Presidente do Iphan, em 17 de fevereiro de 2006, culminou gestões, de iniciativas diversas, que se encontram devidamente consignadas, para sua inclusão no registro do patrimônio imaterial brasileiro.

A instrução do processo mostra-se extensa e abrangente, compreendendo material diversificado, como teses e outros textos acadêmicos sobre o assunto, depoimentos de capoeiristas, memórias de encontros, inclusive específicos sobre sua inclusão como patrimônio cultural, a publicação *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* e pareceres técnicos, como o da antropóloga do Iphan, Maria Paula Fernandes Adinolfi

e o da Procuradoria Federal no Iphan – o primeiro relativo ao mérito da proposta, o segundo sobre seus aspectos legais.

Seguiu-se todo o iter processual, cujos últimos passos foram os mencionados pareceres técnicos, com manifestação favorável e o despacho da gerente de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial no mesmo sentido, propondo a dupla inscrição, da Roda de Capoeira no Livro das Formas de Expressão e do Ofício dos Mestres de Capoeira no Livro dos Saberes.

O parecer da Procuradoria Federal no Iphan reconhece a relevância da proposta com base no parecer técnico precedente, recomendando a observância das normas referentes à publicação, o que se deu pelo Aviso publicado no Diário Oficial de 13 de junho de 2008. Seguiu-se o

RODA DE MESTRE VALMIR –  
FICA BAHIA.  
FOTO: TT CATALÃO –  
ACERVO TÉCNICO IPHAN.



encaminhamento do Presidente do Iphan ao Conselho Consultivo.

Na presente relatoria, foram considerados basicamente dois juízos, o de pertinência em relação aos objetivos do patrimônio imaterial e o de relevância da matéria. Quanto ao primeiro aspecto, deve ser registrado que o Patrimônio Cultural Brasileiro encontra-se constituído, segundo o art. 216 da Constituição Federal, pelos “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I- as formas de expressão; II- os modos de criar, fazer e viver; III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações

artístico-culturais; V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

Posteriormente, o patrimônio imaterial seria contemplado em legislação específica, como o Decreto nº 3.551, de 2000, pelo qual se instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, com seus respectivos Livros de Registro, a saber, Livro de Registro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares. A legislação brasileira acompanhou tendência mundial, cujo foro mais expressivo foram as reuniões da Unesco, procurando contemplar, ao lado da preservação dos bens materiais, aqueles de características imateriais ou intangíveis.

A par da legislação, esse movimento corresponde a uma crescente tomada de consciência,

RODA DE CAPOEIRA.  
FOTO: ACERVO  
TÉCNICO DO IPHAN.



no âmbito cultural e científico, do significado de questões como as da memória social e da identidade cultural, particularmente presentes em manifestações como a capoeira. Mas, o que é a capoeira e qual a pertinência em considerá-la patrimônio cultural imaterial?

O tema já foi extensamente tratado no âmbito acadêmico e fora dele, e o próprio processo, além do inventário publicado, relaciona os principais textos que lhe desenham os traços históricos, antropológicos e estéticos. Entretanto, podemos nos referir a duas autoridades, por todos. Câmara Cascudo define a capoeira como “jogo atlético de origem negra, introduzido no Brasil pelos escravos bantos de Angola, defensivo e ofensivo, espalhado pelo território e tradicional no Recife, cidade do Salvador e Rio de Janeiro, onde são recordados os mestres, famosos pela agilidade e sucessos.

(...) No Rio de Janeiro e Recife a capoeira é jogo de rua... com uma nomenclatura especial para os golpes (...) Na Bahia, o capoeira luta com adversários, mas possui um aspecto particular e curioso, exercitando-se amigavelmente, ao som de cantigas e instrumentos de percussão...”.

Muniz Sodré diz que “O ritmo e o rito dão vida e alma à capoeira. São eles que favorecem a epifania dos corpos em movimento, trazendo beleza atlética para o gingado e para a execução harmoniosa dos golpes e balões. Não se trata, portanto, de mero esporte, nem de mera técnica de defesa e ataque, mas de um jogo, isto é, uma totalidade articulada de formas inventadas...”.

Nas duas definições estão presentes a luta, o canto, a dança e a música, mas o traço mais importante é o que aparece no final da definição de Muniz Sodré e no

início da de Câmara Cascudo: o jogo. A capoeira é essencialmente um jogo, no que a expressão tem de mais intrinsecamente humana. Quando o historiador holandês Johan Huizinga escreveu sua obra clássica *Homo ludens*, desde logo explicitou que não estava interessado no conhecimento do elemento lúdico na cultura, como se ele fosse apenas uma expressão humana entre outras, mas considerava o elemento lúdico da cultura, aquilo que expressava algo inerente à condição humana e às suas manifestações, que são, todas elas, culturais.

A cultura tem, assim, como um de seus atributos, a ludicidade. E a capoeira, sobretudo por ser um jogo, sublinha particularmente esta ludicidade, cuja regulação interna e cuja exteriorização correspondem a formas de expressão, a criações artísticas e



a modos (particulares) de criar, viver e fazer. Estão cumpridos três requisitos constitucionais – e não apenas um – para que seja pertinente a admissão da capoeira como bem cultural imaterial.

Quanto à relevância da capoeira como patrimônio imaterial, dois aspectos podem ser considerados: o do seu significado sociocultural e o do seu reconhecimento, ou de sua recepção. A percepção do significado sociocultural de um fenômeno como a capoeira começa por uma preliminar, a do reconhecimento da multiplicidade de seus aspectos, o que vale dizer que qualquer abordagem do tema é necessariamente complexa. Reduzi-lo a um ou outro aspecto é necessariamente empobrecer nosso entendimento.

Essa multiplicidade se revela de diferentes formas. Quanto à sua finalidade, ela é jogo, esporte,

técnica de defesa pessoal, ritmo, dança, espetáculo. Quanto à sua caracterização, ela pressupõe aspectos absolutamente próprios, que a distinguem de outros jogos, esportes, técnicas ou espetáculos, mas também implica diferenças regionais e temporais importantes, como a Capoeira Regional, a Capoeira de Angola ou a capoeira contemporânea.

Quanto à sua incidência geográfica, embora nacionalmente distribuída, adensa-se no Rio de Janeiro, em Recife e em Salvador. Se o critério escolhido for socioantropológico, então é preciso sublinhar que, se na Bahia constituiu-se frequentemente em ponto de apoio para a identidade negra, no Rio de Janeiro disseminou-se pelas camadas pobres em geral, sem vínculos étnicos mais específicos. Admitir de antemão a multiplicidade de

aspectos da capoeira tem, pelo lado afirmativo, o mérito de alargar sua compreensão, sublinhando-lhe as nuances. Pelo lado contrário, o de questionar aquilo que já foi chamado de “mitificação da capoeira”, desconstruindo afirmações como a das “origens remotas”, a de uma suposta “unidade” e até a da “queima dos arquivos” sobre a escravidão.

Nos dois primeiros casos, estão em questão, como em quase todos os mitos, a ilusão da antiguidade – quanto mais antigo, mais respeitável – e a ilusão da essência – existe uma pureza essencial e originária, a cujo retorno a prática contemporânea deve aspirar. No episódio da “queima dos arquivos”, a equivocada impressão de que um decreto do governo provisório da República, baixado com o objetivo de dificultar a tramitação de ações indenizatórias

de ex-proprietários de escravos, eliminou a documentação sobre a escravidão e por extensão situações a ela associadas.

A capoeira é, portanto, relevante na vida brasileira por pelo menos três aspectos. Ela é uma prática de sociabilidade. Como jogo, e nas suas diferentes configurações, a capoeira induz à socialização, à cooperação e à hierarquização, explicitando, também, uma ética perfeitamente codificada. Como diz a antropóloga do Iphan Maria Paula Fernandes Adinalfi, no parecer 31/2008 incluído no processo, sob esse aspecto, a capoeira representa “a formação de redes de sociabilidade e constituição da identidade e da autoestima de grupos afro-brasileiros, (...) a convivência respeitosa e harmoniosa entre diferentes grupos étnico-raciais, etários e de gênero, no

País e fora dele, promovendo, mais que uma ideologia, uma prática de diversidade cultural e de combate ao racismo e outras formas de preconceito (...) a socialização de crianças e jovens e o desenvolvimento de formas de ensino-aprendizagem capazes de envolver múltiplas dimensões de sua formação (física, psíquica, ética, efetiva, lúdica)”. Ela é uma prática cultural.

A capoeira constitui-se num referencial do legado cultural africano, especialmente bantu, no cadinho heterogêneo da formação brasileira. Mas, como prática cultural historicamente ativa, ela se modifica no curso de sua historicidade, gerando as formas regionais e a “contemporânea”. Os elementos constitutivos da roda são talvez o principal aspecto dessa prática, já que envolvem dança, canto, toque de instrumentos,

luta, golpes, brincadeiras, rituais e símbolos. Mas a eles se acrescentam o ofício de mestre de capoeira, supondo conhecimentos e habilidades específicas e sua instrução aos neófitos.

Este ofício, por sua vez, com seu “mestre”, remete ao papel desta figura medieval (o mestre de ofícios) em outras manifestações culturais que se estendem do Brasil colonial ao contemporâneo, como o mestre das festas do Divino ou da Folia de Reis, entre outros. Por isso, a capoeira constitui-se também uma visão de mundo, que se expressa em diferentes configurações, como a lúdica, a estética, a física e a desportiva. Africanidade, historicidade, sobrevivência estrutural no tempo e visão de mundo dão forma à prática cultural da capoeira, assegurando-lhe a personalidade. Ela é uma estratégia identitária.



RODA DE MESTRE VALMIR  
– FICA BAHIA.  
FOTO: TT CATALÃO –  
ACERVO TÉCNICO IPHAN.

Certamente atribuir à capoeira o caráter de jogo ou mesmo “luta nacional brasileira” é cair num exagero nacionalista. Desde os estudos do antropólogo Melville Herskovits, na década de 1940, mostrou-se a relação da capoeira com “danças de combate” semelhantes, encontradas em diferentes culturas da África e da própria América. Entretanto, isso não significa elidir o fato de que, em diferentes momentos da história brasileira, a capoeira constituiu-se como uma estratégia identitária de grupos étnicos, inclusive de resistência negra e como tal foi percebida não só por seus praticantes, como por aqueles que procuraram reprimi-los.

Por esse fato e pela disseminação da capoeira ao longo do século 20, ela sem

dúvida contribuiu e contribui para a identidade nacional brasileira, sendo um de seus traços marcantes e expressando-se como tal em variados aspectos da produção cultural, e particularmente artística, do país.

Por último, mas não menos significativo ou verdadeiro, a capoeira tem especial reconhecimento e recepção em diferentes universos. A adesão social é característica primordial desse reconhecimento/recepção. De prática social e etnicamente restrita, e condenada, à prática social e transversalmente disseminada na sociedade, transcorreram algumas gerações, mas é a realidade moderna. O interesse acadêmico que despertou, e desperta, tornou-a objeto de estudo de antropólogos, historiadores, comunicadores, pedagogos e especialistas em educação física, entre outras especialidades.

Saindo do limbo das instituições oficiais, desde o governo Vargas, chegou a elemento de política pública, com a formulação de um programa no âmbito do Ministério da Cultura, cujos elementos são, entre outros, o reconhecimento da capoeira como patrimônio cultural imaterial brasileiro e a valorização do saber dos mestres de capoeira, de que aqui se trata.

\*\*\* Pelo exposto, o parecer é favorável à inscrição da Roda de Capoeira no Livro de Registro das Formas de Expressão e do Ofício dos Mestres de Capoeira no Livro de Registro dos Saberes.

Salvador, 15 de julho de 2008.

**Arno Wehling**  
Membro do Conselho  
Consultivo do Iphan

## ANEXO 2

# CERTIDÃO DE REGISTRO DA RODA DE CAPOEIRA



Serviço Público Federal  
Ministério da Cultura  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

### CERTIDÃO

**CERTIFICO** que no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto número 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta à folha 9, verso, o seguinte: “Registro número 7. Bem cultural: **Roda de Capoeira**. Descrição: A capoeira é uma manifestação cultural presente hoje em todo o território brasileiro e em mais de 150 países, com variações regionais e locais criadas a partir de suas “modalidades” mais conhecidas: as chamadas “capoeira angola” e “capoeira regional”. O conhecimento produzido para a instrução do processo permitiu identificar os principais aspectos que constituem a capoeira como prática cultural desenvolvida no Brasil: o saber transmitido pelos mestres formados na tradição da capoeira e como tal reconhecidos por seus pares; e a roda onde a capoeira reúne todos os seus elementos e se realiza de modo pleno. A **Roda de Capoeira** é um elemento estruturante desta manifestação, espaço e tempo onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais de herança africana – notadamente banto – recriados no Brasil. Profundamente ritualizada, a roda de capoeira congrega cantigas e movimentos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia e um código de ética que são compartilhados pelo grupo. Na roda de capoeira se batizam os iniciantes, se formam e se consagram os grandes mestres, se transmitem e se reiteram práticas e valores afro-brasileiros. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.002863/2006-80 e Anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 57ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 15 de julho de 2008. Data do Registro: 21 de outubro de 2008”. E por ser verdade, eu, Marcia Genésia de Sant’Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 20 de novembro de 2008.



## ANEXO 3 CERTIDÃO DE REGISTRO DO OFÍCIO DOS MESTRES DE CAPOEIRA



**Serviço Público Federal**  
**Ministério da Cultura**  
**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN**

### CERTIDÃO

*CERTIFICO* que no Livro de Registro dos Saberes, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto número 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta à folha 8, verso, o seguinte: “Registro número 5. Bem cultural: **Ofício dos Mestres de Capoeira**. Descrição: A capoeira é uma manifestação cultural presente hoje em todo o território brasileiro e em mais de 150 países, com variações regionais e locais criadas a partir de suas “modalidades” mais conhecidas: as chamadas “capoeira angola” e “capoeira regional”. O conhecimento produzido para a instrução do processo permitiu identificar os principais aspectos que constituem a capoeira como prática cultural desenvolvida no Brasil: o saber transmitido pelos mestres formados na tradição da capoeira e como tal reconhecidos por seus pares; e a roda onde a capoeira reúne todos os seus elementos e se realiza de modo pleno. O **Ofício dos Mestres de Capoeira** é exercido por aqueles detentores dos conhecimentos tradicionais desta manifestação e responsáveis pela transmissão oral das suas práticas, rituais e herança cultural. Largamente difundida no Brasil e no mundo, a capoeira depende da manutenção da cadeia de transmissão desses mestres para sua continuidade como manifestação cultural. O saber da capoeira é transmitido de modo oral e gestual, de forma participativa e interativa, nas rodas, nas ruas e nas academias, assim como nas relações de sociabilidade e familiaridade construídas entre mestres e aprendizes. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.002863/2006-80 e Anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre este Saber, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 57ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 15 de julho de 2008. Data do Registro: 21 de outubro de 2008”. E por ser verdade, eu, Marcia Genésia de Sant’Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 20 de novembro de 2008.

*Marcia Genésia de Sant’Anna*





*Este livro foi produzido no verão de 2014 para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.*

*Foi composto nas tipografias Rosewood (títulos) e Mrs Eaves (textos), corpo 12/14.4, em papel couché matte 150 g/m (miolo).*

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO  
NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
BIBLIOTECA ALOÍSIO MAGALHÃES, IPHAN

R685 Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira / Instituto  
do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília,  
DF : Iphan, 2014.  
148 p. : il. color. ; 25 cm. – (Dossiê Iphan ; 12)

ISBN: 978-85-7334-258-1

1. Patrimônio Imaterial. 2. Capoeira. I. Instituto do  
Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. II. Série.

CCD 793.31



