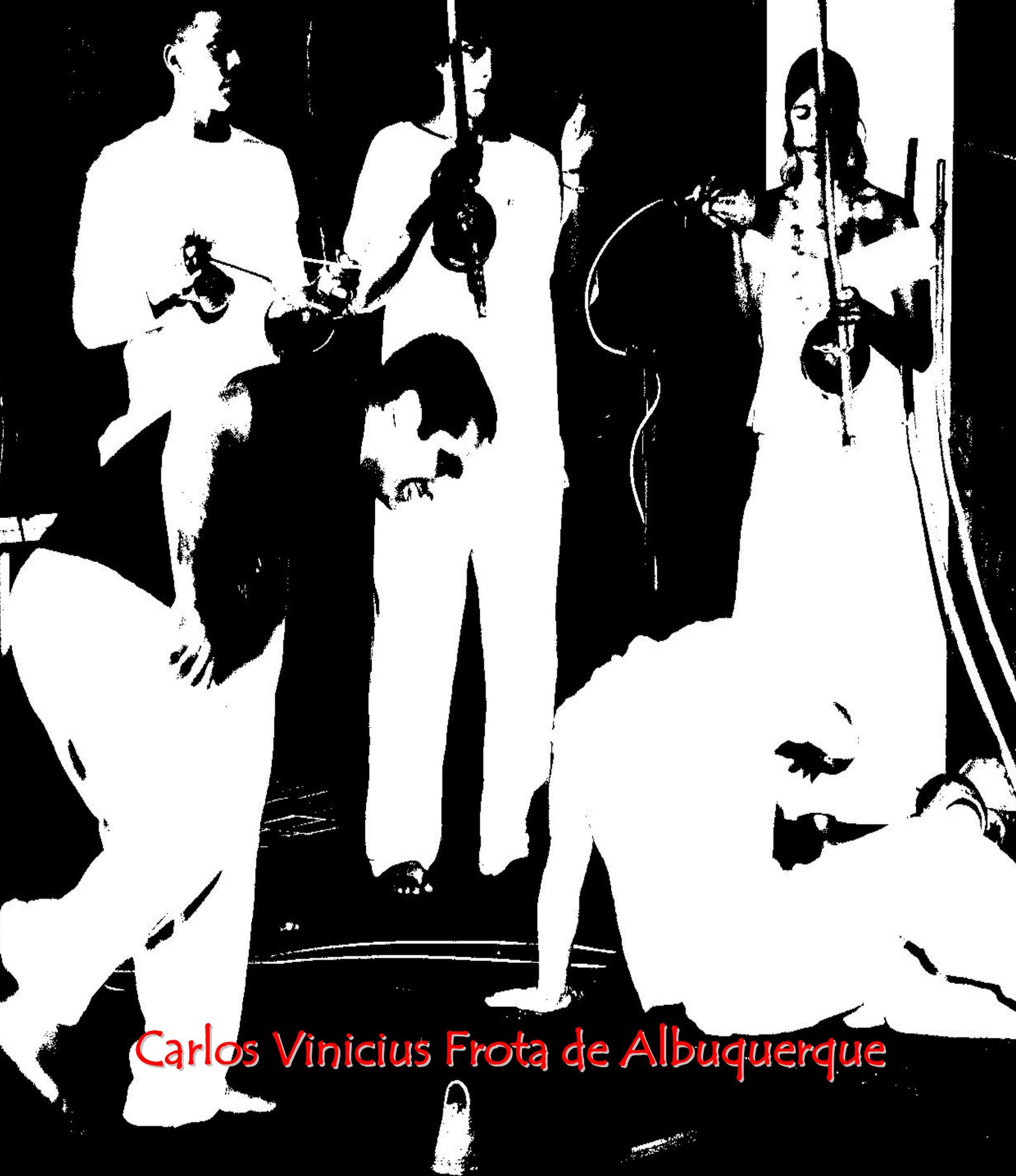


"Tã na Água de Beber": Culto aos Ancestrais na Capoeira



Carlos Vinicius Frota de Albuquerque



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

CARLOS VINICIUS FROTA DE ALBUQUERQUE

“TÁ NA ÁGUA DE BEBER”:
CULTO AOS ANCESTRAIS NA CAPOEIRA

FORTALEZA

2012

CARLOS VINICIUS FROTA DE ALBUQUERQUE

“TÁ NA ÁGUA DE BEBER”:
CULTO AOS ANCESTRAIS NA CAPOEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabelle Braz Peixoto da Silva.

FORTALEZA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- A299t Albuquerque, Carlos Vinicius Frota de.
“Tá na água de beber” : culto aos ancestrais na capoeira / Carlos Vinicius Frota de Albuquerque. –
2012.
131 f. : il., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2012.
Área de Concentração: Sociologia.
Orientação: Profa. Dra. Isabelle Braz Peixoto da Silva.
- 1.Capoeira – Aspectos sociais – Fortaleza(CE). 2.Capoeiristas – Fortaleza(CE) – Atitudes.
3.Memória coletiva. 4.Culto dos antepassados. 5.Centro Cultural Capoeira Água de Beber. I. Título.

CARLOS VINICIUS FROTA DE ALBUQUERQUE

“TÁ NA ÁGUA DE BEBER”:
CULTO AOS ANCESTRAIS NA CAPOEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Sociologia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Isabelle Braz Peixoto da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Alba Maria Pinho de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Tavares Natividade
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Renato Vieira
Universidade de Brasília (UnB)

À minha mãe, Maria das Graças da Silva Frota, à minha avó, Iene da Silva Frota, e à minha noiva e companheira de todos os momentos, Kilvia Paula Soares Macedo.

AGRADECIMENTOS

À Exu, orixá responsável pela dinamicidade, pelo movimento e pelas transformações, e aos meus ancestrais.

À Kilvia, minha noiva, por todo seu amor, companheirismo, cumplicidade e compreensão comigo ao longo destes quatro anos que estamos juntos e, especialmente, nestes dois anos em que estive cursando o mestrado. Sua participação em minha vida é sempre de suma importância.

Às minhas irmãs, Karina Karla e Karla Iene, pela paciência e compreensão que tiveram com os momentos de correria e tensão com os quais conviveram ao longo dos últimos anos. Ao longo de nossas vidas, temos percorrido caminhos muitas vezes tortuosos, mas com muita garra e desejo de vencer.

À Lígia Viana, pelo companheirismo e amizade, estando sempre disponível a escutar-me nos meus momentos de angústia e a compartilhar dos momentos de felicidade, bem como pela leitura atenciosa do texto da dissertação, contribuindo com observações de grande relevância.

Aos amigos Virlênia Oliveira, Ricardo Pinheiro, Camila Lemos, Janayde Gonçalves, Eliana Sampaio e Adriano Almeida pela grande amizade, apoio, companheirismo e compreensão com a minha ausência e insistência em conversar sobre meus estudos relacionados à capoeira.

Ao meu mestre e amigo, Robério Batista de Queiroz (Mestre Ratto), por tudo que tenho aprendido com ele ao longo desses dez anos de convívio através da capoeira e pelo apoio incondicional que ofereceu para a realização desta pesquisa.

Ao amigo Mestre Rafael Magnata, pela amizade e pelos inúmeros momentos de trocas de conhecimentos e recursos.

A toda família Água de Beber, que tem sido ao longo de dez anos a base onde busco refúgio para meus momentos de aflição e com a qual compartilho os de felicidade e vitórias. O carinho e amizade que construímos a partir da capoeira vão além dos momentos das rodas e dos treinos. Agradeço, principalmente, pela colaboração que todos ofereceram ao longo dos dois anos de pesquisa.

Aos colegas do mestrado, que juntos compartilhamos conhecimentos, angústias e apoio mútuo. Dedico a todos bastante carinho, especialmente aos amigos Ricardo Gadelha, Érika Bezerra de Meneses, Joyce Martins, Cristina

Peixoto, Bruna Karoline, Narah Maia, Bruno Sampaio, Gabriel Andrade, Marco Aurélio Alves e Daniel Valentim.

À Prof^a. Isabelle Braz P. da Silva pela sábia orientação e pelas contribuições imprescindíveis a este trabalho.

Aos professores Alba Carvalho, Marcelo Natividade e Luiz Renato Vieira pelas grandes contribuições que deram ao desenvolvimento desta pesquisa, através de valiosas críticas e sugestões.

Ao Prof. Ubiracy de Souza Braga pelas contribuições à minha formação intelectual durante a minha trajetória no curso de bacharelado em Ciências Sociais da UECE.

Ao colega Luiz Fábio Paiva, que leu atentamente o meu projeto de pesquisa durante o processo de seleção para o mestrado, tecendo importantes críticas e questionamentos.

Às muitas pessoas, amigos, colegas e conhecidos, que torcem por mim e esperaram comigo ansiosamente pelo momento de conclusão desta importante etapa da minha vida.

À CAPES, pelo apoio financeiro através da bolsa de pesquisa do Programa de Demanda Social.

RESUMO

A capoeira é uma luta-dança-jogo que faz parte do conjunto de tradições oriundas das heranças dos negros raptados no continente africano e submetidos ao regime escravocrata no Brasil. Na capoeira, os ancestrais são objeto de deferência e admiração ao longo do ritual da roda e na transmissão dos conhecimentos. A pesquisa visa compreender o culto aos ancestrais na capoeira praticada no Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), uma associação sem fins lucrativos que atua difundindo esta manifestação cultural. Partindo de uma perspectiva etnográfica, a observação participante apresenta-se como principal procedimento metodológico, priorizando uma análise qualitativa. Para a realização do levantamento bibliográfico, recorreremos principalmente à literatura científica produzida em torno das temáticas da capoeira, de memória coletiva, e dos conceitos de campo, *habitus* e classe em Pierre Bourdieu. Observamos a devoção aos ancestrais, no cotidiano do CECAB, ao longo da transmissão dos saberes, do ritual da roda, das narrativas e dos discursos do mestre, das relações de poder e do tratamento da temática da religiosidade. A memória destes personagens, dos acontecimentos e de lugares da história da capoeira é projetada sobre as experiências contemporâneas, oferecendo suporte ao sentimento de pertença ao grupo e à trajetória das culturas negras no Brasil. Os ancestrais são apresentados enquanto autênticos representantes da relação da capoeira com as demais culturas afro-brasileiras, relação esta que, no dia-a-dia dos treinos, das rodas e dos eventos, os capoeiristas do CECAB afirmam o compromisso com a sua continuidade. Os mestres são os guardiões das memórias dos ancestrais e principais responsáveis pela preservação da tradição. Contudo, no culto aos ancestrais, a memória é moldada de forma a consolidar a ordem social e legitimar o poder dos seus atuais representantes, os mestres do presente. As representações acerca do passado e dos seus personagens sofrem um processo de seleção a partir das relações de poder, dos interesses e das preocupações presentes nos universos da capoeira no momento em que são articuladas e expressas.

Palavras-chave: Memória. Culto aos ancestrais. Capoeira.

ABSTRACT

Capoeira is a dance-fight-game that is part of the set of traditions coming from the heritage of blacks kidnapped in Africa and subject to the system of slavery in Brazil. In *capoeira*, the ancestors are the object of deference and admiration throughout the ritual of the wheel and the transmission of knowledge. The research aims to understand the ancestor worship practiced in the *Centro Cultural Capoeira Água de Beber* (CECAB), a nonprofit association that operates by spreading this cultural manifestation. From an ethnographic perspective, participant observation presents itself as the main methodological approach, emphasizing a qualitative analysis. To perform a bibliographic review, we turn to the scientific literature produced mainly around the themes of *capoeira*, the collective memory, and concepts of field, *habitus* and class in Pierre Bourdieu. We observed the devotion to the ancestors, in the daily CECAB along the transmission of knowledge, the ritual of the wheel, narratives and discourses of the master, power relations and treatment of the theme of religion. The memory of these characters, places and events in the history of *capoeira* is designed on contemporary experiences, offering support to the feeling of belonging to the group and the trajectory of black culture in Brazil. The ancestors are presented as true representatives of the relationship of *capoeira* with other African-Brazilian culture, a relationship that, in day-to-day practice, the wheels and events, the *capoeiristas* of CECAB affirm your commitment to continuity. The masters are the guardians of the memories of ancestors and primarily responsible for the preservation of tradition. However, in the ancestor worship, the memory is shaped so as to consolidate the social order and legitimize the power of its current officers, the masters of this. The representations about the past and its characters undergo a process of selection from power relations, interests and concerns present in poultry in the universe when they are articulated and expressed.

Keywords: Memory. Ancestor worship. *Capoeira*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – “Árvore genealógica” de Mestre Ratto.....	39
Ilustração 02 – Cartaz do Festival Tribos, Berimbau e Tambores de 2010.....	73

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 01 – Quadros dos mestres Bimba (esquerda) e Pastinha (direita) na antiga sede do CECAB.....	43
Fotografia 02 – Mestre Ratto.....	46
Fotografia 03 – Treino de maculelê no IV Festival Tribos, Berimbau e Tambores, em 2011.....	56
Fotografia 04 – Mestre Ratto fazendo um aú em uma roda na praia.....	61
Fotografia 05 – Trecho do espetáculo Quilombo em apresentação feita no ano de 2009 no Teatro SESC Iracema, em Fortaleza (CE).....	70
Fotografia 06 – Cordas dos estúdios de aluno no CECAB.....	82
Fotografia 07 – Cordas de estagiários do CECAB.....	84
Fotografia 08 – Cordas de graduado, instrutor, professor e contramestre do CECAB.....	85
Fotografia 09 – (Da esquerda para a direita) Peninha, Marcelo, Dentinho e Acauã no Festival Tribos, Berimbau e Tambores de 2009.....	87
Fotografia 10 – Capoeiristas vestidas como lemanjá em espetáculo do CECAB...	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DA CAPOEIRA.....	17
1.1 Sobre capoeiras e maltas.....	20
1.2 Da esportização da capoeira à contemporaneidade.....	22
1.3 Relatos sobre a capoeira no Ceará.....	37
2 ESPAÇO DE ENCONTRO COM A ANCESTRALIDADE.....	41
2.1 Os treinos no CECAB.....	44
2.2 Roda de capoeira.....	58
2.3 Roda de “papoeira”.....	65
2.4 Festival Tribos, Berimbaus e Tambores.....	71
3 RELAÇÕES DE PODER NO JOGO DA CAPOEIRA.....	77
3.1 Relações de gênero.....	94
4 RELIGIOSIDADE NA CAPOEIRA.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

A capoeira é uma luta-dança-jogo que faz parte do conjunto de tradições oriundas das heranças dos negros raptados no continente africano e submetidos ao regime escravocrata no Brasil.

Meu interesse por compreendê-la teve início no ano de 1997, quando concluía o Ensino Médio e tive meus primeiros contatos com essa manifestação cultural que veio a se tornar para mim uma paixão. Frequentando o centro esportivo do colégio em que estudava, começaram a atrair a minha atenção as aulas de capoeira, que me fascinaram pela sincronia entre os corpos dos praticantes e pelas músicas que eram cantadas e escutadas durante os treinos.

De início, dividi-me entre a admiração pelos movimentos e o receio de tentar aprender algo que me parecia além de minha capacidade motora e flexibilidade. Passei alguns meses só observando, porém foi para mim irresistível o desejo de integrar-me àquele ritual¹ que via ocorrer em um círculo formado por “brincantes” guiados pelos toques do berimbau². Então, logo comecei a treinar a capoeira e a sentir os sons conduzirem meus movimentos.

Na capoeira, as temáticas presentes nos cânticos são bastante diversificadas. Encontramos, principalmente, narrações e referências a seus personagens e a episódios da sua história e da escravidão. Chama-se a atenção para fatos que estejam acontecendo no momento em que estão sendo cantados na roda ou que tenham ocorrido em rodas passadas, criando uma ligação entre elas.

A história nos engana
Diz tudo pelo contrário
Até diz que abolição
Aconteceu no mês de maio

¹ Em Durkheim (1996, p. XVI), ritos, ou rituais, são “[...] maneiras de agir que só surgem no interior de grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter ou refazer alguns estados mentais desses grupos.” Os ritos e símbolos, para Durkheim, têm uma função social fundamental, pois são instrumentos de manutenção da comunidade, acentuando o sentido de participação num grupo.

² O berimbau é um instrumento musical constituído por uma vara de madeira em arco, com o comprimento aproximado de um metro e meio, e um fio de arame preso nas suas extremidades. Em sua base amarra-se uma cabaça com o fundo cortado, que funciona como uma caixa de ressonância. Ao ser tocado, emprega-se uma mão para sustentar o berimbau e movimentá-lo, utilizando uma pedra ou um dobrão de cobre para pressionar o arame. Com a outra mão, utilizando uma varinha de madeira, toca-se o fio produzindo-se os sons. Os capoeiristas comandam a roda de capoeira e os outros instrumentos a partir dos toques do berimbau, sendo considerado como um instrumento sagrado dentro do ritual da capoeira.

A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio
Viva 20 de novembro
Momento pra se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada pra comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar
Zumbi é nosso herói
De Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou
Apesar de toda luta
Negro não se libertou
Camaradinha.
(Composição: Mestre Moraes)

Através dos cânticos adentrei no universo simbólico da capoeira. Foi a partir deles, que escutava com atenção durante os treinos e as rodas, que comecei a conhecer a história da capoeira e a sua relação com a da diáspora negra no Brasil. Por intermédio dos cânticos tive meus primeiros contatos com as narrativas dos grandes personagens desta cultura, muitas vezes cantadas de formas mitológicas, construindo um elo entre o presente e o passado.

Os capoeiristas do passado, os ancestrais, são constantemente evocados nos espaços da capoeira para trazer seus ensinamentos, suas vivências e seu axé³. Estes ancestrais são objeto de deferência e admiração ao longo do ritual da roda e na transmissão dos conhecimentos pelos mestres contemporâneos. Os saberes deixados por estes personagens e suas histórias são referências para a construção de uma memória coletiva, gerando um sentimento de pertença e de integração dos capoeiristas do presente com os de outrora. A esta relação de devoção aos grandes capoeiristas do passado, que perpassa os vários momentos dos treinos e das rodas, denominamos de culto aos ancestrais.

O lócus da realização da pesquisa é o Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), uma associação sem fins lucrativos. O CECAB surgiu em 2006, a partir de uma dissidência do Grupo Capoeira Brasil, um dos maiores grupos de capoeira. É coordenado por Robério Batista, conhecido neste universo como Mestre Ratto. Ele saiu do Grupo Capoeira Brasil sob a justificativa de desejar desenvolver seu trabalho com mais autonomia, fundando o CECAB juntamente com seus alunos.

³ Axé é como se designa a força vital que confere dinamismo e possibilita os acontecimentos e transformações; a energia mágico-sagrada das divindades, dos seres vivos e das coisas.

Esta associação tem atuado difundindo a capoeira a partir de aulas, rodas, apresentações artísticas, projetos de responsabilidade social, cursos teóricos, eventos culturais, etc., agregando também outras manifestações como o samba de roda e o maculelê. Tem atuação nos estados do Ceará, Pernambuco, Pará e São Paulo, e está presente também nos países: Venezuela, Portugal, França, Hungria, Holanda, Irlanda, Polônia, Áustria e Turquia.

A sede da associação situa-se no Ceará, na cidade de Fortaleza. Até julho de 2011, encontrava-se num antigo galpão restaurado, ao lado do Centro Cultural Dragão do Mar, polo turístico e cultural da cidade. Neste local aconteciam treinos de capoeira três vezes por semana, nas segundas, quartas e sextas. Este espaço é reconhecido por capoeiristas do Ceará, mestres e alunos, como um lugar que desempenhou importante papel nos movimentos contemporâneos da capoeira do estado, havendo também um fluxo de participação de membros de outras associações que trabalham com capoeira e de entidades que atuam em movimentos sociais. Atualmente, os treinos de capoeira deste grupo estão ocorrendo na Escola Vila, e as demais atividades na comunidade do Riacho Doce, no bairro Passaré.

Como compreender o culto aos ancestrais na capoeira praticada no Centro Cultural Capoeira Água de Beber? Esta inquietação é a questão central que guia este estudo, que tem como objeto o culto aos ancestrais enquanto elemento estruturante de memória coletiva na capoeira. Temos como suporte de análise que o culto aos ancestrais atua na construção de uma memória coletiva entre os capoeiristas, que os remete a um modo de sentir e relacionar-se com o mundo e com as pessoas neste universo simbólico. No entanto, no processo de transmissão de saberes, esta memória é gerida pelos mestres em função do presente vivido pelo grupo e das relações de poder deste campo.

Tendo em vista que a cultura apresenta-se como uma teia de significados, como uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas (GEERTZ, 1989), o trabalho aqui desenvolvido é um esforço intelectual no sentido de compreender e traduzir os saberes, os símbolos e códigos estabelecidos na relação dos capoeiristas com os mestres ancestrais, através de uma perspectiva etnográfica. Buscamos inscrever o sentido das várias vozes e dos silêncios dos capoeiristas neste espaço discursivo.

A observação participante apresenta-se neste trabalho como principal procedimento metodológico, priorizando uma análise qualitativa, através do olhar e do ouvir que nos permitiram articular a nossa percepção sobre a realidade empírica com o horizonte teórico. Os fatos foram observados, descritos e interpretados em suas expressões, relações e manifestações no cotidiano deste grupo.

Neste sentido, os atos de olhar e de ouvir são, a rigor, funções de um gênero de observação muito peculiar – isto é, peculiar à antropologia –, por meio da qual o pesquisador busca interpretar – ou compreender – a sociedade e a cultura do outro “de dentro”, em sua verdadeira interioridade. Ao tentar penetrar em formas de vida que lhe são estranhas, a vivência que delas passa a ter cumpre uma função estratégica no ato de elaboração do texto, uma vez que essa vivência – só assegurada pela observação participante “estando lá” – passa a ser evocada durante toda a interpretação do material etnográfico no processo de sua inscrição no discurso da disciplina. (OLIVEIRA, 2006, p.34).

O recorte de tempo utilizado como referência para a pesquisa é o período dos anos de 2010 e de 2011. O fato de estar inserido no universo da capoeira e ser um membro do CECAB desde a sua fundação pode ser compreendido como um elemento positivo para a elaboração da pesquisa por propiciar melhor acesso aos seus códigos e linguagens. Por outro lado, considero este um aspecto que exigiu do pesquisador/nativo uma grande vigilância epistemológica e cautela no trato das informações, atentando para a desnaturalização do olhar, para a cientificidade e para uma constante autocrítica, procurando sempre perceber o movimento de distanciamento entre pesquisador e objeto. Além disto, a inserção no CECAB enquanto pesquisador levou a dificuldades na prática da capoeira. Diante da necessidade de exercer o distanciamento, muitas vezes não consegui dedicar-me adequadamente aos treinos. A necessidade de observar atentamente impediu muitas vezes de eu me deixar levar pelo treino. O distanciamento necessário para a realização da pesquisa levou ao distanciamento do capoeirista.

Seguindo as indicações de Malinowski (1978), é fundamental desde o prelúdio do trabalho de campo a recolha e o registro detalhado das observações e impressões das ocorrências do cotidiano, dos desvios, das peculiaridades, dos comportamentos e das ações dos atores e dos espectadores. O uso de diário etnográfico foi importante para a consecução desta tarefa. A partir do mês de março de 2010, iniciamos a nossa inserção em campo com um olhar atento, buscando registrar nossas observações, reflexões e questionamentos no diário de campo.

Fizemos-nos presentes no dia-a-dia dos treinos e dos eventos organizados pelo CECAB, registrando também estes momentos através de fotos e gravações de áudio. A nossa coleta de dados e inserção no campo enquanto pesquisador estendeu-se até dezembro de 2011.

A aplicação de entrevistas junto ao Mestre Ratto, coordenador do CECAB, assim como o registro de narrativas, relatos e diálogos mantidos com os membros da associação ao longo da pesquisa, contribuíram para nos dar arcabouço no exercício da compreensão das conexões de sentidos presentes nas relações que envolvem a construção de memória e da prática da capoeira em torno da ancestralidade.

A pesquisa se utilizou também de levantamento bibliográfico, recorrendo principalmente à literatura científica produzida em torno das temáticas da capoeira, dos estudos acerca da memória coletiva e dos conceitos de campo, habitus e classe em Pierre Bourdieu. Esse levantamento conferiu suporte teórico e histórico à nossa reflexão, que se apresenta aqui distribuída em quatro capítulos.

O primeiro capítulo apresenta notas sobre a história e o cenário contemporâneo da capoeira. No entanto, enfatizamos que não é nosso objetivo dialogar exaustivamente com a bibliografia existente sobre o assunto. Temos ciência de que, atualmente, existe uma ampla produção acadêmica acerca desta temática, com destaque para a sua trajetória no Rio de Janeiro e na Bahia. Contudo, acreditamos ser importante apresentar estas notas de forma a situar historicamente o objeto, inclusive no estado do Ceará, propiciando ao leitor que não teve contatos prévios com esta literatura que possa localizar socialmente e historicamente a capoeira.

No segundo capítulo, realizamos uma descrição dos momentos dos treinos e das rodas no dia-a-dia do CECAB, com o intuito de compreendermos como são transmitidos os saberes da capoeira para os alunos e como a sua história e as dos ancestrais são trabalhadas de forma a oferecer suporte à construção de uma memória coletiva e de um sentimento de pertença ao grupo e à trajetória das culturas negras no Brasil. Ao longo do texto, discorreremos acerca da memória coletiva na capoeira embasados, principalmente, em nossas leituras de Ecléa Bosi, Joël Candau, Michael Pollack e Jacques Le Goff. Ao trabalhar a formação dos capoeiristas, apoiados em Boaventura de Sousa Santos, tecemos reflexões também

sobre o diálogo promovido em eventos do CECAB entre os saberes tradicionais e os acadêmicos envolvendo a capoeira e outras culturas afrodescendentes.

Com o intuito de compreendermos como o culto aos ancestrais se articula na capoeira com as relações de poder, no terceiro capítulo analisamos a hierarquia do CECAB tendo como referência os conceitos de campo, *habitus* e classe em Bourdieu. Ao tratarmos das relações de poder consideramos importante destacar as relações de gênero, pois estas têm contribuído também para delimitar o lugar social a ser ocupado pelos capoeiristas, refletindo-se nas representações acerca dos ancestrais.

No quarto capítulo, discorreremos sobre como é abordada a religiosidade na capoeira e no CECAB. Apesar da presença na capoeira de elementos ligados à religiosidade afro-brasileira e ao catolicismo popular, constatamos que esta temática tem sido tratada com crescente cautela diante do crescimento do número de evangélicos e da diversidade religiosa presente entre os capoeiristas. Este capítulo visa compreender qual o sentido que assume na capoeira praticada no CECAB, a preservação desses elementos no ritual associados à tradição deixada pelos mestres ancestrais.

Desta forma, a partir do olhar sobre o cotidiano do Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), esta pesquisa apresenta contribuições para a compreensão do culto aos ancestrais da capoeira.

1 NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DA CAPOEIRA

Até hoje a origem da capoeira é imprecisa, gerando divergências tanto entre os pesquisadores como entre os seus praticantes. Vieira e Assunção (1998) nos advertem quanto à existência de controvérsias, “mitos e semi-verdades” vigentes no universo da capoeira, veiculados por capoeiristas e até mesmo por estudiosos. Segundo os autores, a partir de discursos essencialistas, esses mitos instrumentalizam a história da capoeira de forma a permitir “a articulação de uma identidade e a legitimação das posições dos grupos dentro do mundo da capoeira como também dentro da sociedade mais abrangente.” (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 1998, p. 109). Muitos se disseminaram com tamanha eficácia que encontramos estudos e trabalhos acadêmicos que, ao se utilizarem deles, deixaram de lado o rigor científico e tão somente reproduziram esses “discursos nativos”.

A versão mais divulgada até hoje da origem da capoeira continua sendo a de que ela teria surgido por volta do século XVII durante as lutas quilombolas⁴. Segundo esta acepção (AREIAS, 1983), os negros africanos trazidos para o Brasil, guiados pelos seus instintos de preservação, teriam incorporado movimentos de animais em situações de defesa às suas estruturas culturais, dando origem a essa luta. O seu nome seria oriundo das capoeiras, expressão que designa o mato ralo e miúdo.

Alguns capoeiristas, embora atualmente em um número bem reduzido, acreditam ainda que a capoeira teria vindo com os africanos escravizados, oriundos principalmente de Angola. Assim, o Brasil seria o país onde estes africanos e seus descendentes teriam mantido a prática da capoeira até os dias atuais. Mestre Pastinha (1988, p. 22), por exemplo, afirmou que: “Não há dúvida que a Capoeira

⁴ O aquilombamento foi, no Brasil, prática constante de reação à escravidão. Onde quer que houvesse escravidão há notícias da existência de quilombos, quer fosse em montanhas, florestas, vizinhanças de fazendas ou em pequenas e grandes cidades. Nos quilombos, os negros intentavam reproduzir os moldes comunitários africanos, e buscavam a liberdade para praticar seus rituais religiosos, falar suas línguas e reconstruir suas culturas. O combate a estes foi brutal, pois eram ameaças ao regime escravista e ao sistema econômico dominante. O mais célebre foi o Quilombo dos Palmares, que resistiu por mais de um século durante o período colonial, tendo se desfeito por volta de 1710. O mais importante líder de Palmares foi Zumbi, morto, em 20 de novembro de 1695, em ação liderada por Domingos Jorge Velho contra o quilombo. O Quilombo de Palmares e Zumbi são exaltados em diversos cânticos de capoeira, sendo associados ao seu surgimento. Alguns cânticos retratam Zumbi como um grande guerreiro capoeirista. Atualmente, no Brasil, temos milhares de comunidades remanescentes de quilombos que lutam por cidadania e pelo direito de preservar suas culturas e identidades.

veio para o Brasil com os escravos africanos. Era uma forma de luta, apresentando características próprias que conserva até nossos dias.”

O viajante português Neves e Souza, na década de 1960, divulgou as semelhanças entre as expressões culturais de povos africanos e dos negros brasileiros. Segundo ele, o *n'golo*, ou “dança da zebra”, seria uma luta ancestral da capoeira, havendo várias semelhanças. O *n'golo* era uma dança cerimonial de iniciação, em Angola, na qual os rapazes tinham como objetivo atingir o rosto do adversário com o pé. Esta tese passou a ser defendida pelo folclorista Câmara Cascudo, que no livro *Folclore do Brasil* citou trechos da carta que Neves e Souza havia escrito a ele com suas ideias⁵. Segundo Soares (1994), encontram-se semelhanças da capoeira também com a *bássula*, uma luta de pescadores de Luanda. Conforme Vieira e Assunção (1998), alguns pesquisadores chegaram ainda a encontrar lutas parecidas com a capoeira, como a *ladja* na Martinica e o *moringue* no Oceano Índico, que foram consideradas como “irmãs” da capoeira. A capoeira, por estas versões, seria uma expressão cultural formada a partir de diversos rituais africanos que no Brasil encontraram ambiente propício para a sua fusão.

Soares (1994, 2004) afirma que Adolfo Morales de Los Rios Filho, ainda em 1926, fez importantes estudos refutando a hipótese de a capoeira ser derivada dos quilombos, e apontando a origem da capoeira como sendo urbana. Morales de Los Rios ressaltou a impossibilidade de escravos desarmados se refugiarem em capoeiras para enfrentar capitães do mato bem armados. Estes “matos ralos” não ofereceriam condições físicas para a luta dos capoeiras, já que neles poderiam ser facilmente localizados e alvejados a longa distância. Segundo este autor, a capoeira teria surgido nas primeiras grandes cidades brasileiras entre os escravos urbanos, mais especificamente entre os escravos de ganho⁶. Seus estudos etimológicos demonstrariam ainda que a derivação mais provável do termo é de *caapo*, expressão de origem tupi-guarani que designaria os “cestos de palha entrelaçada”, utilizados pelos escravos urbanos no período colonial para desembarcar e carregar mercadorias. Os capoeiros seriam então os cestos utilizados pelos escravos urbanos, e os carregadores destes teriam passado a ser conhecidos por “capoeiras”.

⁵ Cascudo também explora no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* as explicações de Neves e Souza acerca dessa ancestralidade.

⁶ Escravos que prestavam serviços remunerados e deveriam pagar parcela de sua renda ao seu proprietário.

Ainda cabe acrescentar que Pires (1996) afirma ter encontrado, na linguagem de portugueses do século XVIII, registros do uso do termo capoeira referindo-se a malfeitores ou bandidos.

[...] encontrei um documento datado do século XVIII que pode ser revelador de novos significados para a conceituação da “capoeira”, pois essa expressão ganha novos sentidos em Portugal, onde possui o significado não só de cestos de se carregar galinhas, e como do próprio galinheiro. E foi assim que o português Francisco Xavier Mendonça Furtado, em carta datada de 1757, escrita ao irmão, o Marquês de Pombal, denunciando a vinda de Lisboa de ladrões, assassinos, e outros tipos de “bandidos”, diz “estar uma capoeira cheia dessa gente para mandarem para cá”. Furtado pedia a seu irmão para que tais “capoeiras de malfeitores” se distribuíssem por outras partes e não para um estado que estava se formando. O Estado ao qual Furtado se refere é o Amazonas, mas percebam que Furtado chama de “capoeiras” a um agrupamento de “marginais lisboetas” extraditados para a colônia portuguesa. (PIRES, 1996. p. 214).

Além disso, o termo capoeira é encontrado nos registros do século XIX designando tanto a luta, com suas técnicas de combate, quanto os integrantes dos grupos marginalizados que dela se utilizavam. A situação se complica ao se verificar que nem todos os integrantes desses grupos eram praticantes da luta, assim como nem todos os praticantes da luta integravam esses grupos. (ARAÚJO apud VIEIRA; ASSUNÇÃO, 1998). Isto vem dificultar, em algumas situações, identificar-se quando os registros desse período se referem à luta ou a uma pessoa.

No que diz respeito à musicalidade na capoeira, não existem ainda estudos que apontem para dados precisos do momento em que os instrumentos e a música se tornaram componentes dela. No entanto, a incorporação de instrumentos passou a ser observada com maior frequência a partir dos finais do século XIX, na capoeira baiana. Rego (1968, p. 58) afirma que “uma observação dos fatos me leva a crer que o acompanhamento musical não existia, conseqüentemente os toques teriam vindo depois e se adaptado aos golpes e a eles ficado intimamente ligados [...]”. Acredita-se que a música tenha adentrado na prática da capoeira através da intensa confraternização com outras manifestações culturais e rituais religiosos de origem africana, sendo introduzida como uma forma de disfarçar a luta. Atualmente, encontramos nas rodas de capoeira a presença do berimbau, do atabaque⁷, do pandeiro⁸, do agogô⁹, do caxixi¹⁰ e do reco-reco¹¹.

⁷ O atabaque é um instrumento musical de percussão, um tambor ligeiramente cônico com uma das bocas coberta de couro. Na capoeira, ele é tocado nas rodas com as mãos, porém podemos

1.1 Sobre capoeiras e maltas

As primeiras referências consistentes da capoeira referem-se às primeiras décadas do século XIX, quando ela aparece como uma atividade de escravos urbanos. Neste período, começam a surgir em grandes cidades, tais como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, os primeiros relatos da sua prática. Estas cidades eram regiões portuárias, havendo nelas um grande fluxo de escravos. Nelas, a capoeira ganha destaque diante dos olhares dos seus moradores. Ela era combatida como uma “ameaça à ordem social escravista e alimentava o imaginário do ‘medo branco da onda negra’.” (AZEVEDO apud REIS, 2000, p. 25). Os capoeiras eram acusados de promover desordens em praça pública, gerando medo ou mesmo terror na população das cidades.

Na cidade do Rio de Janeiro, os capoeiras encontravam-se reunidos em bandos, denominados de maltas, que funcionavam como canais de socialização na Corte dos negros cativos ou libertos vindos do interior do país. As maltas dividiam espacialmente os seus domínios e, quando se encontravam, era inevitável o conflito. As cores das vestimentas, os tipos de chapéus e as formas de usá-los eram sinais de identificação e distinção das maltas, traduzindo também diferenças étnicas, sociais e políticas (SOARES, 1994). No corpo encontrava-se caracterizado a que grupo pertenciam e, portanto, a qual faziam oposição.

Na segunda metade do século XIX, a prática da capoeira se estende também a outros segmentos da população urbana, registrando-se a participação nas maltas não só de mestiços, mas também de imigrantes pobres recém-chegados e até mesmo de alguns membros da elite branca, o que propiciou também uma intensa troca cultural. Nesse período, por exemplo, portugueses fadistas e capoeiras cariocas compartilharam condições de vida e trabalho. Foi marcante entre os

encontrá-lo em outros rituais sendo tocado com duas varetas ou com uma mão e uma vareta. No candomblé, o atabaque é considerado um instrumento sagrado.

⁸ O pandeiro é um instrumento musical de percussão formado por uma pele esticada numa armação circular estreita. Além da capoeira, é encontrado em diversas manifestações culturais, como o samba, maracatu, côco e o baião.

⁹ O agogô é um instrumento de metal composto de dois cones ocios de ferro sem base, que são ligados entre si por vértices.

¹⁰ O caxixi é um pequeno cesto de palha trançada, com sementes secas dentro, fechado com um pedaço de cabaça. Ao ser movimentado produz um som de chocalho.

¹¹ O reco-reco costuma ser utilizado na Capoeira Angola. Produz um som de raspagem, sendo na capoeira utilizados, normalmente, os produzidos a partir de gomos de bambu com talhos transversais.

capoeiras do século XIX a disseminação do uso de navalhas¹², assim como de lenços nos pescoços para proteção contra o corte destas. Dessa maneira, a capoeira ainda no período imperial demonstrava seu caráter cosmopolita.

Diante da destreza na luta corporal, da eficiência na sua organização e no uso dos espaços urbanos, e da utilização de navalhas, as maltas eram vistas como uma ameaça ao monopólio da violência da polícia e dos militares, simbolizado pelo privilégio do manejo e armazenamento de armas. No entanto, também há diversos registros da presença de capoeiras nas forças policiais, na Guarda Nacional e até mesmo no exército, agindo em solidariedade e cumplicidade com as maltas contra os seus adversários.

Era frequente o recrutamento militar forçado como punição à prática da capoeira e como uma forma de tentar livrar-se dos seus praticantes. Durante a época da Guerra do Paraguai (1864-1870), os capoeiras destacaram-se por possuírem destreza no combate corporal, tendo muitos recebido honras de heróis. No entanto, ao retornarem gloriosos da guerra, muitos voltavam a se ligar às suas maltas, sendo, entretanto, mais difícil a sua repressão por serem muitas vezes protegidos por seus comandantes.

Durante o Império, é expressiva também a atuação dos capoeiras como capangas, principalmente em períodos eleitorais. As maltas funcionavam como milícias em defesa de partidos e de políticos, tanto de conservadores quanto de liberais. Através do uso da violência, buscavam intervir nos resultados das eleições, revertendo situações desfavoráveis. Em contrapartida, os políticos no poder proporcionavam proteção às maltas aliadas contra as forças repressivas do Estado, ao mesmo tempo em que reforçavam o combate às maltas inimigas.

Com a abolição da escravatura (1888), surge, na cidade do Rio de Janeiro, a Guarda Negra da Redentora¹³, uma milícia formada principalmente de

¹² Para Soares (1994), o uso da navalha vem demonstrar a relação cultural mantida entre os capoeiras e os fadistas – cantores de fado, ágeis na luta corporal e no manejo da navalha, que viviam nas ruas de Lisboa e do Porto no século XIX. Tanto os capoeiras quanto os fadistas foram personagens ligados à marginalidade da época e frequentadores das crônicas policiais. Diante da proximidade econômica e social, a capoeira teria assimilado o uso da navalha como importante marca no cenário da violência urbana.

¹³ Segundo Abreu (2011), a Guarda Negra da Redentora também teve atuação em Salvador, Bahia, dissolvendo comícios e promovendo ataques a republicanos. Uma das ações na cidade ficou conhecida como “Massacre do Tabuão”, quando, no dia 15 de junho de 1889, liderada pelo capoeira conhecido por Macaco Beleza, essa milícia armou uma emboscada a Silva Jardim e a lideranças republicanas que acompanhavam-no a um comício no Club Republicano, no Carmo.

capoeiras. Essa milícia tinha como intuito unificar os libertos em luta contra os republicanos, demonstrando uma aproximação com a Monarquia. Ela tinha José do Patrocínio como idealizador e um de seus líderes. No entanto, com a derrocada da Monarquia e a proclamação da República, a Guarda Negra foi dissolvida.

A República surge no Brasil com caráter profundamente eugenizador¹⁴, intensificando o combate aos capoeiras que eram vistos como uma doença moral e uma mancha na civilização, além de uma ameaça pelo fato de grande parte destes terem unido força aos monarquistas. Então, com a publicação do Código Penal de 11 de outubro de 1890, a capoeira é criminalizada. A partir daí intensifica-se o combate aos capoeiras por parte da polícia, sendo as maltas severamente reprimidas.

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 incutindo temor de algum mal; Pena – de prisão celular de dois a seis meses. [...] Parágrafo único: é considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a algum bando ou malta. Aos chefes e cabeças se imporá a pena em dobro. (REGO, 1968, p. 292).

1.2 Da esportização da capoeira à contemporaneidade

Apesar da grande repressão sofrida pela capoeira a partir da proclamação da República, principalmente na sua capital, surge no ambiente científico e político nomes de grande vulto, como os do Barão do Rio Branco e do deputado Coelho Neto, que iam contra os juízos que condenavam a capoeira. Afirmava-se que ela seria um mal necessário, e se pretendia transformá-la numa ginástica brasileira através de seu embranquecimento social e simbólico. Ensaíam-se aí, no início do século XX, as primeiras tentativas de esportização da capoeira. Neste sentido,

¹⁴ No final do século XIX e começo do século XX, influenciados pelo determinismo biológico das teorias eugenistas em vigor na época, intelectuais, como Nina Rodrigues, acreditando que a raça negra seria uma raça inferior e que através da mestiçagem estaria provocando uma degeneração no povo brasileiro, começam a desenvolver teorias e técnicas no intuito de expurgar os negros e mestiços da formação de uma raça brasileira. No entanto, outros intelectuais, como Oliveira Vianna, mesmo acreditando numa inferioridade da raça negra, apostaram na miscigenação como um fator positivo, pois desta maneira pretendiam atingir uma pureza étnica através de um ideal de branqueamento. Este outro grupo de intelectuais acreditava numa seleção eugênica em que o fator biológico negro tido como inferior seria eliminado através de um constante processo de miscigenação.

enquanto esporte nacional, a capoeira se manteve ainda viva no território do Rio de Janeiro, inclusive em corporações militares e policiais.

Vale ressaltar que já nesse período alguns manuais sobre técnicas e métodos de ensino da capoeira são escritos, como o *Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodizada e Regrada*, publicado em 1928 por Annibal Burlamaqui, no qual o autor descreve detalhadamente os movimentos de golpes e aponta exercícios e regras para os treinos.

É importante aqui também fazer alusão à figura de Sinhôzinho, Agenor Moreira Sampaio, paulista que foi viver no Rio de Janeiro na década de 1920. Juntamente com Burlamaqui, ele foi um dos principais nomes desta busca de transformar a capoeira em esporte nacional. Além de ter ministrado treinamentos de diversas atividades desportivas, Sinhôzinho trabalhou como instrutor das polícias municipal e especial, passando treinamentos mistos de lutas, como boxe, luta livre, capoeira, etc. Conforme Pires (2010, p. 148), no ano de 1931, ele chegou a aparecer em um edição do jornal carioca *Diário de Notícias* como o “responsável pela ressurreição da capoeira”. Era esse um período que se encontrava em alta nessa cidade as lutas de ringue, ocorrendo diversos desafios entre lutadores, ilustrando as páginas dos jornais. Foi nesse cenário que Sinhôzinho ganhou fama de grande lutador e preparador de outros lutadores. Ele manteve seus treinamentos até a década de 1950, deixando alguns discípulos.

Contudo, a capoeira permaneceu na ilegalidade até a década de 1930. Em 1937, na cidade de Salvador, na Bahia, o Mestre Bimba, Manuel dos Reis Machado, conseguiu uma licença oficial da Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública do Estado da Bahia para o seu Centro de Cultura Física e Capoeira Regional e um certificado de professor de Educação Física. O processo de legitimação da capoeira, que teve como figura central este mestre, assumiu um caráter diferente daquele que se esboçava no Rio de Janeiro do princípio do século XX. Enquanto que alguns intelectuais, políticos e lutadores pretendiam um projeto nacional e eugenizador para ela, falando-se em ginástica brasileira, a capoeira deixou de ser reprimida através de um projeto regional e étnico que se deu no cenário da cidade de Salvador. A partir daí ela se desmembrou em duas modalidades: Capoeira Regional e Capoeira Angola.

De maneira distinta dos propositores daquele jeito branco e erudito da capoeira-esporte, nesse jeito negro e popular, a preocupação central não é com a viabilidade da nação brasileira – do que dependeria a própria formulação de nossa identidade nacional – mas sim com a afirmação e legitimação social do negro e, particularmente, do negro baiano. (REIS, 2000, p. 75).

Mestre Bimba criou em 1928 a sua modalidade de capoeira, a Capoeira Regional Baiana, fundando a sua academia em 1932. A Capoeira Regional apresenta-se como uma proposta eclética, incorporando aos movimentos corporais da capoeira passos de folguedos populares de origem negra, como o batuque, bem como alguns golpes e defesas de lutas orientais. Mestre Bimba trouxe uma proposta mais combativa, ao mesmo tempo em que entrou em amplo diálogo com os mais diversos setores da sociedade. Levando a capoeira para dentro de academias, ele empenhou-se em dissociá-la da imagem de vadiagem e desordem. No intuito de legitimá-la socialmente, transpôs práticas e rituais acadêmicos (formatura, paraninfo), religiosos (batizado, padrinhos e madrinhas) e militares (as medalhas). Ele organizou também uma rígida disciplina e uma didática para o ensino da Capoeira Regional. Além disso, Mestre Bimba constituiu uma hierarquia entre seus alunos, criando um toque de berimbau, denominado de iúna, que não poderia ser jogado por calouros. No entanto, conforme veremos no terceiro capítulo, representando esta hierarquia utiliza o esguião de seda nos pescoços como símbolo relacionado ao passado da capoeira-luta, adquirindo um significado de confrontação (AREIAS, 1983; REIS, 2000).

Em contraposição a essa modalidade, aparece a Capoeira Angola, que se afirma como um movimento de “resgate da tradição” e recuperação de uma identidade negra no cenário nacional. Ela teve como seu principal representante Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, que surgiu como liderança na década de 1940. No entanto, mesmo mantendo uma postura conservadora com relação aos hábitos e valores tradicionais, Pastinha também procurou distanciá-la da marginalidade, adotou o uso de uniformes e transferiu a sua prática para academias, com treinos regulares.

A Capoeira Angola também nunca foi um estilo homogêneo. Neste período, além de Mestre Pastinha, outros nomes ganharam destaque e se tornaram referenciais dessa modalidade, como os de Mestre Waldemar da Paixão, de Mestre Cobrinha Verde e de Mestre Canjiquinha. Cada um deles destacava diferentes

aspectos da capoeira antiga e inseria características distintivas de sua linhagem, como movimentos, ritmos ou elementos do ritual. Havia toques de berimbau que eram particulares de cada mestre, e alguns que recebiam diferentes denominações. Cada um escolhia também a ordem dos instrumentos e a composição da sua bateria¹⁵. Da mesma forma, apesar de haver movimentos e golpes que compunham um repertório comum, muitos sofreram transformações e, a partir de características pessoais, outros novos foram acrescentados. Assim, mesmo dentro da Capoeira Angola, encontramos muitos elementos que são distintivos de alguns mestres e de suas linhagens.

A esse respeito Vieira e Assunção (2008, p.13) asseguram:

[...] nunca houve tradição única e monolítica na capoeira baiana antiga, o que, por sua vez, facilitou que posteriormente cada grupo ressaltasse elementos diversos e mesmo conflitantes da “tradição”. Por outro lado, convém salientar que ambos os estilos – regional e angola – coincidem na sua ruptura com a malandragem antiga, transferindo a prática da capoeira da rua para uma academia, com treinos regulares, uniformes e regulamentos, expandindo o ensino a grupos maiores de alunos e recrutando novos segmentos da população brasileira: crianças e jovens da classe média e mulheres.

Alegando uma continuidade com a capoeira baiana antiga, a Capoeira Angola reinventa uma tradição através da recuperação de elementos, no plano simbólico, que se relacionam ao mundo negro e sua matriz africana. Nesse contexto, Hobsbawm e Ranger (1997) nos lembram que, frequentemente, encontramos tradições que são consideradas antigas, mas na verdade são recentes ou inventadas. Estes autores compreendem que toda tradição é inventada a partir de “[...] um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 12). Desta forma, entendemos como tradição inventada:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (Ibid., p. 9-10).

¹⁵ Bateria é como é denominada na capoeira a orquestra que toca os instrumentos durante as rodas.

A partir desses dois estilos, no final da década de 1950, deu-se princípio à disseminação da capoeira pelo Brasil. Alguns capoeiristas¹⁶ baianos começaram a se deslocar em busca de melhores condições de vida, indo principalmente para as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Soma-se a isso o fato de alguns alunos que receberam noções básicas de capoeira com grandes mestres da Bahia, ao voltar às suas cidades de origem, colaboraram também com a sua expansão, sendo alguns deles considerados atualmente precursores em seus estados. Além disso, devemos levar em consideração também que em algumas cidades, como Rio de Janeiro, ainda resistiam capoeiristas ligados a “tradições locais”. A esse respeito, Vieira e Assunção (2008, p.13) afirmam:

A expansão da capoeira moderna pelo Brasil a partir desses dois estilos baianos complicou ainda mais a questão. A difusão ocorreu de várias maneiras (1) por meio de alunos já formados pelos mestres baianos que se fixaram em outros estados, sendo que a grande maioria migrou para cidades do Sudeste; (2) por iniciativa de alunos de outros estados que só receberam instrução ocasional desses mestres quando iam à Bahia. Nesse caso, o caráter autodidata da prática encorajava mudanças de estilo, como se pode ver no caso do grupo Senzala do Rio de Janeiro. Além do mais, as capoeiras baianas vão encontrar em várias cidades tradições locais da capoeira.

Naquelas cidades, surgiram academias e associações de capoeiras que visavam integrá-la ao concorrido mercado das artes marciais. No entanto, nas décadas de 1960 e 1970, a Capoeira Angola se manteve ainda pouco conhecida, predominando os praticantes oriundos da Capoeira Regional, uma vez que “[...] de maneira geral, o estilo Angola, mais dependente de todo referencial cultural afro-baiano de mais difícil assimilação pelos novos grupos de praticantes, não se logrou impor durante esses anos.” (Ibid., p.14).

Novamente, são empreendidos esforços de desapropriação da capoeira de sua herança negra, representando-a como símbolo nacional. No entanto, enquanto uma cultura migrante, ela incorpora referências nostálgicas à Bahia, observadas até os dias atuais, a partir das diversas menções presentes nas músicas. Além disto, as disputas em torno dos estilos se amenizaram, criando-se laços de solidariedade.

¹⁶ Com o processo de esportização os capoeiras passam a ser denominados de capoeiristas, trazendo essa expressão um caráter desportivo.

No Rio de Janeiro, na década de 1960, surge o Grupo Senzala, que se tornou um dos mais conhecidos e uma das referências para a organização dos capoeiristas. Ele era composto em sua maioria por adolescentes da classe média carioca. Apesar de seguirem a linha da Capoeira Regional, tendo alguns deles sido discípulos de Mestre Bimba, não tinham um mestre único no comando do grupo. Começaram a introduzir modificações na Capoeira Regional e a aumentar a ênfase na uniformização, na boa forma física e nos ataques rápidos, potentes e precisos. Ocorria aí uma modificação do estilo da Capoeira Regional. (CAPOEIRA, 1998).

Foi neste período que surgiram as primeiras escolas de capoeira de São Paulo. Estavam todos os capoeiristas na mesma árdua empreitada, sobreviver na metrópole paulistana, onde se iniciou e mais se desenvolveu o processo de industrialização. Diante disso, encontravam-se professores da Regional e da Angola dividindo o mesmo espaço. Grupos de capoeira chegaram a ser fundados através dessas parcerias de mestres dos dois estilos, como o Cordão de Ouro, criado em 1967 pelo Mestre Suassuna, da Regional, e pelo Mestre Brasília, da Angola.

Durante o regime militar, em 1972, criou-se o departamento de capoeira junto à Confederação Brasileira de Pugilismo. Federações de capoeiristas começaram a ser instituídas em diversos estados, sendo pioneira a paulista, criada em 1970. A partir daí, observa-se um maior processo de institucionalização e burocratização da capoeira. A ação do Estado, com intuito homogeneizador, previa ainda a criação de uma estrutura administrativa centralizada numa confederação. Disseminou-se entre os capoeiristas a utilização de graduações, representadas por cordas¹⁷ que são amarradas na cintura, a exemplo das artes marciais orientais. Além disso, passaram a ocorrer frequentes competições, onde se dava ênfase ao confronto direto, quase abolindo a ginga, traço marcante da movimentação na capoeira.

Durante os combates quase não se ginga, isto é, o corpo quase não dança, do que decorre uma movimentação caracterizada pela agressividade aberta, já que tem lugar um confronto mais direto entre os lutadores. Ora mas é justamente a ginga que, ao ensejar a dissimulação da intenção, possibilita aos jogadores o enfrentamento indireto, principal recurso tático do jogo da capoeira. (REIS, 2000, p. 139).

¹⁷ A corda também é denominada de cordel pelos capoeiristas.

Entretanto, durante este período, antigos capoeiristas continuaram sendo vítimas do descaso oficial dos governos para com a cultura popular e seus representantes. Mestre Bimba, Mestre Pastinha e vários outros mestres importantes tiveram fins tristes, relegados em condições de desamparo e pobreza.

Mestre Bimba, em seus últimos tempos de estadia na Bahia, vivia revoltado com o tratamento recebido das autoridades e com a falta de apoio (ALMEIDA, 2002). Teve a sua academia em Amaralina¹⁸, erguida por ele mesmo, desapropriada para construção de uma rua, nunca recebendo a indenização devida. Revoltado com sua situação, Mestre Bimba, em 1973, resolveu aceitar o convite feito por um ex-aluno para mudar-se para Goiânia. Foram feitas a ele promessas de que teria duas casas próprias para abrigar seus 22 dependentes e que seria convidado para ser professor da Escola Superior de Educação Física, promessas que não foram cumpridas. Desgostoso também com sua vida em Goiânia, Mestre Bimba sentia saudades de sua terra. Morreu de um derrame em 5 de fevereiro de 1974, após um espetáculo. Em Goiânia, até para enterrá-lo foi difícil, pois foi necessária a mobilização de alunos, escritores e jornalistas para arrecadar dinheiro para os custos.

Mestre Pastinha, em 1971, precisou deixar o prédio onde ficava sua academia devido a ter sido necessário fazer reformas no conjunto arquitetônico do Pelourinho, sendo prometido a ele que após as reformas poderia retornar. Quando da época da devolução do prédio, foi informado que este tinha sido entregue ao Patrimônio Histórico da Fundação Pelourinho, que o vendeu ao Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Os seus pertences, que ali estavam, instrumentos, móveis e fotos desapareceram, não conseguindo ele reavê-los. Nesta época, Mestre Pastinha já se encontrava cego e com problemas sérios de saúde. Este fato trouxe-lhe grande amargura, caindo em profunda depressão. O seu sustento, desde então e até a sua morte, foi garantido por sua esposa, através da venda de acarajés e pela ajuda de discípulos e amigos. Apenas através da intervenção do escritor e seu amigo Jorge Amado é que Pastinha conseguiu receber uma pensão da prefeitura de Salvador para auxiliar na sua subsistência. Pastinha morreu com 92 anos, no dia 13 de novembro de 1981, morando em um abrigo.

¹⁸ Bairro de Salvador (BA).

É importante destacar uma observação de Mestre Pastinha, perto de sua morte, ao ser indagado se a capoeira se encontrava mal (ABREU, 2003). Nessa ocasião, respondeu que a capoeira estava muito bem, que estava presente na universidade e no exterior; quem estava mal era ele, o capoeirista.

Contudo, em 1971, surge em São Paulo o grupo Capitães d'Areia, tendo como principal líder Almir das Areias. Este grupo teria se afastado da Federação Paulista de Capoeira por não aceitar as novas formas como a capoeira estava sendo transmitida.

Surge, nesse momento, uma corrente contrária a essa política da Federação. Essa corrente era representada pelo grupo "Capitães de Areia", reunindo os mestres Demir, Valdir Baiano, Carioca, Pessoa e eu, e não aceitava esse novo caminho imposto à capoeiragem, um caminho por nós, na época, considerado "traidor" e conflituoso dentro do nosso universo, pois a capoeira, para nós, era muito mais que uma luta e um esporte, era acima de tudo uma consciência de vida e um reencontro com a nossa identidade. (AREIAS, 1983, p. 78).

Os capitães, como ficaram conhecidos os membros desse grupo, davam ênfase à capoeira como uma manifestação brasileira de resistência popular. Eles criticavam a imposição de uma visão harmônica sob a forma de um símbolo nacional que omitia a dominação branca sobre o negro, e buscavam afirmar a presença negra no cenário nacional, realçando a importância da participação e atuação política nas transformações sociais do país.

Entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, surge, em São Paulo, o grupo Cativeiro. Ele desponta no contexto histórico da redemocratização e afirmação das diferenças. O Cativeiro busca legitimar a capoeira socialmente, reafirmando sua origem negra. Dá ênfase a sacralização da capoeira, incorporando vários costumes e símbolos do candomblé a esta luta.

Em resposta, os Capitães e mais tarde o Cativeiro reatualizarão o jeito negro e popular de esportização da capoeira baiana dos anos 30 e 40. A crítica principal dos dois grupos à Federação era à desaffricanização da luta. Ambos assinalarão também a singularidade técnica da capoeira que prevê o confronto indireto, ao contrário, dizem eles, das lutas orientais caracterizadas pelo combate direto. (REIS, 2000, p. 157).

Apesar das críticas à capoeira “branca e marcializada” da Federação, tanto os capitães quanto os membros do grupo Cativoiro aderiram à utilização de graduação, porém adotando cores alternativas. Segundo Reis (2000), esta característica, provavelmente, tem a ver com a necessidade de coexistir com as outras modalidades de lutas.

Nesse momento, tinha-se como pano de fundo a luta pela redemocratização e do crescimento dos movimentos negros no Brasil. A partir da década de 1980, ganha ênfase a dimensão cultural da capoeira, e a Angola, enquanto “depositária da tradição”, se revigora. Desta forma, alguns angoleiros¹⁹, que se encontraram afastados durante o seu declínio, retornaram à sua prática, e ela passa a conquistar novos adeptos não só no Brasil, mas também em outros países. Além disso, muitos capoeiristas ligados à Regional passam a iniciar-se nos fundamentos da Angola, a aprender seus cantos, toques de berimbau e movimentos corporais. Os capoeiristas passam a dar mais atenção à necessidade de conhecer as histórias dos antigos mestres baianos e de resguardá-los contra as intempéries do destino. Contudo, com isto revigoram-se também as tensões entre eles.

A partir de então, ocorrem tensões entre um estilo angola, cujos grupos invocam uma linhagem direta com um mestre baiano, e estilos que poderíamos denominar de “angolizados”, por incorporar parte das características estilísticas dos angoleiros, mas sem abandonar outras características suas, consideradas “regional” pelos primeiros. Isso ocorreu a ponto de alguns grupos passarem a reivindicar a condição de angoleiros, qualificativo que lhes é negado pelos praticantes do que poderíamos chamar o “núcleo duro” da angola. (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 2008, p.15).

Além disso, é comum que os angoleiros deste “núcleo duro” se refiram a todos os demais como seguidores da Capoeira Regional, muitas vezes com uma conotação negativa. No entanto, os conflitos não são mais amenos quando se trata da Regional. Alguns discípulos de Mestre Bimba, como Mestre Nene, seu filho, lutam para manter a Capoeira Regional como foi deixada por ele, sem aderir a inovações. Eles proclamam que somente eles podem ser considerados Capoeira Regional. Entretanto, muitos dos que não pertence ao “estilo puro” da Regional, e aderiram ao uso de cordas e a inovações nos movimentos, continuam se proclamando como membros da Regional. Contudo, encontramos também muitos

¹⁹ Os praticantes da Capoeira Angola autodenominam-se de angoleiros.

que passaram a se definir como praticantes de uma capoeira contemporânea, dos dois estilos, ou simplesmente como capoeiristas.

Assim, ao contrário da Regional e da Angola, a capoeira contemporânea não é propriamente um estilo. Ela é fruto do processo de atualização, recriação e de fusão de aspectos dessas duas. Segundo Viera e Assunção (1998, p. 108), “seus defensores partem do princípio de que ‘a capoeira é uma só’ e dividi-la em ‘estilos’ é enfraquecê-la.” A respeito da denominação “capoeira contemporânea”, esses autores também afirmam:

Falar de capoeira “contemporânea”, no entanto, não esclarece muito de que capoeira se trata, dado que há muitas formas distintas na atualidade, a começar pela angola e regional contemporâneas. A saída da capoeira do seu contexto original e seu ingresso em academias, escolas, universidades, palcos de dança, competições de luta livre e até salas de terapia multiplicou sentidos, significados, formas, maneiras de treinar e de jogar. Em outras palavras a transformação da capoeiragem – entendida aqui como o contexto social da capoeira – também impactou o conteúdo da arte. Acreditamos, por isso, que é preciso, além da clássica oposição binária angola-regional, distinguir vários estilos de capoeira, dependendo dos aspectos enfatizados: luta, tradição, cultura, brincadeira ou dança. (Id., 2008, p.15).

Contudo, as décadas de 1970 e 1980 aparecem também como a época do desenvolvimento e proliferação de grandes projetos que passaram a inserir a capoeira em diversos tipos de espaços e instituições. A capoeira, além de atrair a atenção enquanto desporto e manifestação cultural afro-brasileira, passa a ser trabalhada também como ferramenta sócio-educativa e de inclusão social. Além disso, desde a década de 1980, começam a ser desenvolvidas pesquisas de mestrado e doutorado, passando ela a ser objeto de reflexões acadêmicas em áreas como a história, a sociologia, a antropologia, a educação física e as ciências da educação. Esses estudos, muitos deles produzidos por pesquisadores que também são praticantes, passaram a ser discutidos também em eventos e cursos que são organizados pelos próprios capoeiristas.

Assim, as décadas de 70 e 80 se caracterizam como a época dos grandes projetos relacionados à capoeira, a maioria deles com algum grau de pioneirismo (embora houvesse muitas e importantes iniciativas isoladas anteriores): capoeira na escola, na universidade, para portadores de necessidades especiais, nos cursos de licenciatura em educação física, em institutos de reeducação de menores infratores, como terapia, como “ginástica brasileira” e como objeto de dissertações e teses acadêmicas. (Ibid., p. 10).

A década de 1980 é também o período da consolidação e expansão dos grandes grupos de capoeira, firmando-se este como modelo de organização para os capoeiristas. Atualmente, os jovens capoeiristas que não são filiados a grupos dificilmente conseguem espaço dentro do universo da capoeira. Os grandes grupos, com nomes fortes no mercado da capoeira, passaram a arrematar capoeiristas que a eles se integram no sentido de buscar também reforço ao seu trabalho a partir da vinculação de seus nomes aos de grupos e mestres já reconhecidos.

A partir da década de 1970, e com mais intensidade a partir da de 1980, uma grande quantidade de capoeiristas começou a viajar para o exterior, almejando com isso melhores condições econômicas e disseminar seus trabalhos por outros horizontes. Nestes países, alguns começaram a receber o reconhecimento social e econômico que aqui não recebiam. Mestre João Grande, por exemplo, que no Brasil vivia em condições precárias, recebeu convite, em 1990, para fixar-se nos Estados Unidos e lá recebeu, em 1994, o título de *Doutor Honoris Causa* e, em 2001, o prêmio da *National Heritage Fellowships* (Comunidades do Patrimônio Nacional), o mais alto título concedido neste país para pessoas que lidam com artes folclóricas. No entanto, além dos que fixaram residência no exterior, temos também diversos mestres e professores que, ao adquirirem fama e respeito, passam a realizar frequentes viagens para outros estados ou países para ministrar pequenos cursos, palestras ou oficinas, sendo muitas vezes através dos recursos destes que são mantidos seus trabalhos em suas cidades de origem.

Atualmente, a maioria dos grupos que já têm um trabalho consolidado no Brasil possuem também professores filiados atuando no exterior. A capoeira encontra-se espalhada pelo Brasil e pelo mundo, sendo um dos principais símbolos da cultura brasileira e divulgadora da língua portuguesa²⁰. Nos dias atuais, temos grupos de capoeira em mais de 150 países²¹, o que tem levado os mestres e

²⁰ Nos diversos países em que a capoeira é praticada, as músicas são cantadas em português, bem como são mantidos neste idioma os nomes dos movimentos, instrumentos, graduações, etc.

²¹ A disseminação da capoeira no exterior deu origem a especulações em torno da possibilidade dela tornar-se um esporte olímpico. A Confederação Brasileira de Capoeira, entidade nacional que se propõe a representar a capoeira enquanto atividade desportiva, tem levantado discussões em torno desta possibilidade. No entanto, mesmo entre os capoeiristas esta é uma questão bastante controversa, na medida em que se alega que as formas de avaliação das Olimpíadas não são adequadas para julgar-se um capoeirista, já que a esta interessa uma avaliação física do atleta. O capoeirista leva consigo a malandragem, a malícia, a mandinga, a musicalidade, a ginga de corpo, a criatividade, atributos que não seriam possíveis de serem avaliados através de jogos olímpicos. Além

professores que estabelecem trabalhos no exterior a requererem políticas de apoio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, através de embaixadas e consulados. Outra reivindicação desses mestres e professores é a adoção de medidas que os diferenciem de aventureiros que vão ganhar a vida no exterior e passam a adotar indevidamente a titulação de professores, sem terem de fato nenhuma experiência no ensino da capoeira.

Encontramos também a presença da capoeira no cinema, em peças de teatro, em *shows*, nas publicidades, em academias de ginástica, em grandes companhias de dança, em ONGs, em escolas, universidades, etc., constituindo parcerias com os setores público e privado. Muitos grupos têm ainda se utilizado da submissão de projetos a editais públicos voltados para as áreas da cultura e do esporte como uma forma de obter recursos para atender à diversidade de suas práticas. Nesse sentido, ressaltamos que, ao se pensar na difusão da capoeira deve-se ter em mente o “[...] princípio de que não há uma capoeira apenas, mas capoeiras, no plural. Preservar essa diversidade e difundir uma cultura de tolerância é preservar um cenário em que cada manifestação particular da capoeira encontra seu lugar.” (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 2008, p.17).

Através principalmente de iniciativas de capoeiristas, existe hoje também uma diversidade de produtos especializados, indo desde os que têm um alcance restrito a pequenos grupos aos que têm uma circulação internacional e entre vários grupos. Nos diversos eventos de capoeira encontramos expostos a venda CDs, DVDs, revistas, livros, vestimentas e instrumentos. Normalmente, quando os capoeiristas viajam para ministrar cursos já levam consigo o material produzido por ele ou por seu grupo. Outros adquirem alguns produtos de mais difícil acesso para revenderem por preços maiores. Nas bancas de revistas de todo o país também encontramos publicações voltadas para os capoeiristas, que vêm frequentemente acompanhadas de CDs e DVDs.

Nesses tempos de globalização, a *internet* tornou-se uma ferramenta importante de comunicação e divulgação de trabalhos e produtos voltados à capoeira. Atualmente, é muito comum que os mestres e professores mantenham sítios na *internet* onde disponibilizam informações sobre a sua trajetória e a do seu

disso, esta pretensão vai de encontro à inexistência de uma uniformidade e um consenso nas formas em que é treinada e praticada entre os estilos e diversos grupos.

grupo, fotos e registros dos trabalhos realizados, dados para contato, etc. Além disso, os grupos costumam manter redes de *e-mail* e utilizar contas nas redes sociais, como o *facebook*, para a comunicação com alunos e professores presentes em outros países.

As novas tecnologias têm proporcionado o acesso em todo o mundo aos conhecimentos da capoeira e aos ensinamentos dos antigos mestres. Muitos capoeiristas possuem sítios e *blogs* onde são hospedados vídeos, músicas, reportagens, artigos, etc. Encontramos iniciativas bastante interessantes, como a de um capoeirista apelidado por Teimosia que construiu um banco de dados com um “mapeamento genealógico” dos principais mestres de capoeira e seus discípulos, disponibilizado na *internet* em um *blog* com o nome de CapoeiraGens²². No *youtube*, sítio de compartilhamento de vídeos, qualquer iniciante ou curioso tem fácil acesso a vídeos com imagens e falas de novos e antigos mestres, a documentários, a gravações de eventos e de rodas, a aulas de movimentações e de instrumentos de capoeira, etc. No entanto, o uso da *internet* como ferramenta de aprendizado ainda é bastante questionado por mestres de capoeira, apesar deles mesmo utilizarem amplamente, pois vai de encontro aos métodos tradicionais de ensino, que privilegiam a transmissão oral e os saberes passados diretamente de mestre a discípulo.

Com a criação da lei 10.639²³, em 2003, ampliaram-se as possibilidades de inserção dos capoeiristas dentro dos espaços escolares e universitários. A partir da preocupação com o ensino e a valorização das culturas afro-brasileiras, a capoeira passou a ser mais frequentemente observada como atividade complementar e até mesmo como componente curricular, atuando junto às áreas de educação física, história, educação artística, literatura, etc.

²² O *blog* se encontra hospedado no endereço <<http://capogens.appspot.com>>. Acesso em: 08 mai. 2012.

²³ A lei 10.639 foi promulgada em 09 de janeiro de 2003. Ela alterou as diretrizes e bases da educação nacional, incluindo no currículo oficial a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". O objetivo da lei é que, trabalhando a história e as culturas dos povos da África e do negro no Brasil ao longo do cotidiano das escolas, criem-se condições de reforçar o clima de respeito e valorização das diferenças, conscientizando da importância das culturas e dos povos negros na formação da nação brasileira, possibilitando o surgimento de cidadãos mais conscientes de seus direitos, deveres e valores, e superando atitudes preconceituosas e discriminatórias com as quais nos deparamos diariamente, gerando novos olhares em torno da alteridade.

Como uma importante política pública voltada para a valorização da capoeira, foi lançado em 2006 o Projeto Capoeira Viva, do Ministério da Cultura (MinC). Conforme Vieira e Assunção (2008, p. 18), “[...] consiste basicamente no apoio, mediante regras publicadas em edital de ampla divulgação, a projetos relacionados à capoeira em diversas áreas, da organização de acervos documentais a ações relacionadas ao ensino da arte em comunidades pobres.” Através dele, muitos mestres obtiveram recursos que foram fundamentais para o desenvolvimento de diversos projetos que vieram contribuir com a divulgação e valorização dessa cultura. Segundo os autores, outras iniciativas já teriam sido lançadas pelo governo federal, algumas ainda na década de 1980, mas esta se diferenciaria das demais.

“[...] o que peculiariza o projeto Capoeira Viva, em nossa avaliação, é o esforço no sentido de assegurar a transparência na definição de critérios para a seleção de projetos a serem financiados e a ampla divulgação de seus resultados. Dessa forma, tem-se, no início do século XXI, uma primeira ação governamental, de caráter sistêmico, relacionada ao desenvolvimento da capoeira.” (Ibid., p.18).

No dia 15 de julho de 2008, a capoeira foi registrada como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a partir da inclusão do ofício dos mestres de capoeira no Livro dos Saberes e da roda de capoeira no Livro das Formas de Expressão. Esse registro veio possibilitar o maior desenvolvimento de políticas públicas de suporte e incentivo à comunidade da capoeira, e, principalmente, de amparo aos velhos mestres.

Já em decorrência desse registro, foi constituído, em 2009, o Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (GTPC), composto por representantes de unidades do Ministério da Cultura do Brasil (MinC)²⁴ para estruturar o Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira). Nesse sentido, através do IPHAN, o Ministério da Cultura promoveu três encontros regionais do Pró-Capoeira no ano de 2010. Os encontros ocorreram nas cidades de Recife, Rio de Janeiro e Brasília²⁵, e reuniram representantes do poder público e de diversos segmentos sociais da capoeira para propor, discutir e planejar ações e demandas a serem

²⁴ O Grupo de Trabalho Pró-Capoeira é coordenado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo composto também por representantes da Fundação Cultural Palmares (FCP), das secretarias da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e de Políticas Culturais (PC).

²⁵ Havia o indicativo de que ocorreria em 2011 um encontro nacional na cidade de Salvador (BA), o que não se concretizou. Até o momento não foi divulgada previsão de data para a sua realização.

consideradas na formulação do programa. Durante os mesmos, os participantes foram distribuídos entre seis grupos de trabalho que tinham como temáticas: capoeira e políticas de fomento; capoeira, profissionalização, organização social e internacionalização; capoeira e educação; capoeira, esporte e lazer; capoeira e políticas de desenvolvimento sustentável; e capoeira, identidade e diversidade.

Nos dias atuais, entre as demandas que se colocam como centrais para as políticas públicas destinadas à capoeira, temos a necessidade de reconhecimento e apoio aos mestres idosos, de forma a possibilitá-los uma melhor qualidade de vida e a continuidade do trabalho de transmissão dos conhecimentos tradicionais da capoeira. Neste sentido, como ação do Pró-Capoeira, foi lançado, em outubro de 2010, o edital do Prêmio Viva Meu Mestre, que concedeu cem prêmios no valor de quinze mil reais²⁶ para mestres de capoeira com mais de cinquenta e cinco anos de idade, em “situação de vulnerabilidade econômica”, e com os seus trabalhos reconhecidos no universo da capoeira pela contribuição para a transmissão das tradições. Para a seleção dos mestres foi criada uma comissão composta por três representantes do MinC, um da Fundação Cultural Palmares, um do IPHAN, três capoeiristas reconhecidos e dois reconhecidos acadêmicos pesquisadores da capoeira. O resultado final dos prêmios foi divulgado em agosto de 2011, porém três mestres selecionados faleceram antes do anúncio²⁷.

Além disso, em março de 2012, o IPHAN enviou à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a candidatura da roda de capoeira à Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Desde então, ele tem coletado assinaturas de apoio através de uma petição pública presente na *internet*²⁸, já tendo reunido mais de mil adesões. A candidatura tem como finalidade oferecer à capoeira mais força política para pressionar governos e instituições a manterem diálogo com a comunidade de capoeiristas e a criarem mais políticas continuadas de incentivo e investimento.

²⁶ Deste valor foram deduzidos impostos, restando aproximadamente R\$10.800,00 para cada premiado.

²⁷ São eles os mestres Arthur Emídio, Peixinho (estes dois agraciados pelo importante trabalho desenvolvido no Rio de Janeiro) e Bigodinho (agraciado pelo trabalho desenvolvido na Bahia). Além deles, o também premiado Mestre João Pequeno, discípulo de Mestre Pastinha, morreu no dia 09 de dezembro de 2011.

²⁸ A petição pública encontra-se disponível no endereço eletrônico: <<http://www.peticaopublica.com.br/PeticaoVer.aspx?pi=IPHAN>>. Acesso em: 08 mai. 2012.

1.3 Relatos sobre a capoeira no Ceará

Falar sobre a trajetória da capoeira no Ceará é uma tarefa árdua, devido à escassez de registros disponíveis. Como forma de contornar esta dificuldade, os relatos orais de mestres e capoeiristas antigos têm sido utilizados frequentemente como principais fontes de informação.

Contam os mestres mais antigos, entre eles Mestre Lula e Mestre Zé Renato, que a capoeira é recente no Ceará, sendo na década de 1970 que começou a se desenvolver a sua prática no estado. Entretanto, tivemos cearenses jogando a capoeira já na década de 1930. Conforme Almeida (2002), o cearense José Sisnando Lima, em 1932, foi procurar o Mestre Bimba no intuito de aprender com ele a capoeira, luta que não haveria em sua terra natal. Devido a Sisnando ser branco, Mestre Bimba inicialmente resistiu à ideia, mas aceitou ensiná-lo. Sisnando estava cursando a Faculdade de Medicina na Bahia, e através dele começou a divulgação da capoeira no meio universitário, pois vários outros alunos de medicina o acompanharam à academia de Mestre Bimba. “O Mestre aceitou e foi assim que a Capoeira entrou pela primeira vez no meio universitário, sendo a sua Academia na Roça do Lobo freqüentada por vários estudantes que junto com o povão fizeram a história da Regional.” (ALMEIDA, 2002, p. 18). Sisnando foi um dos alunos que mais ajudou Mestre Bimba durante o período inicial da Capoeira Regional, tendo ficado conhecido como “a pedra fundamental da Regional”, expressão que se encontra até hoje em uma foto sua, presente na Fundação Mestre Bimba, em Salvador, atualmente comandada por Mestre Nene, filho de Mestre Bimba. Assim como Sisnando, outros cearenses que estudaram medicina na Bahia também chegaram a treinar com Mestre Bimba. Entre esses, temos conhecimento dos nomes de Ruy Gouveia, Daltro Holanda e Aquiles Gadelha.

Em 1955, Mestre Bimba e alguns de seus alunos estiveram no Ceará mostrando a sua Capoeira Regional. No dia 07 de fevereiro de 1955, o jornal “O Povo” veiculou uma matéria divulgando que eles apresentariam nessa data a capoeira e o candomblé, em Fortaleza, no Teatro José de Alencar, em um espetáculo denominado “Uma noite na Bahia”.

Contudo, José Renato Vasconcelos de Carvalho, conhecido como Mestre Zé Renato, é reconhecido pelos capoeiristas do Ceará como o primeiro professor de capoeira no estado a formar discípulos que deram continuidade à prática da capoeira e à criação de grupos. Nascido na cidade de Crateús, ele aprendeu a capoeira em viagens feitas pela Bahia, pelo Rio de Janeiro e pelo Maranhão. Segundo ele relata, teve aulas de capoeira com diversos renomados mestres, como Mestre Bimba e Mestre Leopoldina. Chegando a Fortaleza, em 1972, começou a dar aulas de capoeira no colégio Oliveira Paiva. Foram seus discípulos os capoeiristas conhecidos como Jorge Negão, Everaldo Ema e João Baiano, que deram continuidade a divulgação da capoeira no estado. Grande parte dos mestres que representam e comandam hoje a capoeira do Ceará tem em sua genealogia o nome de Mestre Zé Renato e de seus discípulos.

Depois de Zé Renato, outros capoeiristas vieram a esse estado trazendo influências da capoeira praticada em outros locais e disseminando os grupos que já se espalhavam pelo Brasil. Deve ser destacada a passagem pelo Ceará do capoeirista conhecido por Squisito, que posteriormente tornou-se mestre. Squisito era oriundo de Brasília. Na década de 1980, deu aulas no Diretório Central dos Estudantes, da Universidade Federal do Ceará. Os capoeiristas cearenses atestam que ele foi o primeiro a utilizar, nesse estado, a corda como símbolo de graduação. A partir de sua influência, o uso da corda foi disseminado entre os demais capoeiristas. Aqui também deixou discípulos que continuaram o trabalho de seu grupo, Associação Terreiro, após seu retorno a Brasília ainda na década de 1980. Dentre eles, destacaram-se Bulldog e Soldado, que posteriormente também se tornaram mestres e lideranças da capoeira cearense.

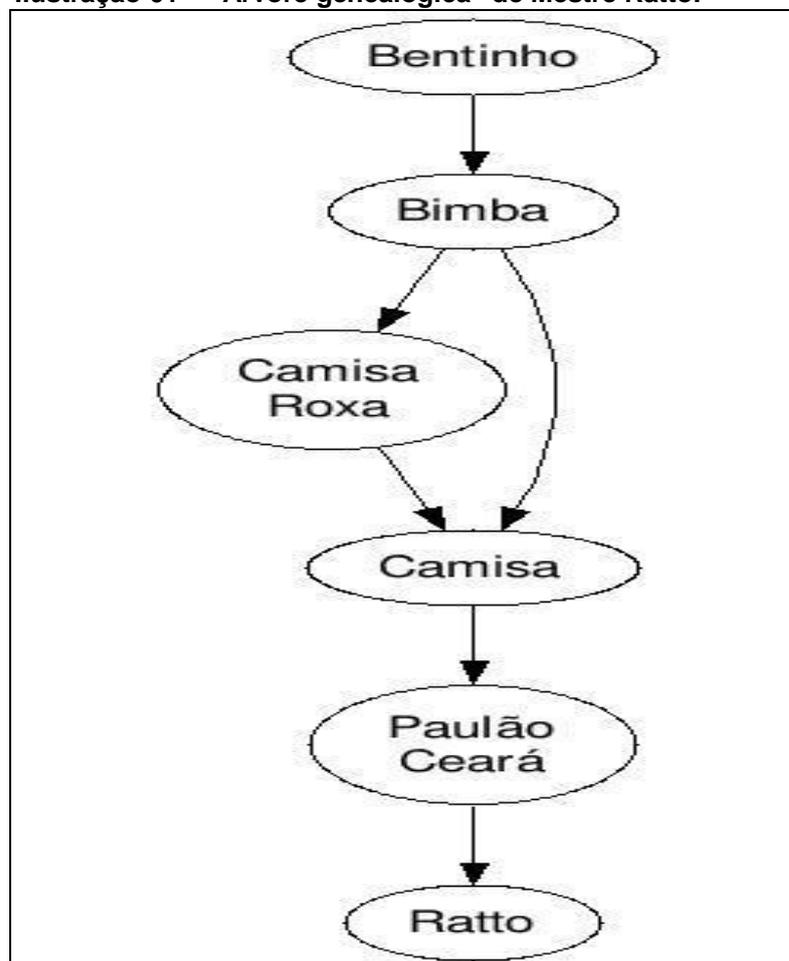
Outros cearenses também viajaram no intuito de conhecer e aprender mais sobre a capoeira, retornando posteriormente ao Ceará. Dentre eles podemos destacar Espirro Mirim e Paulão Ceará.

Espirro Mirim começou a treinar, em 1979, com Everaldo Ema, discípulo de Zé Renato. No entanto, com anseio de aprender mais sobre a capoeira, viajou em 1984 para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Em São Paulo, conheceu o Mestre Suassuna, discípulo de Mestre Bimba, e adentrou o Grupo Cordão de Ouro. Em 1988, Espirro Mirim retornou ao Ceará dando início ao trabalho do grupo nesse estado, sendo este atualmente um dos maiores grupos. Atualmente, Mestre Espirro

Mirim encontra-se morando e dando aulas de capoeira nos Estados Unidos, porém seus alunos tem dado continuidade ao seu trabalho no estado.

Mestre Paulão Ceará percorreu trajeto semelhante ao de Mestre Espirro Mirim. Na década de 1980, ele foi para São Paulo e lá se tornou aluno do Mestre Camisa, membro do Grupo Senzala e discípulo de Mestre Bimba. Ao retornar para o Ceará, tornou-se representante do Senzala no estado. No entanto, em 1989, ele e outros dois amigos, Boneco e Paulinho Sabiá, romperam com esse grupo e criaram o Grupo Capoeira Brasil, hoje um dos maiores grupos de capoeira presentes pelo mundo. Entretanto, Mestre Paulão Ceará mudou-se para a Holanda em 1993, deixando no comando do grupo Zebrinha e Ratto. Estes romperam com o Grupo Capoeira Brasil no início dos anos 2000, criando, respectivamente, os grupos Legião Brasileira de Capoeira e Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), sendo este último o lócus de nossa pesquisa. Demais discípulos de Mestre Paulão Ceará comandam, atualmente, o Capoeira Brasil no estado.

Ilustração 01 – “Árvore genealógica” de Mestre Ratto.



Fonte: <<http://capogens.appspot.com>>. Acesso em: 08 mai. 2012.

Não há levantamentos estatísticos disponíveis acerca de quantos grupos estão presentes ou quantos capoeiristas existem no Ceará. No entanto, a partir de nossas observações, podemos afirmar que predominam os grupos que se denominam praticantes da capoeira contemporânea. Temos também conhecimento de quatro grupos que se colocam enquanto praticantes da Capoeira Angola. Podemos dizer que, hoje, a capoeira encontra-se espalhada por todo o estado, atingindo diversos estratos sociais e se fazendo presente em diversos ambientes, desde quadras em praças públicas, espaços privados até as universidades.

2 ESPAÇO DE ENCONTRO COM A ANCESTRALIDADE

A construção onde funcionou, entre julho de 2007 e julho de 2011, a sede do Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB) data do século XIX. Foi neste espaço que desenvolvemos a maior parte do nosso trabalho de pesquisa de campo. No entanto, no mês de julho de 2011, o prédio, que era alugado, foi restituído ao proprietário. A devolução se deu devido ao alto valor cobrado pelo aluguel e a diversos furtos sofridos em momentos em que o local se encontrava sem algum capoeirista. As aulas de capoeira ministradas pelo Mestre Ratto, desde então, têm ocorrido às terças e quintas em uma quadra esportiva da Escola Vila. As demais atividades da associação²⁹ se dão em um espaço que o CECAB possui na comunidade do Riacho Doce, no bairro Passaré, em Fortaleza. Este local, onde já vem se desenvolvendo há dez anos um trabalho social com crianças e adolescentes dessa comunidade, passou a funcionar como nova sede da associação.

Adentrando o espaço da antiga sede nos deparávamos com um amplo salão. Em uma das paredes havia dois quadros, um de Mestre Bimba e outro de Mestre Pastinha. Ficavam expostos vários *banners* de divulgação de festivais e de projetos realizados pela associação. De frente ao centro do salão, numa parede pintada de azul, tinha um grande espelho, semelhante aos que se encontra em academias de dança e ginástica. Ao lado desse espelho ficava um suporte de madeira no qual se pendurava alguns berimbaus, os de uso mais frequente. Nas laterais do espelho havia também duas grandes caixas de som. Encostados em uma lateral da parede do salão, ficavam três atabaques, de tamanhos diferentes. Próximo a eles encontrava-se também um bebedouro geláguia. Em outra parte da parede havia vários berimbaus pendurados. Em um dos cantos do salão foram também fixadas duas barras para atividades físicas. O piso do local era de cimento, pintado de verde, havendo no centro do salão um círculo amarelo, de cerca de cinco metros

²⁹ Além das aulas de capoeira, o CECAB também tem realizado ações na comunidade do Riacho Doce, com crianças e adolescentes, articulando atividades lúdicas e educacionais, danças folclóricas, oficinas de confecção e toque de instrumentos musicais, projeção de filmes, palestras e vivências sobre temáticas da cultura popular e o exercício da cidadania, etc. Os recursos utilizados são oriundos de doações e de editais públicos. Além disto, o CECAB realiza apresentações de capoeira e de uma orquestra de berimbaus em espaços públicos e privados como forma de divulgação de seus trabalhos. Desde 2003, Mestre Ratto e seus alunos também têm feito apresentações de três espetáculos desenvolvidos em parceria com o coreógrafo fortalezense Val Queiroz e o com o Mestre Rafael Magnata (mestre paraibano de Capoeira Angola, que reside atualmente no Ceará).

de circunferência. No canto superior direito do salão havia também outro círculo amarelo³⁰, este menor. Existia uma saleta onde eram guardados berimbaus, tambores, agogôs, caxixis, abês³¹, bastões de madeira, figurinos e materiais de cenário de espetáculos, assim como uma estante com alguns livros e revistas. Próximo à porta de entrada dessa sala ficava um banco comprido de madeira, que, frequentemente, era levado ao centro do salão, durante algumas rodas, para nele sentarem os capoeiristas que estivessem compondo a bateria. Em um pequeno compartimento atrás do salão, utilizado como escritório, havia uma estante-arquivo de aço, um aparelho de som, e uma mesa sobre a qual ficava uma impressora e troféus de eventos de capoeira. Na parede deste escritório havia alguns certificados de Mestre Ratto, recebidos pela participação em eventos e cursos de capoeira.

Os objetos dispostos na sede permitiam aos frequentadores entrarem em contato com o universo de símbolos e significados inscritos nesse espaço social. Todas as coisas tinham sua função dentro do ritual e do cotidiano, atuando também como referências à identidade e à memória do grupo.

Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal. O arranjo de sala cujas cadeiras preparam o círculo das conversas antigas, como a cama prepara o repouso e a mesa de cabeceira os instantes prévios, o ritual antes do sono. A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. (BOSI, 1994, p. 441).

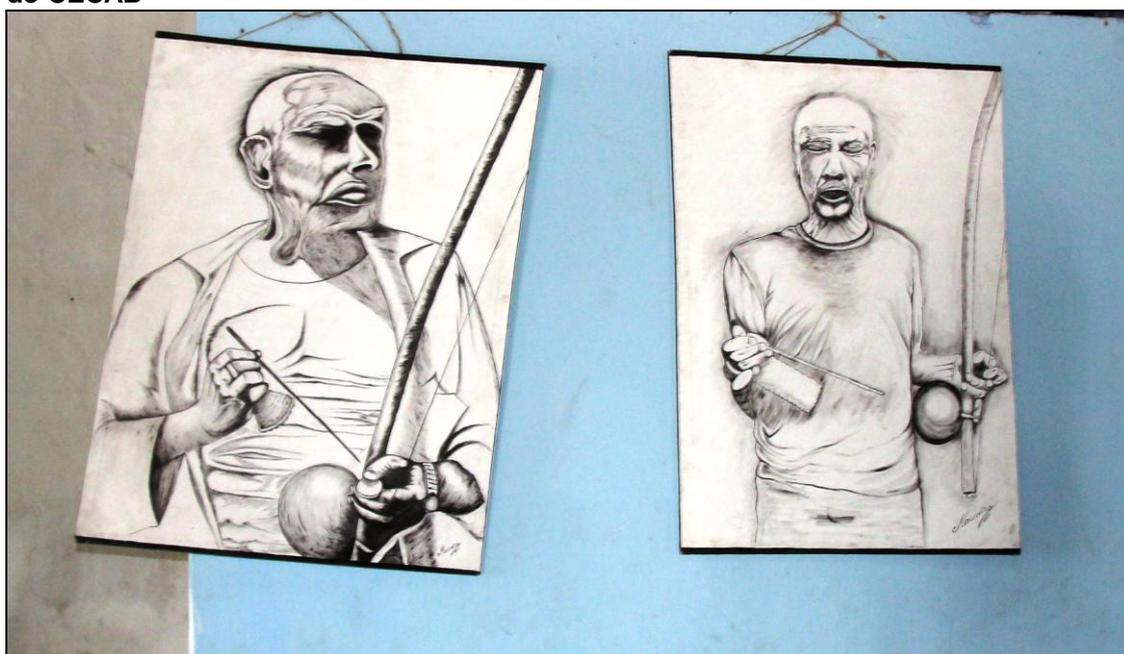
Os instrumentos, por exemplo, além de serem fundamentais durante a roda, atuavam, enquanto decoração, sinalizando que ali se tinha como foco a reprodução da cultura da capoeira. Os berimbaus são importantes objetos de identificação, sempre que vistos associados logo a sua prática. Em destaque na parede, os quadros com os desenhos de Mestre Bimba e de Mestre Pastinha davam suporte ao sentimento de integração e de continuidade com a tradição e os ensinamentos do passado. Através do trabalho de gestão da memória, estes

³⁰ No círculo que ficava no centro do salão ocorriam as rodas oficiais e a maioria das de treino, já no espaço no canto superior direito ocorriam algumas rodas de alunos iniciantes e, ocasionalmente, algumas rodas de treino.

³¹ Abê é um instrumento de percussão, utilizado no maracatu e no afoxé, que consiste de uma cabaça envolta com uma rede com contas. Ao ser movimentado produz um som de chocalho.

personagens são postos como as maiores referências nos discursos e no trabalho de interpretação da trajetória da capoeira, feito em função do presente vivido pelo grupo. Encontravam-se nesse espaço como protagonistas da importante mensagem dos ancestrais transmitida pelo mestre. Os banners nas paredes, além de servirem para publicidade, ajudam também a manter a memória da trajetória do grupo, construindo uma linha do tempo a partir da lembrança dos festivais e projetos desenvolvidos. Os círculos pintados no chão, comumente observados em academias de capoeira, servem para demarcar o território sagrado onde ocorrem as rodas, e colocam a circularidade como uma característica essencial da capoeira, sendo esse também um dos valores marcantes das culturas afrodescendentes.

Fotografia 01 – Quadros dos mestres Bimba (esquerda) e Pastinha (direita) na antiga sede do CECAB



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Mestre Ratto e os membros do CECAB, ao organizarem o espaço, procuravam manter uma estética que incorporasse as suas experiências e memórias. Frequentemente, havia algum aluno encarregado da manutenção da sede. Alguns capoeiristas, vindos de cidades do interior do Ceará, utilizavam o local como moradia, responsabilizando-se, em contrapartida, pela limpeza e segurança do espaço. A partir da sua presença constante na sede mantinham uma maior proximidade com o mestre e com os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, funcionando também o período que ali estavam como um estágio de aprendizado e

amadurecimento enquanto capoeirista. Normalmente, ficava nessa condição apenas um por período. Não havia um tempo estabelecido para a estadia, mas sempre que um saía outro logo vinha o substituir. De vez em quando, Mestre Ratto, juntamente com esses alunos, passava as tardes preparando o ambiente, a decoração e os instrumentos para os treinos, que ocorriam durante as noites de segundas, quartas e sextas. Além disso, esses capoeiristas o acompanhavam nas aulas que ele ministra em algumas escolas.

Atualmente, na Escola Vila, o treino ocorre em uma quadra esportiva. Esta é bastante ampla, dando condições para acomodar confortavelmente todos os capoeiristas. No entanto, nos outros horários, esse espaço é utilizado também para aulas de educação física e para treinos de outras modalidades esportivas, como caratê, futebol, vôlei e basquete, assim como para aulas de circo. Por não ser um ambiente de uso exclusivo do CECAB, os seus membros não tem autorização de decorá-lo permanentemente como faziam na antiga sede. No entanto, como forma de imprimir um pouco da identidade do grupo no espaço, constantemente, Mestre Ratto leva um banner de divulgação dos diversos projetos do CECAB e o coloca na parede durante as aulas.

Entretanto, na nova sede, situada na comunidade do Riacho Doce, Mestre Ratto e os outros alunos procuraram reconstruir o ambiente da anterior, de forma a torná-lo acolhedor. Os banners, os quadros dos mestres, os objetos decorativos, os instrumentos e todos os demais objetos que ficavam na antiga sede foram levados para este espaço e organizados de forma similar. Foi empreendido aí um trabalho de reprodução a partir das lembranças e registros da antiga sede, de forma a mantê-la como instrumento de suporte à memória do grupo.

2.1 Os treinos no CECAB

Os treinos ministrados pelo Mestre Ratto contam, normalmente, com a frequência de cerca de trinta capoeiristas. Iniciam no horário de sete horas da noite, e têm duração média de uma hora e meia. Mestre Ratto, enquanto mestre fundador e coordenador, é o personagem central do CECAB. É ele que, no papel de detentor da palavra, encarrega-se no cotidiano da associação de passar os ensinamentos da capoeira aos seus discípulos, desde os iniciantes aos que já são professores.

Na capoeira, a figura do mestre ocupa papel central, é ele o guardião da ancestralidade, sendo responsável pelos processos que envolvem a memória. Ele ocupa o papel de *griot*³², sendo central na preservação e transmissão dos saberes da capoeira. Permite que os ancestrais, constantemente lembrados nas rodas e nos treinos, transmitam seus saberes e que sejam dignificados na memória coletiva. O mestre organiza a vida social no âmbito desta cultura, envolvendo os demais capoeiristas num universo mítico que tem na corporeidade e na oralidade formas privilegiadas de transmissão do saber.

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função de poeta que, através de seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro. (ABIB, 2006, p. 92).

³² Os *griots* são contadores de histórias, personagens sociais que têm importante papel nas sociedades africanas, sendo responsáveis pela transmissão do conhecimento dos antepassados para as novas gerações. São considerados os depositários de testemunhos, de histórias, das tradições e das memórias coletivas. Eles rompem com a estrutura linear do tempo dos ocidentais estabelecendo uma concepção dinâmica, integralizadora e circular. Essa ideia de circularidade do tempo vai de encontro à cosmovisão ocidental que fragmenta o tempo e compartimenta o conhecimento, com o racionalismo que busca a previsibilidade e a construção de regras gerais.

Fotografia 02 – Mestre Ratto

Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Os primeiros alunos começam a chegar por volta de dez minutos antes do horário de início das aulas. Normalmente, Mestre Ratto já se encontra preparando-se para comandar o treino. A primeira coisa que os capoeiristas fazem, ao adentrar o local de treino, é cumprimentá-lo. Logo após, começam a conversar entre si, girando o assunto, normalmente, em torno de acontecimentos do cotidiano da capoeira. O tempo que antecede o início das atividades é um momento importante na constituição de laços de amizade e descoberta de afinidades. As pessoas que chegam para conhecer a capoeira são logo recebidas pelo mestre e convidadas a participar do treino³³. Também é comum a visita de capoeiristas de outros países ou de outros grupos, alguns chegando a participar dos treinamentos durante meses.

Na antiga sede do CECAB, quando dava o horário de início, o mestre logo se dirigia ao salão e convocava todos a se posicionarem para começar o treino. Costumava-se alongar com todos de frente para o espelho, mas, de vez em quando, ele pedia que todos ficassem no círculo central do salão, e ali fazia o alongamento em formato de roda. Na Escola Vila, os treinos de capoeira ocorrem logo após as

³³ A primeira aula é gratuita. A partir da sua segunda aula, o aluno passa a pagar o valor da mensalidade, que no momento é de cinquenta e cinco reais.

aulas de caratê. Após o término desta, os capoeiristas adentram a quadra e se espalham. Quando o mestre deseja fazer atividades em formato de roda utiliza-se do círculo pintado no centro da quadra, conforme o padrão das quadras de futebol de salão.

Normalmente, o mestre inicia ligando o som e começando a passar os movimentos de alongamento. É esse o primeiro momento do treino. O mestre sempre insiste com os alunos que alonguem bem a musculatura para evitar distensões musculares. O alongamento dura cerca de dez minutos. Enquanto alongam, os alunos continuam a conversa, até que ele peça que façam silêncio e se concentrem.

Às vezes, antes mesmo de começar o alongamento, faz-se uma atividade envolvendo a musicalidade da capoeira. Mestre Ratto, com todos em roda, começa a tocar um berimbau e a cantar algum cântico. Logo depois, convoca cada um a também cantar enquanto os demais respondem o coro. Solicita que todos, com bastante entusiasmo e energia, cantem e façam a marcação através das palmas³⁴. Quando os alunos não se lembram de alguma canção, o mestre começa a cantar alguma que seja de fácil reprodução e pede que, em seguida, continuem. Essa atividade é proposta, volta e meia, com o intuito de desenvolver nos alunos o conhecimento dos cânticos, a coordenação das palmas e para que percam a vergonha de cantar na frente dos demais. É também um importante momento de conhecer as histórias de capoeira, já que o mestre sempre busca explorar as narrativas presentes nas letras cantadas. Além disso, produz-se no ambiente uma energia propícia para que o treino se dê com muita descontração.

Ao longo de todos os treinos, Mestre Ratto posiciona-se no salão de forma que todos possam visualizar a sua movimentação. Após o momento de alongamento, dá início ao treinamento propriamente dito. Coloca-se na frente e logo atrás dele vêm os demais alunos. Todos procuram manter certa distância entre si para que não haja risco de se machucar ao se executar algum golpe. Colocam-se em fileiras, estando os mais antigos sempre à frente e os novatos atrás, de forma que possam observar os mais experientes e os tomem como exemplo.

³⁴ Os ritmos de Capoeira Angola não são acompanhados pelas palmas, assim como, o toque de lúna, da Capoeira Regional.

Os aprendizes adentram a prática da capoeira a partir da observação e da mimese dos movimentos e da gestualidade do mestre. O mestre aparece para a maioria dos capoeiristas como um modelo a ser seguido, respeitado e admirado pelos seus alunos. Desde o alongamento até o fim do treino, cada movimento é realizado por ele, sendo repetido por todos com o seu acompanhamento. A partir da mimese, o aluno inicia o seu processo de aprendizagem na capoeira e de constituição de uma memória corporal, assim como o processo de identificação com o grupo.

Compreendemos que o corpo é lugar por excelência da identidade e de acúmulo da memória. Ao se fazer seu uso, de uma forma particular, se está reivindicando uma identidade de um grupo específico e negando o pertencimento a demais grupos, que não compartilham dessa peculiaridade. Para Le Breton (2007), a existência humana, antes de qualquer coisa, é corporal, sendo através do corpo que se constrói a relação com o mundo e que se atribui significado às atividades, às expressões de sentimentos, cerimoniais de ritos, gestos, mímicas, técnicas de corpo, exercícios físicos, relações com a dor e o sofrimento, relações com a estética, etc. Em poucas palavras, a corporeidade humana, além de biológica, é um fenômeno social e cultural, sendo objeto de representações e imaginários. O corpo, como emissor e receptor, é que produz os sentidos inserindo o homem ativamente no interior de um dado espaço social e cultural (LE BRETON, 2007).

O capoeirista utiliza o corpo como alicerce de sua sobrevivência. As marcas da diáspora negra estão impressas no corpo, sendo recontada a cada movimento. O simbolismo da sobrevivência ao regime escravista está presente no balançar do corpo, na luta disfarçada, na sua ginga, no ritmo do corpo que, guiado pelos toques do berimbau, esconde um ataque inesperado. A capoeira surge como uma forma de dar voz ao corpo, como uma linguagem que inverte a ordem e aproveita-se das brechas, afirmando a presença do negro.

Para Tavares, a resistência sócio-cultural do negro no Brasil estruturou-se de forma não verbal, constituindo-se assim um saber corporal que tem o corpo como principal suporte da memória. A capoeira, segundo o autor, surge como um desses discursos não-verbais "arquivados" no corpo. Tendo em vista que a capoeira é uma luta-dança-jogo com raízes na escravidão, os movimentos corporais da capoeira atual são fragmentos atualizados da memória negra afro-brasileira. (TAVARES apud REIS, 2000, p. 173).

Durante os primeiros treinos de um iniciante, além de dar uma atenção maior a ele, Mestre Ratto designa algum discípulo experiente para acompanhá-lo em seus primeiros passos. É comum o mestre ou, às vezes, esse aluno mais antigo ensinar as posições do corpo nos movimentos através do toque de suas mãos, moldando o novo capoeirista como se estivesse a trabalhar com o barro.

A ginga é o primeiro, e também mais importante, movimento de capoeira que se aprende, sendo também denominada de gingado. Ela funciona como base para toda a movimentação. Dela partem os golpes, contragolpes e esquivas, impedindo também o confronto direto dos capoeiristas. Ela confere o aspecto de dança à capoeira. É um bailado que coloca o capoeirista em um constante deslocamento, enquanto, a partir da alternância dos braços, protege o rosto e o tronco contra algum ataque inesperado. A ginga torna o lutador dançarino mais imprevisível e, portanto, um alvo mais difícil de ser atingido. A partir dela, escondem-se também as intenções de ataque, iludindo o adversário.

A ginga é o sistema de comunicação presente no corpo do capoeirista. Ela é centrada na autonomia dos quadris, característica da motricidade negro-africana. Através dela que os capoeiristas desenvolvem sua dinamicidade, flexibilidade, agilidade e equilíbrio. Essa centralidade no baixo corporal vem em oposição ao racionalismo ocidental, que tem como centro a cabeça, que é o alvo principal dos golpes na capoeira. Com base na ginga, o corpo do capoeirista cria sua própria lógica, gerando um conhecimento intuitivo.

Entretanto, ela é guiada pelo som do berimbau e pela energia que emana dos toques. Ao longo dos treinos, Mestre Ratto costuma enfatizar que todos devem manter os ouvidos atentos ao toque do berimbau, seja o instrumento que ele estiver tocando, seja o que estiver sendo reproduzido pelo aparelho de som. Ele afirma: “Quem manda é o berimbau. Vocês têm que obedecer ao berimbau. Vocês têm que encaixar a ginga no que o berimbau está pedindo”. O gingado tem de seguir o ritmo do toque que está sendo executado, não podendo ser acelerado enquanto o toque é mais lento, nem o contrário. Devido à sua importância, é a ginga o primeiro movimento de capoeira praticado durante todos os treinos no CECAB.

Tendo a ginga como base, o mestre encaixa as esquivas e os golpes. Em seguida, a partir desses movimentos, vai criando sequências³⁵, com as quais exercita nos alunos a defesa e o ataque. No começo do treino, os exercícios são executados mais lentamente e mais calculadamente, já que esse é o estágio em que ainda se está aquecendo o corpo. O mestre aproveita para ensinar alguns movimentos da Capoeira Angola, dando uma maior ênfase a um jogo mais rasteiro, com movimentações onde o corpo encontra-se mais agachado e próximo ao chão. Com cerca de meia hora de treino, estando os capoeiristas bem alongados e aquecidos, o mestre começa a exercitar movimentos mais altos e que pedem mais velocidade e objetividade nos ataques, característicos da Capoeira Regional.

Mestre Ratto costuma afirmar que a capoeira praticada no CECAB não pode ser definida nem como Angola nem como Regional. Ele ressalta que tem como referências e fontes de pesquisa a Angola e a Regional, porque, segundo ele, são históricas, tradicionais, e foram deixadas pelos grandes mestres do passado para serem transmitidas para as outras gerações. No entanto, ele diz que, como não segue rigorosamente nenhum destes dois estilos, a capoeira praticada no CECAB não pode ser enquadrada nesses modelos. Ele afirma que a capoeira do grupo é a Capoeira Água de Beber.

A exigência por agilidade e energia costuma seguir um ritmo ascendente durante o período do treino. A movimentação é sempre repetida por volta de oito vezes, alternando-se os lados. Mestre Ratto ressalta que os movimentos devem ser repetidos para a pessoa encontrar em seu próprio corpo o segredo de como executá-los melhor. Normalmente, ele faz uma contagem enquanto os alunos os realizam, contudo é comum também que peça para cada um ir fazendo por conta própria enquanto observa e faz algumas correções nas posturas, de forma a evitar lesões ou que, durante o deslocamento, percam sua eficácia de ataque e defesa. Faz-se uma vez para um lado, outra para o outro, até que se complete a quantidade solicitada ou que o mestre mude o movimento a ser exercitado. O mestre, de vez em

³⁵ Apesar de haver uma coerência na forma como se dão os treinos no CECAB, esses não são executados sempre de forma igual. O mestre utiliza, frequentemente, de sua criatividade para criar momentos que propiciem um melhor aprendizado da capoeira, no que diz respeito ao repertório de movimentos, à musicalidade, à sua história e ao ritual. Além disso, há variações de um treino para o outro nas sequências ensinadas. De tempos em tempos, o mestre ainda altera o foco dado para as defesas, os ataques, as movimentações rasteiras, etc., de forma a possibilitar que os capoeiristas aperfeiçoem os diversos aspectos de seus repertórios de jogo.

quando, interrompe o treino pedindo para que todos prestem atenção enquanto faz observações sobre a melhor execução dos golpes e esquivas. Entretanto, também destaca que os capoeiristas devem deixar a capoeira fluir naturalmente em seus corpos:

Tem algumas situações na capoeira que a gente tem de evitar ao máximo fazer contagem, tentar coreografar, tentar querer adivinhar também. A maioria das vezes, a capoeira é emoção, o corpo se manifestando através da música. Na verdade, em alguns momentos tudo que você faz é válido. Nada é reprovado. Quem é que vai dizer, se é uma manifestação da emoção da pessoa? Quem é que vai chegar para uma pessoa e dizer “isso aqui está errado”? Não é assim! E vai acontecer é que você, naturalmente, vai assimilar esse básico de tanto você ver. Mas, no início, é importante vocês se entregarem à ginga. Deixar rolar! Deixar acontecer mesmo! Deixa a coisa fluir! A gente inicia com alguns movimentos básicos só para vocês pegarem uma noção, mas a gente tem muito cuidado, hoje, é que o aluno não se bloqueie. Ele não se exija muito de si, se está certo ou está errado, porque na capoeira nada é errado. Tudo é válido! **Respeitando o ritual da roda, respeitando o mestre, respeitando o contexto do que é tradição, do que é ritual, tudo que você faz em expressão de corpo é super bem vindo, entendeu?** Então, quero falar assim para o pessoal mais novo, que está chegando, o pessoal também que já está há um tempo, que às vezes fica se cobrando: “Ah, não consigo fazer!” Como que não consegue fazer se não tem uma coisa padrão? Tem capoeirista de tudo que é jeito! Tem capoeirista com a emoção; tem capoeirista sentimental, que se expressa na música; tem capoeirista que se expressa no jogo. Então, a capoeira é livre! Vocês que estão iniciando, outros que já tem um tempo que estão avançando na capoeira, não é por aí. A capoeira não tem esse mesmo parâmetro que tem as outras atividades, que se não fizer daquele jeitinho, muito sistemático, não rola. Mas o que acontece, é o que? Com o tempo, o movimento básico que a gente vai passando aqui na frente, vocês vão assimilando e, naturalmente, a capoeira vai rolando. Que são os movimentos básicos da capoeira, tanto da Angola como da Regional. Com o tempo vocês vão assimilar isso, naturalmente. Mais uma coisa que é legal: não se bloquear nas primeiras aulas! Não ficar se cobrando! Então, relaxa! O outro colega também, que está na frente, não tenta ficar corrigindo, parar a sequência para tentar ensinar. Entendeu? Não é legal! Tem que deixar a pessoa jogar, brincar na frente dela. **É através da transmissão visual também que ela vai aprender a capoeira.** Tá certo? (Mestre Ratto) (grifo nosso).

Observamos que o Mestre Ratto, durante treinos no CECAB, tece um diálogo entre duas formas de ensino e aprendizagem da capoeira, são elas a oitiva³⁶ e o recurso das séries repetidas de movimentos. A oitiva é a forma mais antiga de se aprender a capoeira, baseada na observação e na experiência. Antes do surgimento das academias e de métodos de ensino da capoeira, era a partir da observação frequente dos demais capoeiristas e da experiência prática que se era iniciado.

³⁶ Aqui o termo não se refere à audição propriamente dita, mas a como ficou conhecida a forma mais remota de aprendizagem da capoeira.

[...] era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele. Diferentemente de hoje em dia, quando é mais frequente se iniciar o aprendizado através de séries repetidas de golpes e movimentos, antigamente o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo: um balão de calça, por exemplo. A partir dele se desdobravam outras situações inerentes ao jogo, que o aprendiz vivenciava orientado pelos “toques” do mestre. (ABREU, 2003, p. 20).

Na Bahia, antes do surgimento das academias de capoeira, os mestres passavam a sua cultura informalmente aos aprendizes, não havendo locais específicos para treinos. O aprendizado se dava nos momentos de folga, em feriados, dias de santos, ou após o trabalho. Os capoeiras se encontravam frequentemente em praias, praças públicas, botequins, quitandas ou festas de largo, onde, como uma forma de lazer, ocorriam as rodas. A relação entre mestre e aprendiz não era profissional, mas um engajamento de natureza emocional. Os mestres não viviam do ensino da capoeira. Eles só ensinavam a quem se mantivesse atento e acreditasse ser merecedor, utilizando-se de critérios subjetivos para o julgamento.

A ênfase que Mestre Ratto dá na sua fala, reproduzida acima, para a importância de o aluno observar os demais, de se expressar livremente dentro do ritual da capoeira, e de aprender através da mimese e da experiência prática nos treinos nos remete a particularidades importantes presentes na aprendizagem pela oitiva. É também característica dela o ensino através do toque, do contato físico, recurso bastante utilizado no CECAB, conforme citado anteriormente, e que tem um papel fundamental na “pedagogia do africano”, expressão corrente na Capoeira Angola.

Segundo o mestre Moraes, em seu depoimento, o toque, na “pedagogia do africano” é fundamental. “Ele toca o aluno para passar o sentimento... ele não toca unicamente para consertar o movimento... ele passa muito mais a vontade de ver o aluno aprendendo, do que ensinar o movimento correto”. Essa forma tradicional de ensinar a capoeira passa pela proximidade que deve existir entre o mestre e o aprendiz. Uma proximidade corporal em que o afeto, a atenção e a disponibilidade do mestre se mostram integralmente. (ABIB, 2005, p. 179).

De vez em quando, Mestre Ratto dá intervalos no treinamento feito em fileiras, e solicita que os alunos formem duplas, dando preferência para que fiquem, sempre que possível, os alunos mais experientes com os mais novos. Assim, ele induz os discípulos antigos a terem mais atenção no jogo para evitar acertar,

acidentalmente, golpes nos mais novos, porém sem facilitar demais o jogo para os principiantes. Para os novatos, treinar com capoeiristas experientes é um importante exercício no processo de aprendizado da capoeira, já que os leva à necessidade de se defender e criar situações de ataque.

Em pares, a partir das sequências de movimentos treinadas anteriormente, os alunos exercitam a ginga, os golpes e as esquivas. Eles são levados a vivenciar as situações do jogo de capoeira. São destacados movimentos e situações frequentemente observados nas rodas, que o mestre busca enfatizá-los de forma a aperfeiçoar a sua prática. O mestre costuma ressaltar que, de tanto os alunos treinarem sozinhos os movimentos, é comum na roda perderem-se na hora de jogar com o outro, pois continuam jogando como se estivessem sós de frente para um espelho. Ao longo dos treinos, em inúmeras ocasiões, ele enfatiza que devemos sempre buscar sintonizar o nosso jogo com o do parceiro, já que o jogo da capoeira não se joga só. Fala, frequentemente, que se deve ter atenção ao que o outro capoeirista está fazendo para o jogo fluir melhor, olhando sempre nos olhos dele para que se possa perceber o que vai fazer. Pontua, em diversos momentos, que tem evitado cada vez mais utilizar as fileiras durante os treinos, porque, em sua opinião, a melhor forma de se trabalhar a capoeira é jogando em duplas. Além disso, repetidas vezes, pede para que se troquem os parceiros para que os alunos se acostumem a jogar com as mais diversas pessoas.

Os diversos momentos da capoeira são constantemente acompanhados pela presença das músicas que são cantadas e escutadas. Nos treinos, Mestre Ratto alterna momentos em que utiliza o aparelho de som com outros em que ele mesmo toca e canta. Algumas vezes, dá intervalos na atividade física para que os alunos escutem com mais atenção as letras dos cânticos, para que as cantem e para que estabeleçam ligação com os acontecimentos e personagens que são trazidos através delas. De vez em quando, chama a atenção dos alunos para detalhes nas falas e nos relatos transmitidos. Muitas vezes são os próprios alunos que fazem os comentários ou que, curiosos, provocam o mestre para que ele fale. Surgem, às vezes, risadas ou brincadeiras provocadas pelos chavões ou narrativas

contadas por velhos mestres³⁷ nos CDs. Enquanto treina, o discípulo vai aprendendo as histórias dos capoeiristas do passado, a história da escravidão e das lutas de resistência.

Nas culturas oriundas da diáspora africana, a musicalidade é também um elemento importante de integração e de construção de identidades. O cantar tem fundamental papel ao repassar as vivências, a relação com a natureza e com os ancestrais. Os cânticos de capoeira são instrumentos da oralidade, sendo determinantes na construção de uma memória coletiva. Rego (1968) atesta que:

De um ponto de vista amplo, a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas suas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida quotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social. Sua atuação na religião, no folclore e na tradição. Louvam-se os mestres de capoeira e evocam-se terras de África de onde procederam. Fenômeno importante a se observar em boa parte das cantigas de capoeira é o diálogo. Não é o diálogo normal entre duas pessoas presentes, mas o entre uma pessoa humana presente e outra pessoa ou coisa ausente, onde as indagações são feitas e respondidas por uma só pessoa.” (REGO, 1968, p. 89).

As músicas trabalham o ritmo do corpo levando-o de volta à “Mãe África”, a uma mãe jamais alcançada, reconstruída em seus rituais como símbolo de liberdade. Os cânticos preenchem o processo de comunicação efetuado, através do corpo e dos toques, construindo uma história oral que fundamenta a identidade do capoeirista. Eles estabelecem o diálogo entre os capoeiristas que estão na roda e uma memória construída, partilhada e transmitida das experiências individuais e coletivas oriundas da diáspora negra e do dia-a-dia. São importantes relatos que ligam o presente ao passado, fortalecendo a visão cíclica de tempo e atuando como espaço do constante repensar a história. Com relação às funções dos cânticos nas rodas de capoeira, Vieira (1998, p. 45) afirma:

Sua análise permitiu a identificação de três funções básicas: inicialmente uma função ritual, fornecendo a animação da roda, juntamente com as palmas e a instrumentação. No tocante ao conteúdo, o cântico de capoeira cumpre o papel de elemento mantenedor das tradições, reavivando a memória da comunidade da capoeira acerca dos acontecimentos importantes em sua história (as lutas pela libertação, os quilombos, a ida – forçada, obviamente – dos capoeiristas à Guerra do Paraguai, as fugas da

³⁷ Na capoeira, costuma-se fazer a diferenciação entre o mestre velho e o velho mestre. O mestre velho é aquele com a idade avançada, já o velho mestre é aquele que, além disso, tem se dedicado por décadas à capoeira e que seu trabalho é respeitado e reconhecido nesse universo.

polícia, etc.) e dos nomes famosos nas rodas de capoeira. Além de ser um reavivador da tradição, o cântico da capoeira atua como espaço dinâmico de constante repensar dessa mesma história, dos princípios éticos nas rodas e da inserção da capoeira e do elemento negro na sociedade.

Já ao final do treino, algumas vezes, Mestre Ratto também promove uma prática de maculelê³⁸. Nessas ocasiões, na antiga sede, ele e outros dois alunos pegavam os três atabaques, que ficavam na lateral do salão, e os levavam para a frente. Os aprendizes pegavam os bastões, que ficavam na saleta, e se posicionavam em fileiras à espera das suas orientações. Na antiga sede, os treinos de maculelê eram sempre feitos com os três atabaques, mas no espaço da Vila é normalmente realizado com um atabaque que fica guardado em uma saleta da administração junto com uma sacola com os bastões. Normalmente, Mestre Ratto vai à frente demonstrar alguns passos ou pede que algum aluno experiente o faça. Em seguida, ele começa a tocar o atabaque, com pelo menos o acompanhamento de um capoeirista no agogô. Quando os tocadores já pegaram o ritmo, dá-se início a um cântico, como o seguinte:

Certo dia na cabana um guerreiro
 Certo dia na cabana um guerreiro
 Foi atacado por uma tribo pra valê
 Pegou dois paus, saiu de salto mortal
 E gritou pula menino, que eu sou Maculelê
 Ê pula lá que eu pulo cá
 Que eu sou Maculelê
 Ê pula lá que eu quero vê
 Que eu sou Maculelê
 Ê pula eu, pula você
 Que eu sou Maculelê
 Ê pula lá que eu quero vê
 Que eu sou Maculelê
 (Autor desconhecido)

³⁸ O maculelê é uma tradição folclórica, de origem afro-brasileira, na qual os participantes dançam, ao som de toques de atabaques e de cânticos, ao mesmo tempo em que simulam uma luta com bastões. Cada jogador utiliza dois bastões, chamados de grimas, para se defender e desferir golpes. Segundo Biancardi (2006), até a primeira metade do século XX, o maculelê era observado somente na zona canavieira do Recôncavo baiano, principalmente na cidade de Santo Amaro. Na década de 1940, Popó do Maculelê reuniu familiares e amigos, criando o Grupo de Maculelê de Santo Amaro. A dança, que não era vista nos festejos em homenagem aos padroeiros havia quase meio século, voltou, então, a despertar o interesse popular. Deve-se a Popó o fato de o maculelê não ter desaparecido juntamente com outras manifestações culturais negras. Entretanto, foi na década de 1960, com o Grupo Folclórico VIVA BAHIA, instituído por Emília Biancardi, que ganhou impulso a divulgação do maculelê para além dos limites do Recôncavo Baiano. O VIVA BAHIA viajou pelo Brasil e diversos países, levando apresentações de diversas manifestações do repertório cultural afro-baiano. Foi um dos grandes responsáveis pelo início do processo de internacionalização da capoeira, já que do grupo participaram muitos mestres. A partir desse grupo folclórico, os capoeiristas criaram uma ligação com o maculelê, sendo eles hoje seus maiores divulgadores.

O mestre, ao ensinar o maculelê, recorre a uma didática semelhante à utilizada para a capoeira, com sequências, toques, pausas para orientações, e treinos em duplas. Entretanto, nesse momento não se utiliza o aparelho de som. O mestre adverte, com frequência, que os alunos tenham cuidado para não acertar os dedos dos colegas com os bastões, evitando também empregar força em demasia. Na ginga do maculelê, os capoeiristas utilizam-se bastante da sua criatividade, encaixando, entre outros recursos, saltos e passos característicos do frevo e de outras danças, adicionando novos elementos a memória corporal desse jogo.

Fotografia 03 – Treino de maculelê no IV Festival Tribos, Berimbaus e Tambores, em 2011.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Ao longo dos treinos do CECAB, costuma-se também destinar atenção ao aprendizado da sequência de Mestre Bimba³⁹. De início, em fileiras, treina-se

³⁹ Essa sequência foi criada por Mestre Bimba como um método de ensino destinado a habilitar os iniciantes a jogar a Capoeira Regional dentro do menor espaço de tempo possível. A partir dela, visava criar em seus alunos a familiaridade com os golpes mais comuns e a consciência da necessidade de, ao ser atacado, defender-se e contra-atacar. Essa série de exercícios é praticada em duplas, sendo composta por 8 partes, com 17 golpes, onde cada capoeirista realiza 154 movimentos, e a dupla 308, proporcionando também coordenação motora e condicionamento físico.

separadamente a parte a ser executada por cada aluno, durante ataques e defesas, distinguindo-as através das denominações de alunos A e B. Em seguida, as duplas são formadas para realizar a sequência, alternando a parte que cada um executa, de forma a todos, ao fim da atividade, terem exercitado todos os movimentos. Normalmente, Mestre Ratto dedica maior atenção às quatro primeiras partes da sequência, por considerá-las mais fáceis de serem absorvidas pelos iniciantes.

Em suas falas, o mestre enfatiza a importância dos capoeiristas conhecerem e valorizarem essa sequência por, além de ser uma eficiente ferramenta de aprendizado, ser um elemento importante do legado deixado pelo Mestre Bimba e, portanto, da estrutura a ser incorporada pelo capoeirista. Afirma que os professores do CECAB devem treiná-la sempre, para que a partir de seu exemplo, os alunos criem também o hábito de exercitá-la. Entretanto, ao longo de nossa trajetória na capoeira, temos observado variações na maneira dela ser praticada, até mesmo entre discípulos de Mestre Bimba, indicando que, a despeito de sua rigidez, foram feitas reconstruções. Alguns movimentos, apesar de receberem a mesma denominação, são executados de formas diferentes; alguns golpes ora são intercalados pela ginga, ora são feitos seguidamente; alguns mestres sempre executam a movimentação em uma direção, outros alternam, fazendo ora para uma direção e ora para a outra.

Embora se tenha como referência um repertório criado no passado e um discurso de resistência da tradição, a técnica corporal da capoeira está sujeita a seleções e modificações a partir das lembranças e dos ensinamentos transmitidos no presente pelos mestres. A capoeira se mostra para nós como “[...] uma memória corporal que se mantém no presente devido a uma constante seleção de imagens”. (BRASIL, 2007, p. 74). Entretanto, as transformações são feitas sutilmente, já que o repertório de movimentos e convenções do corpo são imbuídos de valores morais, e uma grande discrepância leva à perda de legitimidade com base na acusação de rompimento com a tradição deixada pelos ancestrais.

Mestre Ratto, assim como a maioria dos mestres mais novos e capoeiristas contemporâneos, não aprendeu a sequência com Mestre Bimba, mas em oficinas, palestras e cursos promovidos pelos seus discípulos, ou ainda com

Quando os capoeiristas aprendiam as sequências, Bimba considerava-os habilitados a jogar na roda de capoeira.

alunos desses. A partir da projeção realizada pelos herdeiros de Mestre Bimba, ela mantém-se como parte importante da identidade do capoeirista contemporâneo, sofrendo, contudo, seleções e transformações, sendo também objeto de disputas em torno do reconhecimento de maior fidelidade com o seu desenho original.

2.2 Roda de capoeira

No CECAB, ao final dos treinamentos, são, normalmente, realizadas rodas de treino⁴⁰. Antes de começar, Mestre Ratto dá um pequeno intervalo de alguns minutos para que todos possam beber água e, em seguida, formar a roda e compor a bateria de instrumentos. A bateria oficial do CECAB é formada por três berimbaus⁴¹: o gunga (ou berra-boi, o berimbau mais grave), o médio (com tom intermediário entre o grave e o agudo) e o viola (o mais agudo). Além deles, utiliza-se um atabaque, dois pandeiros e um agogô. Mestre Ratto destaca com frequência que essa composição da bateria é um marco da influência da Capoeira Angola na praticada pelo CECAB, assim como a sequência de Mestre Bimba é da influência da Capoeira Regional.

Entretanto, nem sempre se emprega todos os instrumentos nas rodas de treino. Às vezes, quando há uma quantidade pequena de alunos, são realizadas somente com o mestre, ou algum professor, tocando o berimbau gunga. Contudo, quando há uma roda de treino com a proposta de exercitar a sequência de Mestre Bimba, utiliza-se a formação da bateria da Capoeira Regional, denominada de charanga, composta de dois pandeiros e, no meio desses, apenas um berimbau comandando a roda.

Durante as rodas de treino, o mestre faz interrupções com o intuito de tecer observações sobre o ritual, sobre a movimentação dos jogadores, sobre a

⁴⁰ São chamadas de rodas de treino as que ocorrem cotidianamente após os treinamentos, como forma de pôr em prática o que foi exercitado no dia. Não são considerados como o ritual da roda propriamente dito, mas como uma forma de representação simplificada que tem como finalidade dar continuidade ao aprendizado da capoeira. Elas costumam ter uma curta duração, entre quinze minutos e meia hora. Normalmente, nessas rodas, os professores, e até mesmo mestres, costumam ter menor rigidez com os elementos do ritual, às vezes chegando-se a utilizar aparelhos de som para reproduzir as músicas.

⁴¹ Esta é a distribuição dos berimbaus encontrada na maioria dos grupos contemporâneos de capoeira, tendo como inspiração as baterias da Capoeira Angola. Entretanto, a posição que eles ocupam na roda varia de acordo com a linhagem e o grupo de capoeira.

postura dos capoeiristas na roda, de solicitar mais energia nas palmas ou uma maior ênfase em alguns tipos de movimentos, etc. O mestre também joga com os alunos e cria situações para que ponham em prática o que foi treinado. Esse momento funciona como um ensaio habitual para o ritual da roda propriamente dito. É também nas rodas de treino que os capoeiristas criam afinidade com os instrumentos, aprendendo e aperfeiçoando o seu manejo, com o mestre sempre observando e orientando.

Na antiga sede, as rodas oficiais ocorriam no espaço do círculo central pintado no salão, na qual a bateria e os capoeiristas se posicionavam para formá-las. Atualmente, são realizadas no centro do salão da nova sede, na comunidade do Riacho Doce. As rodas oficiais ocorrem uma vez a cada mês. Nessas ocasiões, fazem-se presentes capoeiristas do CECAB, os da sede e os que treinam em outros espaços com professores da associação, e capoeiristas e mestres de outros grupos. Começam sempre com o Mestre Ratto tocando o berimbau gunga, que impunha silêncio e atenção aos presentes. Em seguida, põem-se a tocar o berimbau médio e o viola, que fica com os capoeiristas mais antigos presentes, de preferência mestres. Nas rodas oficiais os instrumentos não são tocados por alunos iniciantes; ficam restritos aos capoeiristas mais experientes. Na capoeira, o berimbau comanda a roda e transmite a energia, a partir dos ritmos dos seus diversos toques. A partir dos comandos do berimbau gunga, o Mestre Ratto dita o ritmo e conduz o ritual.

Normalmente, a roda é iniciada no ritmo de Capoeira Angola. Com o acompanhamento dos berimbaus, Mestre Ratto dá início a uma ladainha. As ladainhas são cânticos longos e de ritmo lento que, tradicionalmente, são utilizados na Capoeira Angola para dar início à roda. São cantigas de lamento que trazem uma mensagem a qual se requer atenção, podendo apresentar distintas narrativas e histórias de importantes personagens.

Canções que abrem a roda de capoeira Angola, as ladainhas costumam recorrer ao lamento do negro marcado por uma experiência capturada na África e remodelada numa situação escravista. Um lamento que permaneceu na trajetórias futuras, pois a experiência da afro-descendência no Brasil não se resume ao episódio da escravidão. O que permanece é um costume antigo que se realiza no jogo, no qual os capoeiristas, agachados ao pé do berimbau, a espera do momento para jogar, envolvidos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvam a memória de uma arte que se expressa sob o signo da alegria, da vadiagem, da brincadeira e da luta. Ao narrar a trajetória do negro, a ladainha evoca deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, antigos mestres, ou ainda

os casos de repressão que se impuseram aos capoeiristas. (CASTRO, 2007, p.103).

Como exemplo de ladainha temos:

Dona Isabel que história é essa de ter feito a abolição
De ser princesa boazinha que libertou a escravidão
Tô cansado de conversa, tô cansado de ilusão
Abolição se fez com sangue que inundava esse país
Que o negro transformou em luta, cansado de ser infeliz
Abolição se fez bem antes e ainda há por se fazer agora
Com a verdade da favela, não com a mentira da escola
Dona Isabel chegou a hora de se acabar com essa maldade
De se ensinar aos nossos filhos o quanto custa a liberdade
Viva Zumbi nosso rei negro que fez-se herói lá em Palmares
Viva a cultura desse povo, a liberdade verdadeira
Que já corria nos quilombos e já jogava capoeira.
(Composição: Mestre Toni Vargas)

Ao fim da ladainha, o mestre canta uma chula. As chulas são cânticos curtos utilizados como uma forma de saudação, repetida pelos demais capoeiristas. Fazem referência a mestres e suas façanhas, a fatos históricos, às cidades e a elementos culturais da capoeira. A cada uma ou duas estrofes cantadas pelo mestre, os demais capoeiristas repetem formando o coro.

lê⁴², viva meu deus
lê, viva meu deus, camará⁴³ (coro)
lê, viva meu mestre
lê, viva meu mestre, camará (coro)
lê, quem me ensinou
lê, quem me ensinou, camará (coro)
lê, a malandragem
lê, a malandragem, camará (coro)
lê, vamos simbora
lê, vamos simbora, camará (coro)
lê, é hora, é hora
lê, é hora, é hora, camará (coro)
(Domínio público)

No momento da chula, os outros instrumentos começam a soar e os dois capoeiristas, que já devem estar agachados na boca-da-roda⁴⁴, adentram o espaço sagrado da capoeira. Ajoelhados ao pé do berimbau, em posição fetal, esperavam o momento que o mestre lhes permitisse jogar, o que é feito pelo Mestre Ratto

⁴² A expressão “lê” é utilizada pelos mestres de capoeira para chamar a atenção para si, para pedir silêncio, para interromper um jogo ou dar fim à roda.

⁴³ Corruptela de camarada.

⁴⁴ Boca-da-roda é como é denominado o espaço na frente da bateria por onde os capoeiristas devem entrar na roda.

abaixando o berimbau gunga. Mesmo agachados, é necessária toda a atenção, não tirando os capoeiristas os olhares um do outro. Nesse momento, já podem surgir golpes dos quais se precise estar prevenido para a defesa. Antes de entrar na roda, alguns capoeiristas fazem o sinal da cruz ou pedem proteção a seus deuses, santos ou orixás; outros ainda fazem movimentos invocando a energia que emana dos berimbaus. A entrada ocorre através de um movimento de inversão corporal, frequentemente o aú. No aú os capoeiristas invertem a hierarquia dos movimentos corporais, levando as mãos ao solo e as pernas ao ar, ficando os braços num formato de um A e as pernas de um U. Só se joga capoeira a partir da inversão da ordem física, e através dela se constrói uma inversão na ordem social.

Fotografia 04 – Mestre Ratto fazendo um aú em uma roda na praia.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Os capoeiristas são levados a um estado de relaxamento no qual ganham autonomia a partir dos estímulos que recebem dos toques e dos cânticos que os acompanham. O estado de espírito do capoeirista se modifica, trazendo para a roda

o repertório da memória e das vivências registrado no corpo. Na roda não há total previsibilidade do que pode acontecer, porque este é o momento em que os capoeiristas colocam em prática todo seu conhecimento da capoeira, a sua capacidade de improviso, e experimentam os movimentos aprendidos durante os treinos, adquirindo confiança e anexando-os ao seu repertório de jogo.

Assim, gingando e jogando, na roda os alunos começam a conquistar seu lugar e a apreender os sentidos e códigos da tradição. É comum que o mestre reserve alguns momentos da roda para que os alunos iniciantes joguem entre si ou com alunos mais graduados. Logo no início do aprendizado, os alunos costumam evitar entrar na roda para jogar, sendo necessário que, em alguns momentos, o mestre ou algum capoeirista experiente os chamem para um jogo. Na medida em que sentem mais segurança em seus conhecimentos, os aprendizes passam a ter mais entusiasmo para jogar na roda e a se sentir mais confortáveis dentro do ritual. Além disso, muitas vezes em rodas com muitas pessoas, os iniciantes precisam disputar com os alunos mais graduados a oportunidade para jogar. Já em outros momentos, o mestre limita o jogo aos mais experientes, de forma que se desenvolva na roda jogos de nível mais avançado e com movimentos mais precisos.

Após a chula, o mestre começa a cantar os corridos. Os corridos são usados tanto na Angola como na Regional. Na Angola, eles são usados após as chulas, dando continuidade e ritmo ao jogo. Na Regional, eles criam um ritmo mais acelerado, dando mais velocidade aos jogos. No corrido, o mestre canta estrofes aos quais o coro responde sempre com um mesmo refrão. Ele é mantido durante um bom tempo para criar uma vibração e sensação de êxtase na roda, fazendo com que os capoeiristas sintam sua energia. Nesses cânticos, as frases podem ser ditas de forma aleatória.

Vou dizer ao meu senhor que a manteiga derramou
 A manteiga não é minha, a manteiga é de loiô⁴⁵
 Vou dizer ao meu Senhor que a manteiga derramou (coro)
 A manteiga é do patrão, caiu no chão, derramou
 Vou dizer ao meu Senhor que a manteiga derramou (coro)
 A manteiga é de laiá⁴⁶, a manteiga é de loiô
 Vou dizer ao meu Senhor que a manteiga derramou (coro)
 (Domínio Público)

⁴⁵ Termo utilizado pelos negros escravizados para se referirem aos seus senhores.

⁴⁶ Termo utilizado pelos negros escravizados para se referirem às suas senhoras.

Com cerca de vinte minutos, Mestre Ratto passa a tocar e a cantar no estilo da Capoeira Regional. É nesse que ocorre a maior parte das rodas, que costumam durar aproximadamente uma hora, podendo durar mais dependendo da empolgação dos capoeiristas presentes. A partir daí, dá-se início às palmas, que, além de marcar o ritmo, ajudam a transmitir mais energia para os jogadores. O mestre começa, então, a cantar as quadras. Estas últimas são constituídas por uma estrofe de, geralmente, quatro a seis versos⁴⁷, sem interrupção pelo coro, que se encerram com uma chamada de advertência para este, que logo a repete. Elas têm conteúdos variados, tratando de histórias da capoeira e dos mestres, fazendo advertências ou pilhérias com camaradas, podendo também ser feita de improviso. Como exemplo de quadra, temos a cantiga, a seguir, que se tornou famosa cantada por Mestre Bimba. No CECAB e em inúmeras academias de capoeira, essa e diversas outras são frequentemente reproduzidas como uma forma de afirmar o elo com este importante mestre.

Capenga ontem esteve aqui (bis)
 Deu dois mil réis o papai,
 Deu três mil réis a mamãe,
 Café açúcar a vovó,
 Deu dois vinténs a mim.
 Sim senhor, meu camarado.
 Quando eu entrar, você entra;
 Quando eu sair, você sai.
 Passar bem, passar mal,
 Tudo no mundo é passar, camarado
 Água de beber
 Eê água de beber, camará! (coro)
 (Domínio Público)

No ritmo da Capoeira Regional, costuma-se gradativamente aumentar a velocidade dos jogos, exigindo dos capoeiristas mais atenção e domínio da movimentação, pois algum deslize pode levá-los a machucar os colegas. No CECAB, quando alguém se acidenta, logo a Virlênia, capoeirista da associação que é médica, presta os primeiros cuidados e verifica se aconteceu algo grave. O auxílio necessário é oferecido pelos capoeiristas, seja no atendimento imediato seja levando para algum hospital, caso haja necessidade de se engessar algum membro

⁴⁷ Dependendo do fluxo das ideias do cantador às vezes pode estender-se por mais versos.

ou de algum outro serviço que não possa ser oferecido no local da roda⁴⁸. Mesmo assim, a roda e os jogos não são interrompidos.

Às vezes, acontece de durante os jogos alguns capoeiristas se exaltarem, motivados, normalmente, por disputas pessoais, de grupos, ou por desentendimentos ocorridos na própria roda. Mestre Ratto permanece atento aos ânimos dos capoeiristas de forma a evitar que se desencadeie atos de violência. Em alguns momentos, quando percebe que algum jogo está ficando mais agressivo ou que algum capoeirista está utilizando-se de recursos de outras lutas, interrompe para evitar que termine em pancadaria e que energias negativas prejudiquem o andamento da roda.

Durante a roda, Mestre Ratto também faz sempre intervalos para apresentar todos os mestres, contramestres e professores visitantes. Após ser citado o nome de cada um, com maior destaque aos mestres, os capoeiristas os aplaudem. A presença desses visitantes, com base na sua postura e na importância que têm para a capoeira ou para o grupo, também influencia na animação da roda. Há os que contribuem no acréscimo da empolgação dos jogadores através da beleza de seus movimentos, do domínio dos instrumentos, de sua vivacidade, do conhecimento do ritual, etc. Entretanto, também comparecem alguns que tem como intuito se projetar tão só por meio de sua capacidade de se destacar fisicamente dos demais. Todos os capoeiristas visitantes são bem recebidos pelos membros do CECAB, mas a esses últimos o mestre dedica mais cautela, no sentido de evitar que os jogos se tornem violentos.

Algumas vezes, ao final da roda de capoeira também se sucede uma de maculelê e de samba de roda⁴⁹. Ao encerrar o ritual, Mestre Ratto agradece sempre aos mestres, contramestres e professores visitantes pela sua presença, e destina um momento para que se possam fazer uma breve divulgação de eventos, rodas e projetos.

⁴⁸ Como o CECAB não dispõe de recursos para custear assistência médica, nos casos de acidentes os custos ficam por conta dos próprios capoeiristas, que, normalmente, recorrem aos seus planos de saúde ou a hospitais públicos. Entretanto, os demais capoeiristas tentam ajudar também recorrendo a amigos e conhecidos que atuam na área da saúde no sentido de agilizar o atendimento, reduzir os custos ou facilitar o pagamento.

⁴⁹ O samba de roda é uma variante do samba, atualmente muito observado ao final das rodas de capoeira. Os capoeiristas dançam ao som de toques de atabaques, de berimbaus e de pandeiros, acompanhados de cantos e palmas. Normalmente, permanece um casal por vez dançando no centro da roda, sendo retirados pelos que irão os substituir.

A roda de capoeira, além de ser o lugar do ritual e da aprendizagem da capoeira, é onde também são festejados os aniversários dos capoeiristas⁵⁰, das academias, dos grupos, e outras datas especiais, como o dia da Consciência Negra, dia de Iemanjá, dia da mulher, etc. É, principalmente, o espaço onde cotidianamente se celebra a memória de mestres e personagens importantes para a capoeira.

Nos dias de rodas oficiais, é solicitado aos membros do CECAB que levem frutas prontas para o consumo, que são reunidas em uma mesa que é oferecida a todos os presentes ao final do ritual. Esse é um momento de confraternização no qual os capoeiristas dos diversos grupos presentes trocam ideias enquanto se alimentam.

2.3 Roda de “papoeira”⁵¹

Ao final dos treinamentos do CECAB, depois das rodas de treino, Mestre Ratto geralmente solicita que todos os capoeiristas sentem em círculo⁵². Nesse momento, o mestre apresenta os visitantes que treinaram conosco, dá avisos sobre eventos, apresentações e atividades da associação, e faz observações sobre o treinamento.

Entretanto, além disso, este é o momento privilegiado para se conversar sobre as histórias da capoeira e as biografias dos velhos mestres. Atualmente, na Escola Vila, este tempo é mais limitado, pois após o treino há outras atividades na quadra esportiva. Na antiga sede, muitas vezes o mestre propunha atividades para proporcionar o melhor aprendizado da trajetória e do ritual da capoeira. Durante os anos de 2010 e de 2011, acompanhamos por diversas vezes, após todos sentarem

⁵⁰ Normalmente, no dia do aniversário de um capoeirista é feita uma roda na qual se destinará um momento para que jogue, ininterruptamente, com todos os demais capoeiristas presentes, ou até que não tenha mais resistência física para continuar jogando. É feita uma sequência de jogos rápidos nos quais os camaradas tentarão derrubar o aniversariante. Normalmente, no CECAB, Mestre Ratto espera que os demais capoeiristas joguem para que, por último, ele jogue com o aniversariante. Nessas ocasiões, após a roda, costumam ser feitas falas sobre a importância da pessoa dentro do grupo, sobre sua trajetória, e sobre o sentimento de amizade que se tem para com ele. Este momento funciona como um fortalecimento do laço que esse capoeirista tem com o grupo e com a cultura da capoeira.

⁵¹ Utilizamos o termo “papoeira” por ser uma palavra empregada pelos capoeiristas para se referir aos debates que ocorrem entre eles, normalmente após as rodas e treinos. Segundo Lima (2007), essa expressão foi cunhada pelo Mestre Pombo de Ouro, um dos discípulos de Mestre Bimba.

⁵² Na antiga sede, os alunos se sentavam em formato de roda no círculo central do salão. Na escola Vila, os alunos formam um círculo no centro da quadra esportiva onde ocorrem os treinos.

formando a roda, Mestre Ratto requerer aos capoeiristas presentes, tanto aos mais novos como aos mais antigos, que citassem nomes de velhos mestres. Às vezes, esperava que as pessoas se voluntariassem, outras, pedia que cada um falasse, começando por um ponto no círculo até que se fechasse com todos tendo falado. Alguns alunos mais antigos já falavam mais que o nome, contando algo que sabiam da história de alguns mestres. Mestre Ratto sempre tecia rápidos comentários sobre os nomes citados, apontando alguma característica ou proeza deles. Ele costuma enfatizar que o capoeirista não deve conhecer somente as histórias dos mestres Bimba e Pastinha, apesar destes serem as suas maiores referências, mas as de todos os que deixaram sua contribuição para a propagação da capoeira. Entre os nomes citados misturavam-se aos de mestres já mortos, como Bimba, Pastinha, Caiçara, Canjiquinha e Waldemar, os de figuras emblemáticas do período em que a capoeira se encontrou criminalizada, como Besouro e Madame Satã, e os de outros ainda vivos e em atividade, como os dos mestres Onça Negra, João Grande e Itapoan. No que se refere aos do período em que a capoeira era uma prática escrava ou criminalizada, Mestre Ratto frisava que esses são importantes ancestrais e personagens históricos da capoeira, mas não são mestres no sentido que se utiliza hoje em dia. Compreendemos esta sua fala como uma forma de estabelecer uma distinção entre esses e os mestres que têm se utilizado de uma metodologia de ensino, inseridos no processo de esportização iniciado a partir da década de 1930, e que são hoje as principais referências para os capoeiristas.

Consideramos importante destacar que em 2009 foi exibido em cinemas de todo o Brasil o filme “Besouro: da capoeira nasce um herói”, contando histórias de um importante personagem da capoeira do início do século XX. Em uma dessas ocasiões, uma aluna, que tinha cerca de dois meses de treino, mencionou o nome de Mestre Alípio, dizendo ter visto o personagem no referido filme. Este exemplo demonstra como a mídia e as novas ferramentas de comunicação têm contribuído para a difusão de informações acerca da capoeira.

Como anunciamos no primeiro capítulo, além da atenção ao conhecimento passado pelos mestres através da oralidade, atualmente, outros veículos como o cinema, a *internet* e a literatura também têm despontado como importantes fontes de pesquisa para os capoeiristas. Além disso, os capoeiristas do CECAB, do Brasil e de outros países, mantêm contato frequente através de uma

rede de e-mails hospedada no *Yahoo* e pela rede social *facebook*. Estas ferramentas têm funcionado como facilitadoras da comunicação interna do grupo. Entretanto, o Mestre Ratto chama constantemente a atenção dos capoeiristas, dizendo para terem cautela com as informações que absorvem e que devem buscar no convívio com os mestres e nas pesquisas históricas as fontes primordiais de absorção do conhecimento da tradição da capoeira.

No período em que estivemos em campo, também foram promovidas, esporadicamente, algumas discussões temáticas, como as que tiveram como objeto o berimbau e seus toques, a capoeira e a educação, e a biografia de Sisnando, aluno cearense de Mestre Bimba, já citado no primeiro capítulo. Esses momentos, observados no CECAB, são acertados previamente, com cerca de uma semana de antecipação, estabelecendo um assunto a ser pesquisado por todos. Ao fim do treino, na roda de papoeira, Mestre Ratto, professores e alunos compartilham as informações obtidas em pesquisas pela *internet* e em livros, os conhecimentos adquiridos a partir de conversas anteriores com mestres, impressões obtidas a partir das experiências pessoais, etc. Dessa forma, a memória dos capoeiristas acerca da trajetória da capoeira e dos seus ancestrais é construída a partir das referências e lembranças compartilhadas com o grupo.

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. (BOSI, 1994, p. 66).

O mestre costuma enfatizar que o conhecimento, a disciplina e o respeito ao ritual fazem alguém ser um bom capoeirista. Ele lembra sempre frases e histórias de antigos capoeiristas que servem para elucidar situações do momento atual. Os acontecimentos, os personagens e os lugares encontrados nas histórias da capoeira e da escravidão são selecionados e ressemantizados, a partir dos problemas concretos do dia-a-dia do grupo. O passado é a referência maior, onde reside a resposta para as questões do presente. Assim, rompe-se com a estrutura linear do tempo⁵³, sendo o tempo atual na capoeira uma combinação do passado com o

⁵³ Segundo Santos (2006), uma das lógicas ou modos de produção de não-existência da sociedade moderna é a monocultura do tempo linear. Ela se assenta na ideia de que a história possui “sentido e direção únicos e conhecidos”. Para o referido autor, esta percepção do tempo leva consigo uma

presente. Os capoeiristas são envolvidos por um tempo mítico no qual a sabedoria do mais velho aparece como principal veículo de atualização dos rituais. A partir do culto aos ancestrais, estabelece-se uma continuidade entre os ancestrais e os seus descendentes, tendo aqueles o poder de interferir e participar ativamente da vida das comunidades, emprestando suas energias e forças às comunidades e seus membros. Desta forma, Mestre Ratto faz questão de ressaltar que os movimentos e os ensinamentos não são criações suas, são interpretações da tradição da qual é um dos representantes. Repetidamente, conversa sobre os detalhes dos rituais e seus sentidos, trazendo sempre as lições dos mestres do passado. Ele se coloca como guardião de uma memória que transmite e a partir da qual envolve os alunos em sua ritualística. Nesse sentido, destaca como fundamental a necessidade dos capoeiristas preservarem os ensinamentos passados pelos velhos mestres, como na sua fala, em uma “roda de papoeira”, reproduzida abaixo:

Na capoeira tem uma prática que é muito importante que vocês possam conhecer (referindo-se aos iniciantes) que se chama preservação dos ensinamentos dos mestres antigos, entendeu? Um dos grandes objetivos do capoeirista é que ele possa manter a tradição da capoeira, o ritual, a história, e não se distanciar; tentar, o máximo possível, manter o mais próximo possível dos ensinamentos dos velhos mestres, os primeiros mestres, da primeira geração. *Né?* Os africanos também tiveram uma influência muito forte no desenvolvimento da capoeira, para a capoeira ser o que é. Para que a gente hoje herde essa herança, os africanos, os negros, os velhos mestres; a gente tem um cuidado. A gente herdou uma herança e existe muita discussão e atenção em cima disso, porque a capoeira também é ancestralidade. Isso é ancestralidade: a pessoa poder passar para outra pessoa esse compromisso, esse fiozinho de interesse pela capoeira. Ela vem passando de geração para geração, mas a gente tem um cuidado muito grande porque é muito fácil de se desfazer o ritual tradicional e entrar outras coisas, porque o mundo hoje, ele é isso, tem uma questão muito grande dessa modernização das coisas, um tanto de coisas. E a capoeira ela não se encaixa muito nessa parte porque ela tem todo um fator histórico e de ritual também. Eu acho que uma das partes mais importantes da capoeira é essa. Nós temos a oportunidade de exercitar o corpo, mas o rico mesmo da gente está aqui hoje fazendo capoeira é porque a gente tem uma missão, uma missão de manter viva essa tradição dos mestres. (Mestre Ratto).

imagem evolucionista do mundo, pensando a humanidade em constante desenvolvimento e distribuída em diferentes estágios de evolução, indo de povos mais imperfeitos aos mais perfeitos. As relações de dominação também são constituídas a partir da concepção de tempo linear, reduzindo experiências sociais a condições de atraso e resíduo. A partir dessa lógica, as culturas afrodescendentes têm os seus diferentes códigos temporais, assim como suas formas de se relacionar com o presente, o passado e o futuro e com os ciclos e ritmos da vida, ignorados ou pensados como características de grupos atrasados ou não civilizados.

A oralidade, juntamente com a corporeidade, é apresentada como fundamental recurso empregado para a preservação da sabedoria dos ancestrais, transmitindo a tradição entre as gerações. Mestre Ratto, na posição de difusor das mensagens e conselhos desses ancestrais, realça em seus relatos o caráter de resistência da capoeira, enfatizando que, apesar das diferenças de grupos e de estilos, ela tem como eixo unificador a sua raiz africana e a história de luta dos negros para manter vivas suas culturas. Os ancestrais, principalmente Mestre Bimba e Mestre Pastinha, são tidos como legítimos representantes da relação da capoeira com as demais culturas afro-brasileiras. O mestre acrescenta que não é o fato de saber realizar as movimentações que faz de alguém um capoeirista, mas a sua identificação para com a capoeira.

Mestre Ratto trabalha a história da capoeira a partir do que Vieira e Assunção (1998) denominam de um discurso étnico, que dá ênfase a uma representação desta como expressão cultural negra, funcionando como um suporte de uma identidade étnica do negro baiano e brasileiro. Como já destacamos no primeiro capítulo, deixado em segundo plano por muitos capoeiristas com a intensificação do processo de esportização nas décadas de 1960 e 1970, este discurso foi retomado com mais vigor a partir da década de 1980, dentro do processo de redemocratização e fortalecimento do movimento negro.

A retomada do discurso étnico na capoeira a partir da década de 1980 é associada a outro momento histórico, qual seja, o crescimento significativo do movimento negro na sociedade brasileira, na mesma época. Vários grupos de capoeira vinculados ao movimento negro têm desde então afirmado o caráter negro ou africano da capoeira. Concretamente, isto significou enfatizar a “origem africana” da capoeira, associá-la com a resistência do negro, cuja expressão maior seria o quilombo. (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 1998, p. 90).

Mestre Ratto e seus discípulos, em parceria com o coreógrafo Val Queiroz, desenvolveram em 2003 um espetáculo denominado de Quilombo. Este é uma expressão da presença, no CECAB, de um discurso de pertencimento a trajetória do movimento de resistência do negro. Os quadros que compõem o espetáculo buscam representar a captura de negros no continente africano, a vinda deles ao Brasil em navios negreiros, o comércio de escravizados, o sofrimento em senzalas, o trabalho forçado em canaviais, a formação de quilombos, e finaliza com o surgimento da capoeira. Desde então, foram realizadas várias apresentações em

municípios do Ceará, e foi também exibido no Festival Internacional de Tradições Afroamericanas (FITA), na Venezuela, no ano de 2006.

Fotografia 05 – Trecho do espetáculo Quilombo, em apresentação feita no ano de 2009 no Teatro SESC Iracema, em Fortaleza (CE).



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

As descrições que o mestre faz da trajetória dessa luta-dança-jogo buscam também demonstrar como o emprego da ginga funciona como uma tática eficiente de luta no jogo político. Evitando o enfrentamento direto, o capoeirista se molda através dos espaços vazios que encontra, esperando o momento de atacar e inverter a ordem. A partir desta memória de resistência e de uma identificação com a trajetória do negro no Brasil, Mestre Ratto fundamenta a necessidade de participação do CECAB, junto ao movimento da cultura negra da cidade de Fortaleza e na busca de implementação da lei 10.639⁵⁴, construindo com estas outras lutas, um sentimento de pertença. Neste sentido, no CECAB, tem se dado destaque à realização do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores e a cursos de formação, tendo como foco temáticas relacionadas às culturas afrodescendentes e às histórias da escravidão e da capoeira.

⁵⁴ A referida lei é esclarecida no primeiro capítulo desta dissertação.

2.4 Festival Tribos, Berimbaus e Tambores

Os grupos contemporâneos de capoeira têm como costume realizar frequentemente eventos, de aproximadamente três dias de duração, para os quais são convidados mestres de capoeira reconhecidos para ministrar aulas e falar sobre sua trajetória. Através destes momentos, os alunos absorvem um pouco mais do conhecimento de jogo e das histórias desses representantes da capoeira. No entanto, para os grupos que utilizam o sistema de cordas como graduação, os eventos costumam ter como auge o batizado e as trocas de cordas. O batizado é o rito de iniciação⁵⁵ na capoeira, no qual os iniciantes jogam com um graduado ou um mestre, que após o jogo lhe entregará a sua primeira corda da capoeira. É comum que os graduados ou mestres finalizem os jogos dando uma queda no iniciante, sendo assim, através desse ato, o aluno considerado batizado. A partir do batizado o capoeirista passa a realmente se integrar ao grupo. Além disso, é costume que os capoeiristas ganhem no seu batizado o apelido de capoeira⁵⁶, que acompanhará a sua identidade enquanto capoeirista. Nos anos seguintes ao batizado, com o acúmulo de experiências e conhecimentos, o aluno passará a trocar a corda para se ajustar dentro da hierarquia de seu grupo⁵⁷.

Desde 2008, no CECAB, é realizado no mês de julho o “Festival Tribos, Berimbaus e Tambores: festival internacional de capoeira e tradições afrodescendentes”. Ele é organizado voluntariamente pelos membros do CECAB de Fortaleza, coordenados pelo Mestre Ratto, através de reuniões e de grupos de trabalho. Este evento conta com a participação de aproximadamente cem pessoas inscritas. Entre os capoeiristas do CECAB, costumam vir representantes dos estados e países em que o grupo possui filial. O festival conta com a participação também de

⁵⁵ Durkheim (1996) compreende os ritos de iniciação como uma longa série de cerimônias que visam retirar a pessoa pela primeira vez do mundo das coisas profanas e introduzi-la no círculo das coisas sagradas. “Ora, essa mudança de estado é concebida, não como o simples e regular desenvolvimento de germes preexistentes, mas como uma transformação *totius substantiae*. Diz-se que, naquele momento, o jovem morre, que a pessoa determinada que ele era cessa de existir e que uma outra, instantaneamente, substitui a precedente. Ele renasce sob uma nova forma.” (DURKHEIM, 1996, p. 22).

⁵⁶ Contudo, muitos mestres, inclusive o Mestre Ratto, têm sido cautelosos com os apelidos atribuídos pelos alunos, devido a muitos serem considerados, atualmente, de caráter depreciativo.

⁵⁷ Este processo será mais bem explicado no próximo capítulo, onde trabalharemos a hierarquia na capoeira.

diversos capoeiristas de outros grupos do Ceará e de outros estados e países. Além disso, fazem-se presentes também, artistas representantes de movimentos culturais afro-brasileiros e nordestinos, como o tambor de crioula, o maracatu, o afoxé, etc., militantes do movimento negro cearense, pesquisadores acadêmicos, amigos e convidados dos membros do CECAB, etc.

O Festival Tribos, como também é conhecido, tem a duração de uma semana, havendo programação em todos os turnos. Normalmente, os capoeiristas do CECAB costumam se programar para tirar férias de seus trabalhos e outras atividades durante o evento, de forma a poder participar ativamente da programação e auxiliar na organização. Dentro da programação há aulas de capoeira com professores do CECAB e mestres reconhecidos no universo da capoeira, rodas, exibição de filmes sobre esta e outras culturas afrodescendentes, apresentações culturais, shows, oficinas de danças afrodescendentes e nordestinas⁵⁸, oficinas que ensinam a tocar e/ou confeccionar instrumentos de percussão (como tambores, berimbaus, agogôs, triângulos, abês, etc.) feira gastronômica⁵⁹, palestras com pesquisadores acadêmicos, representantes do movimento negro e mestres de capoeira, batizado e troca de cordas de capoeira, etc.

As principais propostas do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores são divulgar a capoeira e outras culturas afrodescendentes e promover a formação em temáticas ligadas à história e cultura afro-brasileira. Como símbolo desse festival, encontramos uma negra com trajes africanos segurando em uma de suas mãos uma roda de capoeira. Para os capoeiristas do CECAB, esta mulher negra simboliza a “Mãe África” dando suporte à tradição da capoeira. A África é posta como um símbolo de ancestralidade que unificaria todas as manifestações afrodescendentes, não fazendo distinção entre os diferentes povos e culturas.

⁵⁸ Nas programações das quatro edições do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores que acompanhamos enquanto capoeirista do CECAB já ocorreram oficinas de salsa, rumba, xote, baião, xaxado, coco, ciranda, frevo, maracatu, caboclinho, tambor de crioula, tambores venezuelanos, etc.

⁵⁹ Na feira gastronômica, representantes dos diversos países e estados são encarregados de fazer pratos típicos de seus lugares de origem que serão degustados por todos os participantes durante um dia do evento.

Ilustração 02 – Cartaz do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores de 2010.

Tribos, Berimbaus e Tambores

III Festival Internacional de Capoeira e Tradições Afrodescendentes

12 à 18 de Julho de 2010

Oficinas / Seminários Culturais
Palestras / Rodas de Capoeira
Apresentações Culturais / Cortejos

Local: Centro Cultural Capoeira Água de Beber - CECAB
Av. Pessoa Anta. 218 - Centro (ao lado do Dragão do Mar)
Fortaleza - Ceará - Brasil
Maiores Informações: (85) 8866.5835 ou www.ecab.org.br

Realização:
CENTRO CULTURAL CAPOEIRA ÁGUA DE BEBER

Patrocínio:
Banco do Nordeste
GOV. DO CEARÁ
GOV. DO PIAUÍ
GOV. DO RIO GRANDE DO NORTE
GOV. DO RIO GRANDE DO SUL
GOV. DE PERNAMBUCO
GOV. DE SÃO PAULO
GOV. DE MINAS GERAIS
GOV. DE MATO GROSSO DO SUL
GOV. DE MATO GROSSO
GOV. DE GOIÁS
GOV. DE ESPÍRITO SANTO
GOV. DE CEARÁ
GOV. DO CEARÁ

Apoio:
SESC SENAC
FECOMÉRCIO
SESC-SENAC-IPDQ

CAPOEIRA
ÁGUA DE BEBER
=RATTO=

Ao longo do processo de construção da programação do evento, é destacada a necessidade do diálogo e debate entre as diversas formas de compreensão e representação da capoeira e das culturas afrodescendentes. Na programação encontramos atividades práticas, através de oficinas e aulas onde se destaca a experimentação e a linguagem corporal na transmissão do conhecimento, entremeadas pelos debates, discussões e palestras, onde se privilegia a oralidade. Além disso, consideramos uma característica importante deste festival a promoção do diálogo entre os saberes tradicionais com os acadêmicos. Segundo afirma o

Mestre Ratto, “o conhecimento da capoeira, ele não tá só em um lugar, não é assim que se aprende capoeira, o conhecimento da capoeira ele tá em várias partes, em vários lugares. Ela circula em vários pontos e cada ponto desse é muito amplo no conhecimento.” Com base nesse pensamento, é dada ênfase à necessidade da utilização de diversas fontes de conhecimento para a formação dos capoeiristas e para a compreensão das culturas afrodescendentes.

Como já destacamos, o festival conta sempre com a participação de mestres de outros estados ou países que são contratados para darem oficinas de capoeira e participar de rodas de conversa compartilhando suas vivências e seus conhecimentos acerca dos mestres do passado. Estes são as figuras de maior destaque do evento, e quanto mais reconhecidos são os seus trabalhos e a sua história na capoeira, maior é a atração que exercem para que os capoeiristas do CECAB e de outros grupos participem do festival. Ao longo dos seus quatro anos de existência, o festival tem trazido mestres de destaque na Capoeira Angola, na Capoeira Regional, assim como mestres e professores da capoeira denominada de contemporânea, que tem executado importantes trabalhos envolvendo pesquisa da história da capoeira, projetos de inclusão social, trabalhos com pessoas com deficiências, etc. Ao solicitar desses mestres que transmitam seus conhecimentos e experiências, os membros do CECAB também esperam incorporar estes saberes às suas vivências e ao trabalho da associação junto à capoeira. Acerca da importância desses personagens no Festival Tribos, Mestre Ratto afirma:

Cada mestre desse vem trazendo exatamente uma expressão específica dele. Um contribui ali com a parte dele, algo específico dele no jogo da capoeira, outro contribui com a parte teórica da capoeira, mas todos eles têm algo em comum, que é o jogo da capoeira. Cada um deles tem algo pra acrescentar na vinda. Eles vêm pra trazer o conhecimento deles, que eles adquiriram dentro do tempo que eles têm de capoeira. No Tribos, a gente tenta aproveitar ao máximo o que aquele mestre tem de melhor para transmitir. Esse é o objetivo da vinda dele, *né?* Não é só a questão dele vim dar aula de capoeira, é pegar aquilo de forte dele e trazer pra dentro do nosso trabalho e ser distribuído pra todo mundo, *né?*

No festival, são realizados também cursos⁶⁰ e palestras com historiadores, sociólogos, pedagogos, educadores físicos, cientistas da educação,

⁶⁰ Estes ocorrem não só durante o festival, mas no CECAB anualmente acontecem cursos de formação para os quais são contratados principalmente historiadores e sociólogos para falar acerca da história da capoeira, das culturas afro-brasileiras e da escravidão no Brasil, e sobre o cenário contemporâneo da capoeira.

etc. A partir de uma preocupação com a formação, a promoção da participação de pesquisadores acadêmicos vem oferecer oportunidades aos capoeiristas de apreenderem conhecimentos que as ciências podem disponibilizar para contribuir com a atuação deles enquanto educadores e para a sua melhor compreensão da história da capoeira e das culturas afrodescendentes. Mestre Ratto também assegura que os trabalhos acadêmicos que se propõem a refletir acerca da capoeira ajudam a imortalizar o conhecimento dos grandes ancestrais e das personalidades que passam por ela. Assim, o CECAB busca também no conhecimento científico contribuições para a manutenção, entre os capoeiristas, da memória do ritual e da história da capoeira e de seus personagens.

Além disto, militantes do movimento negro cearense também são chamados a participar de mesas de discussão para permitir aos participantes do evento tomarem conhecimento do debate político contemporâneo, envolvendo as condições sociais e econômicas da população negra. Dessa forma, agenciando o diálogo entre diversos saberes, através do Festival Tribos, o CECAB promove o que Boaventura de Sousa Santos (2006) denomina de uma ecologia de saberes⁶¹.

O festival também funciona como um importante momento de integração dos membros da sede do CECAB e dos convidados. Convivendo durante uma semana, trocando ideias, compartilhando experiências e aprendizados acerca da capoeira e das culturas afro-brasileiras, os participantes do festival passam a criar uma maior identificação com o grupo e são gerados vínculos afetivos entre eles. Mesmo após o término do evento, esses laços costumam ser alimentados no convívio dos treinos e, principalmente com os que não moram no Ceará, através de redes sociais na *internet* e em encontros em eventos no Ceará ou em outros locais.

Durante o Festival Tribos, os membros do CECAB também utilizam a programação para exibir os trabalhos realizados no cotidiano da associação. O evento funciona como uma vitrine, oferecendo visibilidade às atividades e projetos

⁶¹ Conforme Santos (2006), o paradigma da modernidade transformou a ciência moderna no único critério de verdade. A partir desta monocultura do saber, as outras formas de conhecimentos são declaradas ilegítimas ou inexistentes. Santos propõe que esta lógica da monocultura do saber seja confrontada com a identificação de outros saberes e com o princípio da incompletude dos saberes, estabelecendo uma possibilidade de diálogo e debate entre as diversas formas de conhecimento. Trata-se de uma ecologia dos saberes, que traz em seu bojo uma utopia de interconhecimento, buscando apreender novos saberes sem ignorar os anteriores. Esta ecologia não significa cair em um relativismo, rompendo com qualquer hierarquia de saberes, porém são desafiadas as hierarquias universais naturalizadas pela razão moderna, fazendo emergir as hierarquias concretas.

desenvolvidos pelos capoeiristas. São apresentados os espetáculos e outros trabalhos artísticos produzidos pelos membros do CECAB. Os alunos da associação e de outros grupos parceiros que desenvolveram alguma pesquisa voltada ao estudo da capoeira e das culturas afro-brasileiras recebem espaço para exibir seus trabalhos. São destinados também momentos para levar os participantes do festival a conhecerem as atividades realizadas com crianças e adolescentes da comunidade do Riacho Doce. Os professores do CECAB do Ceará e de outros estados também comandam treinos e oficinas de cânticos e instrumentos dentro da programação do evento, de forma a valorizar e divulgar o trabalho que desenvolvem no ensino da capoeira.

Ao se expor os projetos do CECAB para capoeiristas oriundos de outras cidades, estados e países, além do objetivo de oferecer visibilidade, espera-se que estes funcionem como multiplicadores, utilizando estas ações como referência em sua atuação. Assim, nos últimos dois anos temos tido notícias de que alguns capoeiristas, residentes no Brasil e no exterior, que estiveram nas primeiras edições do festival, têm se inspirado nele e nos projetos apresentados para a realização de seus trabalhos e eventos envolvendo a capoeira.

O Festival Tribos, Berimbaus e Tambores se distingue dos demais eventos observados no universo da capoeira por se propor a proporcionar, a partir do diálogo de diversos atores sociais e formas de conhecimento, uma vivência de ecologia de saberes tendo como eixo central a capoeira e as manifestações culturais afro-brasileiras. A sua atuação não se limita aos sete dias em que ocorre o evento, pois as experiências e os conhecimentos transmitidos exercem influência sobre como os capoeiristas articulam cotidianamente a memória da capoeira e são multiplicados em lugares mais distantes, ampliando assim o seu alcance.

3 RELAÇÕES DE PODER NO JOGO DA CAPOEIRA

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, atualmente, a prática da capoeira se dá a partir de diversos grupos, dirigidos por mestres, com os quais os praticantes constituem um sentimento de pertença. O aprendizado ocorre a partir da relação de convívio nesses grupos de capoeira. O aluno, a partir de sua socialização, passa a se familiarizar com as técnicas corporais, com os cânticos, com as histórias dos mestres do passado e do presente, com os valores da coletividade, com os símbolos, com os códigos da roda de capoeira e com as hierarquias. O jogo da capoeira é interiorizado sem muita reflexão. A partir de um processo lento e repetitivo, o aluno é envolvido por um sistema de aptidões e disposições, passando a investir no jogo, nas disputas e a tecer estratégias no sentido de crescer na escala hierárquica.

Em Weber (1999), temos que a relação social em que as ações se apoiam no sentimento de pertença dos participantes a um grupo denomina-se “relação comunitária”. É o caso das relações na capoeira, que se baseiam no sentimento de pertença que os capoeiristas constroem no cotidiano dos seus grupos. As relações sociais são orientadas pela crença dos participantes numa ordem legítima que ganha vigência a partir da tradição constantemente invocada pelos mestres e demais capoeiristas.

Para pensar as relações de poder na capoeira, apoiamos-nos nos conceitos de campo, *habitus* e classe em Pierre Bourdieu. Compreendemos, assim, a capoeira enquanto um campo, como um espaço relacional e dinâmico, relativamente autônomo, no qual os capoeiristas, enquanto agentes, compartilham de interesses em comum. É um lugar onde se estabelecem relações de força, de disputas por poder e prestígio. Este é um espaço com estrutura, jogo, disputas, interesses e capitais próprios.

Um campo, e também o campo científico, se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irreduzíveis aos objetos de disputas de outros campos [...] e que não são percebidos por quem não foi formado para entrar neste campo [...]. Para que o campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc. (BOURDIEU, 1983, p. 89).

Os capoeiristas são tomados por um processo contínuo de investimento no acúmulo de capitais simbólicos que possam funcionar com efeito de distinção no campo. Eles estão constantemente investindo no corpo, através da busca do aumento da flexibilidade e da agilidade, e no conhecimento dos movimentos e de suas variações. Procuram se tornar conhecidos no meio da capoeira, visitando outros grupos, organizando festivais, gravando CDs, participando de rodas e de eventos nacionais e internacionais, etc. São empenhados esforços no sentido de conhecer as histórias da capoeira e dos velhos mestres, de saber cantar as músicas, de aprender os toques dos instrumentos e suas variações. Todos esses investimentos apresentam-se como uma busca de capitais simbólicos que os tornem reconhecidos enquanto bons capoeiristas, o que os farão subir na escala hierárquica.

O capoeirista age criativamente, porém com base nos esquemas dos *habitus* incorporados. A trajetória individual é envolvida por uma trajetória coletiva. Compreendemos o *habitus* enquanto uma memória social incorporada, dando alicerce ao sentimento de pertença ao grupo. O *habitus* atua sobre o modo de pensar, de agir e de se relacionar dos indivíduos. É construído dentro dos campos sociais, a partir dos processos de educação e de disputas simbólicas. Bourdieu o define como:

[...] sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim. (Ibid., p. 94).

As relações sociais são experimentadas na capoeira por intermédio, em grande parte, de práticas e diálogos corporais. O corpo incorpora as estruturas do *habitus*, o sentido do jogo, e estas se incorporam ao jogo do capoeirista. A memória social do capoeirista é conservada e transmitida por performances rituais. Os movimentos dos corpos encenam a trajetória coletiva, encontrando-se repletos de símbolos, representações e valores. O corpo no jogo da capoeira se molda através dos espaços vazios que encontra, colocando os movimentos considerados relevantes, encarnando na roda lutas simbólicas em torno de distinções bipolares entre o jogo bonito e o jogo feio, entre o tradicional e o não tradicional.

[...] a hexis corporal é uma maneira prática de experimentar e exprimir o sentido que se tem, como se diz, de seu próprio valor social: a relação que se mantém com o mundo social e o lugar que a pessoa se atribui nesse mundo nunca se declara tão bem quanto através do espaço e do tempo que ela se sente no direito de tomar aos outros, e, mais precisamente, o lugar que ocupa com seu corpo no espaço físico, por uma postura e por gestos firmes ou reservados, amplos ou acanhados (de alguém que pretenda parecer importante diz-se, de forma bem clara, que é “espaçoso”) e com sua fala no tempo, pela parte do tempo de interação de que se apropria e pela maneira, segura ou agressiva, desenvolta ou inconsciente, de se apropriar desse tempo. (BOURDIEU, 2008, p. 440).

Oliveira (2007, p. 169) ressalta que “a capoeira é vertical: tem o mestre, tem quem manda e quem obedece.” A partir de lutas simbólicas, o campo da capoeira apresenta-se distribuído em classes, no sentido bourdieusiano⁶². Encontramos, atualmente, três conjuntos de capoeiristas que “[...] ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes.” (BOURDIEU, 2007, p. 136). Não existe entre os diversos grupos de capoeira uma unidade entre os estágios na hierarquia, sendo esses definidos dentro da organização de cada um. Entretanto, como tipologia, podemos distribuir os capoeiristas entre as classes dos alunos iniciantes, dos graduados e dos mestres. A partir dessas são travadas cotidianamente as lutas em torno da distinção entre os bons capoeiristas e os maus capoeiristas, os que são e os que não são detentores da tradição.

Conforme afirma Nestor Capoeira (1988), Mestre Bimba foi o primeiro a criar um sistema de graduação para seus discípulos.

Foi Bimba, também, quem instituiu o primeiro *sistema de graduação* – numa mistura fascinante e antropofágica das festas de graduação das universidades do Sistema, com paraninfo e orador; primitivos rituais de iniciação masculina à idade adulta/guerreira; e lenços de seda usados pelos malandros contra a navalhada no pescoço. (CAPOEIRA, 1998, p. 70).

⁶² O conceito de classe em Bourdieu, apresentado em seguida, rompe com o economicismo do conceito em Marx.

Mestre Bimba utilizava lenços⁶³ como uma forma de homenagear os capoeiristas do passado, que usavam esguião de seda no pescoço para proteger a carótida do corte da navalha desferido pelos inimigos. Como forma de graduação, instituiu cores diferentes para representar os estágios de aprendizado dos seus discípulos. Com não menos de seis meses, ao adquirir o domínio dos movimentos básicos da Capoeira Regional, o aluno recebia o lenço azul, durante uma cerimônia de formatura, e passava a ser considerado um capoeirista formado. O lenço vermelho era entregue aos formados especializados, os que passavam por um curso de especialização⁶⁴ oferecido por ele somente a seus discípulos. O lenço amarelo era entregue aos discípulos que passavam por um segundo curso de especialização, um curso de armas no qual recebiam um treinamento para aprender a manejar e a se defender de faca, navalha, facão, porrete, etc. O lenço branco, graduação máxima, era entregue aos mestres charangueiros⁶⁵.

A partir da década de 1970, apoiado no nacionalismo militar, que tinha a hierarquia e a disciplina como elementos fortes de sua ideologia, surge o sistema de cordas.

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. (BRASIL, 2007, p. 46).

Desde então, apesar dessas cores não terem sido adotadas por todos os grupos, o uso da corda como sistema de graduação passou a integrar a capoeira, não obstante a maioria dos grupos de Capoeira Angola não o adotarem. As classes são, então, distribuídas em estágios que são identificados, no CECAB e em diversos grupos contemporâneos de capoeira, pelo uso da corda. Ela tem como principal função demarcar o nível de aprendizado do capoeirista, variando a cor conforme o

⁶³ Esses lenços não eram utilizados no dia-a-dia. Após receberem seus lenços, juntamente com medalhas, os discípulos os mantinham guardados.

⁶⁴ Esse curso era secreto, e tinha duração de três meses. Os dois primeiros meses ocorriam em sua academia, mas era finalizado com um mês no qual iam às matas na Chapada do Rio Vermelho, em Salvador (BA), por onde passavam por emboscadas armadas pelo mestre. Segundo os seus alunos, era um “verdadeiro treinamento de guerrilha.” (CAPOEIRA, 1988, p. 72).

⁶⁵ Apenas quatro capoeiristas receberam este lenço durante todo o período em que Mestre Bimba ensinou a capoeira. São eles Jair Moura, Ângelo Decânio Filho, Edinho e Miranda. Os quatro receberam o lenço branco em 1966.

estágio em que ele se encontra. Cada grupo possui quantidades e cores diferentes para as cordas. Podemos, por exemplo, encontrar uma cor de corda que em um grupo identifique um aluno iniciante e que em outro é utilizada por um professor ou um graduado. A posição dos indivíduos nos estágios de graduação delimita seu lugar na hierárquica, o que determina o conjunto de pressupostos, possibilidades e impossibilidades de ação correspondentes a eles dentro do campo da capoeira. Como já informado anteriormente, até mesmo a localização dos capoeiristas durante os treinos é determinada pela graduação, ficando normalmente os mais graduados à frente, servindo de modelo para os iniciantes, que ficam atrás.

Os alunos iniciantes são os que adentraram recentemente o campo, e estão em processo de familiarização, buscando investir no aprendizado das técnicas, dos movimentos, das gestualidades, das histórias e do uso dos instrumentos. Eles se encontram criando familiaridade com a memória social da capoeira e produzindo um sentimento de pertença. Como são considerados ainda inexperientes, é interdito a eles o acesso aos instrumentos nas rodas públicas e o jogo em rodas de capoeiristas mais avançados. São tidos como, ainda, desconhecedores da tradição e dos rituais. Eles não intervêm nas lutas pelas propriedades distintivas no campo. São figuras passivas, sendo observados pelos mais antigos para efeito de contraste⁶⁶. No entanto, desde o momento que adentram os grupos, solicita-se a dedicação aos treinos, a participação em eventos, e, algumas vezes, a atuação em atividades administrativas ou de organização e divulgação de festivais.

No CECAB, ao adentrarem o grupo, as pessoas passam a utilizar a corda crua⁶⁷. Nesse estágio, o aluno inicia seu aprendizado, passando a conhecer os movimentos básicos da capoeira, tais como a ginga, as esquivas e alguns golpes.

Depois de alguns meses nesse estágio, o aluno será batizado, normalmente, no primeiro Festival Tribos, Berimbaus e Tambores que ocorre depois que começa a treinar. Contudo, como os festivais costumam ocorrer apenas uma vez ao ano, esse tempo varia também de acordo com o período em que inicia seu aprendizado. Ao ser batizado, no CECAB, o aluno recebe a corda crua-amarela

⁶⁶ É tido como uma ofensa a um capoeirista mais experiente dizer-se dele que tem um jogo de iniciante.

⁶⁷ Esta corda é assim denominada porque não passa por nenhum processo de tingimento.

(com uma metade sem tingimento e a outra de cor amarela, conforme fotografia abaixo). Antes de se tornar um graduado, o capoeirista ainda passa por mais três estágios, identificados com as cordas de cores amarela, amarela-laranja e laranja (conforme a fotografia abaixo).

Fotografia 06 – Cordas dos estágios de aluno no CECAB.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

A passagem de uma corda para outra depende da avaliação dos professores e do mestre acerca da dedicação do aluno aos treinos, do respeito aos mestres, da sua inserção no ritual da roda, da sua participação nas atividades do grupo e da sua busca de conhecimento dos movimentos e da história da capoeira. O período mínimo necessário para que ocorra a troca de cordas é, normalmente, de um ano, sendo efetuada também nos festivais juntamente com os batizados. Nos estágios iniciais, é comum que os alunos troquem de corda com o período de apenas um ano, pois nesse momento ainda não são avaliados com tanto rigor pelos mais graduados. Em alguns grupos é habitual alunos pularem estágios quando se desenvolvem mais rapidamente que os demais, porém, no CECAB, esta prática não é comum, sendo observada apenas em casos excepcionais, analisados atentamente pelo Mestre Ratto.

Durante os estágios de aluno, no CECAB, o capoeirista adquire o domínio da movimentação básica do jogo da capoeira, conhece vários cânticos, inicia o aprendizado dos toques dos instrumentos, aprende alguns saltos básicos, familiariza-se com histórias dos principais mestres de capoeira (especialmente de Mestre Bimba e de Mestre Pastinha), participa das atividades organizadas pelo grupo, e passa a compreender o funcionamento do ritual da roda. É durante esse período que ele cria o sentimento de pertença ao grupo e passa a compartilhar da

memória social da capoeira. Normalmente, o aluno leva cerca de cinco anos para atingir o primeiro estágio de graduado.

Podemos considerar como classes médias os estágios compostos pelos capoeiristas graduados, os mais antigos. Encontramos nessa classe a distribuição entre os estágios de monitor ou estagiário, instrutor, professor e contramestre. Eles já conhecem os rituais e se encontram integrados nos grupos de capoeira, no entanto ocupam uma posição ainda intermediária na hierarquia da capoeira. Já dão aulas de capoeira, disseminando e divulgando os grupos, porém supervisionados pelos mestres. Os graduados estão constantemente buscando se aproximar dos mestres e se assemelhar a eles no modo de portar-se, de dar aulas, de jogar, de tocar os instrumentos e de falar. Reproduzem os gostos e definições do que é ser um bom capoeirista, estabelecidos pelos mestres dos quais são discípulos.

No CECAB, após a corda laranja recebe-se a corda amarela-azul, e, em seguida, a laranja-azul (conforme a fotografia abaixo). Essas duas cordas simbolizam, dentro do grupo, os primeiros estágios de graduado, passando o capoeirista a ser denominado de estagiário. Elas são consideradas fases intermediárias entre o aluno e os graduados propriamente ditos. Normalmente, para alcançar a etapa de estagiário, o aluno já deve estar participando do grupo por pelo menos cinco anos. A partir daí, as trocas de cordas passam a demorar cada vez mais tempo para ocorrer. O Mestre Ratto costuma dizer que tem uma atenção especial para com os que se encontram nessa fase porque esse é o momento em que o capoeirista começa a receber as noções de como lecionar a capoeira, podendo chegar a assumir alguma turma de alunos, apesar de sempre com o acompanhamento de seus professores. Espera-se deles que comecem também a participar ativamente da organização, de trabalhos voluntários dando aulas a crianças e do planejamento de cursos e festivais⁶⁸. A partir dessa graduação, o capoeirista já pode participar de reuniões feitas para resolução de questões referentes à prática e ao ensino da capoeira e à organização da associação.

⁶⁸ Estas atividades costumam ser feitas sem remuneração, como forma de aprendizado e de contribuição para o crescimento dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo.

Fotografia 07 – Cordas de estagiários do CECAB.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Após a etapa de estagiário, no CECAB, o capoeirista recebe a corda azul, passando a ser, finalmente, denominado de graduado. Nesse momento, tem-se a expectativa de que possua um bom domínio do jogo da capoeira, que já toque todos os instrumentos utilizados na roda, que esteja engajado na organização e no planejamento de atividades do grupo, e que detenha muito conhecimento da história e do ritual da capoeira para transmitir a seus alunos. Eles passam a atuar como representantes do trabalho do grupo, e todas as suas atitudes devem estar de acordo com os códigos compartilhados pela associação, sendo passíveis de punição⁶⁹.

Além da etapa de corda azul, até o presente, temos mais três fases de graduado (conforme fotografia abaixo). Após a corda azul, o capoeirista passa a ser denominado de instrutor, passando a utilizar a corda verde. Somente depois da corda verde, o graduado receberá o título de professor, trocando sua corda pela de cor roxa. Em seguida à corda roxa, o capoeirista receberá o título de contramestre,

⁶⁹ As punições, de acordo com a gravidade ou a reincidência, podem ser a advertência, o rebaixamento de corda, a suspensão, ou a expulsão do grupo. Em caso de rebaixamento, o capoeirista passa a utilizar a corda crua pelo tempo determinado pelo seu professor ou pelo mestre. O tempo varia conforme cada situação. O fato de um capoeirista passar mais de três meses sem treinar também o leva a ser rebaixado, por se considerar que, devido à sua ausência, ele se encontra fora de forma e desatualizado do que ocorre no dia-a-dia desse campo, portanto sem condições de fazer jus à sua graduação. Os estágios anteriores ao de graduado também são passíveis de rebaixamento. Outra situação que leva a um capoeirista graduado utilizar corda crua é quando, saindo de outro grupo, filia-se ao CECAB. Durante um período estabelecido pelo mestre, ele permanecerá utilizando a corda crua, para ser avaliado pelos demais. Após esse espaço de tempo, o mestre decide em qual estágio o graduado deve se enquadrar dentro do CECAB, passando a utilizar a corda referente a esse. Já tivemos conhecimento de pessoas que ostentavam a posição de contramestre em outros grupos, mas, ao entrar no CECAB, foram enquadrados no primeiro estágio de graduado. Esse caso não ocorreu durante o período da pesquisa, e o referido graduado não permanece mais no CECAB nem no Ceará.

também denominado no CECAB como formando, identificado com a corda marrom, a penúltima corda do grupo.

Fotografia 08 – Cordas de graduado, instrutor, professor e contramestre do CECAB.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

É, normalmente, a partir da corda azul que os capoeiristas que mais se destacam começam a ser requisitados por outros a dar aulas em diferentes estados ou países durante alguns eventos. Nessas viagens, alguns resolvem mudar-se, almejando conquistar uma melhor situação econômica⁷⁰. O Mestre Ratto, conforme dito anteriormente, tem alguns discípulos que, atualmente, representam o CECAB em outros estados e países, disseminando a capoeira e a associação⁷¹. Ele próprio viaja, normalmente por volta de três vezes ao ano, a outros países, para dar cursos em eventos organizados por seus discípulos ou outros mestres. Atualmente, essas viagens ao exterior duram por volta de quinze dias⁷², ficando um graduado responsável por suas aulas em Fortaleza. Além disso, não há um mês no qual não viaje durante um fim de semana a outros estados para dar aulas em eventos de mestres de outros grupos de capoeira.

⁷⁰ Apesar de ser a partir da fase de graduado que isso ocorre mais frequentemente, acontecem casos nos quais estagiários passam a viajar para participar de eventos e até a assumir turmas em outros países.

⁷¹ Normalmente, quando passam a morar em outros estados ou países, os graduados mantêm-se visitando o Ceará, na busca de atualizar seus conhecimentos e de não perder sua legitimidade enquanto representantes da associação. Além disso, no CECAB, o Mestre Ratto instituiu que as cordas de seus discípulos só podem ser trocadas na cidade da sede da associação, ou seja, em Fortaleza.

⁷² Sabemos que nos últimos cinco anos o Mestre Ratto tem reduzido gradativamente a duração das viagens ao exterior, devido aos compromissos com a administração do CECAB e, também, atentando para a necessidade de se dedicar a sua família, principalmente depois do nascimento de seu filho em 2009. Por volta do ano de 2002, ele normalmente passava um período de três meses na Europa, dando aulas e participando de eventos em vários países.

O contramestre é um personagem fundamental no campo da capoeira. Os mestres concedem esse título aos capoeiristas que alcançaram o reconhecimento, pela comunidade da capoeira, de sua capacidade técnica, de seu amplo conhecimento, de seu carisma, de sua atuação nesse universo e junto às comunidades presentes nos locais que dão aulas, e de sua excelência na transmissão dessa cultura. Nessa etapa de sua trajetória, o capoeirista encontra-se subordinado somente ao mestre, sendo seu imediato. Nas ausências dos mestres, os contramestres funcionam também como seus substitutos, sendo essa, portanto, uma posição de destaque na hierarquia da capoeira. Esse é o último estágio na formação do futuro mestre.

No entanto, no CECAB, atualmente, não há ninguém ocupando a posição de contramestre. Na trajetória desse grupo, as únicas pessoas a atuarem como contramestres foram os capoeiristas conhecidos como Acauã, Peninha, Marcelo, e Dentinho (ver fotografia abaixo). Acauã recebeu o título de contramestre do CECAB, no Festival Tribos, Berimbaus e Tambores do ano de 2009, em uma cerimônia pública, porém, por motivos que não foram tornados públicos, afastou-se do grupo no ano de 2010⁷³. Apesar de ter sido discípulo de Mestre Ratto, ele é da cidade de Aracaju, no estado de Sergipe. Sua presença na sede do CECAB, lócus da pesquisa, dava-se quando vinha participar de alguns eventos. Já Peninha, Marcelo e Dentinho receberam, nessa mesma cerimônia, a última corda da hierarquia do CECAB, a de cor preta⁷⁴.

⁷³ Não temos como afirmar se o afastamento foi voluntário ou por expulsão.

⁷⁴ Em muitos grupos a última corda é a vermelha, e, em alguns, a de cor branca. Além dessas, podem também haver outras cores, pois, como já afirmado outras vezes, cada associação estabelece os critérios, quantidades e cores de seus estágios de graduação. Temos conhecimento também da existência de importantes grupos que possuem estágios hierárquicos, diferenciados também por cores de cordas diferentes, dentro da classe dos mestres.

Fotografia 09 – (Da esquerda para a direita) Peninha, Marcelo, Dentinho e Acauã no Festival Tribos, Berimbaus e Tambores de 2009.



Fonte: Acervo fotográfico do autor

Peninha começou a treinar capoeira com o Mestre Ratto em 1986, com apenas 13 anos, sendo sempre considerado um dos seus melhores alunos. Ele sempre morou em Fortaleza, apesar de também já ter feito diversas viagens a outros países. Desde a fundação do CECAB, o cargo de vice-presidente tem sido ocupado por ele. Marcelo também começou a treinar muito novo com Mestre Ratto. Ele mudou-se para a Hungria em 2003, quando ainda não existia o CECAB e estava no estágio de professor. Hoje, é o principal representante do CECAB na Europa, porém tem vindo todos os anos a Fortaleza, trazendo alguns de seus discípulos. O Dentinho somente passou a ser discípulo de Mestre Ratto no ano de 2007, ao contrário dos outros dois. Nesse momento, ele já tinha conquistado o título de contramestre em outro grupo. Saiu de seu grupo anterior por divergir do trabalho desenvolvido pelos demais capoeiristas deste e por seu antigo mestre. Após ter vindo a Fortaleza e dialogado com Mestre Ratto, passou a fazer parte do CECAB,

juntamente com os discípulos que possui, sendo alguns deles já instrutores. Ele visita a cidade de Fortaleza todo ano, durante o Festival Tribos, Berimbaus e Tambores. Peninha, Marcelo e Dentinho, juntamente com o Mestre Ratto, são hoje os capoeiristas que ocupam o estágio mais alto na hierarquia do CECAB, simbolizado pela corda preta.

Encontramos, no campo da capoeira, diversos graduados que se utilizam de estratégias de blefe na busca de maior valorização, utilizando-se muitas vezes de disputas entre grupos por projeção no mercado. Muitos, na ânsia de ascenderem na escala hierárquica da capoeira, saem de grupos, nos quais se encontram subordinados aos seus mestres, buscando atingir melhor posição dentro da hierarquia de outras associações. Entretanto, alguns mestres também oferecem melhor posição na hierarquia para pessoas de outras entidades, como forma de conquistar a filiação de capoeiristas reconhecidos como bons jogadores ou com muitos alunos.

Alguns graduados chegam a criar os seus próprios grupos, passando a se autointitular mestres. A partir daí, passam a buscar legitimidade entre outros mestres, tentando ser reconhecido também como tal, e a se utilizarem de símbolos que identificam essa posição, como, por exemplo, as cores das cordas. Entretanto, normalmente, esta estratégia não tem bom êxito, sendo esses capoeiristas considerados farsantes.

Contudo, existem diversas táticas, mais sutis e comuns, empreendidas cotidianamente na busca de ganhar visibilidade e prestígio nesse campo. Frequentemente observamos, nessas classes médias, um maior investimento e preocupação com a estética, a força física, a técnica e a agilidade. Alguns, na busca de mostrar-se superior aos demais, passam a treinar e a jogar com mais violência, ocorrendo, às vezes, desentendimentos que terminam em enfrentamento físico. Muitos passam também a visitar, com cada vez maior frequência, as academias e os eventos de professores e mestres de diversos grupos, no intuito de se tornarem conhecidos. Alguns buscam assumir turmas em academias ou colégios que os darão maior destaque⁷⁵. Muitos chegam mesmo a bajular os mestres ou a, durante

⁷⁵ Muitos graduados tentam utilizar-se da quantidade de seus discípulos como moeda de barganha na tentativa de alcançar maior *status*.

as aulas deles, buscar uma posição na qual fiquem mais visíveis a eles e aos demais capoeiristas presentes na sala.

Os mestres, conforme já dito, são os protagonistas nesse campo. Como observamos no segundo capítulo, o mestre de capoeira é quem conduz todo o ritual da roda. Durante as rodas, os capoeiristas mantêm-se atentos constantemente aos comandos do mestre. Ele dita o ritmo e o tempo do jogo, estabelece o momento de entrada e de saída dos capoeiristas na roda, mantém a harmonia dos instrumentos e dos jogadores, controla os ânimos dos capoeiristas, etc. Nenhum capoeirista entra na roda sem a sua autorização. O mestre é a figura central da roda de capoeira.

Os mestres comandam a vida social nos grupos, sendo, portanto, os autorizados a falar em nome da capoeira. Dessa forma, o culto aos ancestrais vai ao encontro de uma estrutura patriarcal de comunidade (WEBER, 1999). Pensando a partir dos tipos puros de dominação legítima traçados por Weber, a relação entre os mestres de capoeira e seus discípulos pode ser enquadrada no que ele denomina de gerontocracia, um dos tipos primários de dominação tradicional. Conforme destaca Abib:

Diz uma cantiga de capoeira que “*só o tempo te faz mestre*”, e isso implica que o mestre de capoeira seja alguém que possua, além da capacidade e habilidade na prática do jogo, muita experiência de vida. O reconhecimento como mestre (tanto na capoeira, quanto na cultura popular em geral) se dá então naturalmente, por parte da comunidade da qual ele faz parte, por entender que foram preenchidos os atributos pelo grupo social ao qual representa, que, em última instância, é quem delega autoridade às suas lideranças. (ABIB, 2005, p.186).

O poder dos mestres sobre os demais se baseia no fato de eles serem os mais velhos na tradição e, portanto, maiores conhecedores e detentores de seus códigos. Em Weber, a dominação tradicional se baseia na crença na legitimidade e na santidade dos poderes e da ordem tradicional. Os senhores são determinados a partir das regras tradicionais. As relações na capoeira se enquadram nesta forma de dominação, na medida em que o domínio dos mestres se baseia no fato de serem reconhecidos pelos demais capoeiristas como os maiores representantes da tradição, os guardiões da ancestralidade.

O culto aos ancestrais funciona então como suporte à hierarquia e às relações de poder vigentes no campo da capoeira. As imagens, histórias e ensinamentos destes ancestrais trazidos no dia-a-dia da capoeira são associados aos valores, às convenções e à hierarquia dos receptores. Dessa forma, ao se preservar a memória dos mestres ancestrais e dos seus ensinamentos, os capoeiristas estão consolidando a ordem social e enaltecendo os seus atuais representantes, os mestres do presente. Assim, entendemos a importância atribuída às genealogias na capoeira e à associação com as figuras de grandes mestres do passado, pois ao dar ênfase a sua linhagem os mestres estão se colocando como pessoas respaldadas para assumir a sua posição nas relações de poder.

Os mestres recebem os seus títulos de outros mais antigos que os acompanham e coordenam, sendo estes reconhecimentos de excelência decorrentes do acúmulo de capital simbólico específico do campo. É considerado como fruto do respeito adquirido junto à comunidade da capoeira devido à sua dedicação e ao seu conhecimento da tradição. A partir de mecanismos de transmissão do poder além das vidas dos agentes individuais, a classe⁷⁶ é dotada de meios para se perpetuar ao longo das gerações. A qualidade de “eternização” de indivíduos é buscada a partir da dominação simbólica do grupo ao longo do tempo. Estabelece-se uma ordem social que tem como base uma ordem de sucessão no comando dos grupos.

Do ponto de vista dos grupos, a morte não passa de um acidente e os coletivos personificados organizam-se de maneira a evitar que o desaparecimento dos corpos mortais - que, durante um período, encarnaram o grupo, ou seja, representantes, delegados, mandatários e porta-vozes - afete a existência do grupo e da função na qual ele se realiza: *dignitas non moritur*. (BOURDIEU, 2008, p. 71).

Na busca de posições de comando e prestígio no campo da capoeira, são muitas vezes acionados, ou forjados, laços que vinculam diretamente os agentes a grandes mestres do passado⁷⁷, que foram “sacralizados” dentro da hierarquia,

⁷⁶ Lembramos aos leitores que estamos utilizando o conceito bourdieusiano de classe, conforme já destacado no começo deste capítulo.

⁷⁷ Por exemplo, ter sido discípulo de Mestre Bimba ou de Mestre Pastinha torna um capoeirista uma figura de destaque dentro do campo da capoeira, atribuindo status, poder e fama aos nomes vinculados a estes mestres.

posicionando-se enquanto responsáveis pela transmissão dos saberes destes para as novas gerações. Este fato confere um capital simbólico diferenciado.

Nas disputas entre os mestres é que são definidos os princípios legítimos de dominação, os elementos e os valores que funcionarão como capital simbólico na busca de distinção. Eles detêm o poder de consagrar, de atribuir importância, de reconhecer o que é excelência no campo da capoeira. São os mestres que estabelecem o que é verdadeiramente tradicional e o que vai de encontro à tradição. As transformações, cada vez mais frequentes, nos valores e nos elementos que tornam um agente bom ou mau capoeirista são produzidas a partir desta classe dominante.

No entanto, com o crescimento do número de capoeiristas a possuírem o título de mestre, tem aumentado a preocupação, por parte dos mais antigos, com a qualidade dos que adentram essa classe e com a banalização desse título. Esses mestres mais antigos têm chamado, frequentemente, a atenção para a existência de capoeiristas muito jovens e com pouca experiência na tradição da capoeira, que estão ostentando cordas de mestres, sem terem, contudo, conquistado um reconhecimento da classe.

Em dezembro de 2009, ocorreu no CECAB uma edição de um ciclo de debates, chamado de Perfil do Mestre, na qual quatro mestres do Ceará contaram as suas trajetórias e se pronunciaram acerca dos problemas que eles têm observado na capoeira do estado. A discussão girou em torno da proliferação desordenada de mestres. Como propostas, apontaram que é preciso haver uma reação dos mestres cearenses, no sentido de dialogar mais, de não respaldar os títulos que acreditem ser prematuros, ou de até, como uma forma de boicote, não participar de eventos promovidos por mestres sem respaldo. Mestre Lula, um dos mestres que lideram a capoeira no Ceará, afirmou:

A gente lutou tanto pela corda vermelha⁷⁸. Era um sonho de cada um ter uma corda vermelha. Quando a gente via um mestre com a corda vermelha na cintura era um sonho de cada um ter aquilo ali. É uma conquista, um trabalho, uma ralação, e, de repente, a gente vê isso tudo ir por água abaixo. As pessoas dormem e acordam do lado do travesseiro com a corda vermelha. [...] Hoje ninguém pensa mais numa corda vermelha, porque banalizou-se a história de graduação e de corda vermelha. Então eu acho que a gente tem que ter um momento, porque hoje quem faz a capoeira do

⁷⁸ Em muitos grupos de capoeira presentes no Ceará, a corda vermelha é utilizada pelos mestres.

Ceará somos nós. Apesar de que tem mestres que são antigos na capoeira, muito antigos, do meu tempo, da minha época, que se formaram mestres agora. Mas isso não tira o valor, nem a maestria de nenhum. De forma alguma, pelo contrário. Porque a corda é um símbolo. Isso é só para dar uma definição do que tu é, mas na realidade o mestre não precisa disso não. O mestre quando ele se coloca ou quando a comunidade o coloca como mestre eu acho que é porque ele tem respaldo, um perfil para aquilo. Então eu fico meio triste com essa história, principalmente aqui no Ceará. Quando eu comecei não existia graduação de forma alguma! Então nós conquistamos essa graduação em 1980, na época que o Mestre Squisito esteve aqui. Ele deu uma das grandes contribuições para a gente, que foi essas graduações. E hoje a gente vê isso banalizado. É uma coisa que a gente conquistou, correu atrás e de repente a gente vê aí desse jeito. Eu não aprovo! Eu tenho o maior prazer de graduar um mestre na minha academia, porque eu acho que é uma conquista, um merecimento de tantos anos de trabalho. [...] A concepção de corda de mestre hoje, no Ceará, quem tem que resolver esse problema somos nós. Se nós não tomarmos pé da situação a gente não vai controlar.

No CECAB, quando o capoeirista recebe a corda preta, apesar de ser a última etapa de graduação, não passa a ser automaticamente denominado de mestre, ao contrário, é conhecido apenas como formado. Após a cerimônia na qual os capoeiristas Peninha, Marcelo e Dentinho receberam a corda preta, Mestre Ratto tem lembrado, frequentemente, que o título deles não é ainda de mestre, mas de formado. Ele enfatiza também que os três se encontram sobre a sua supervisão. Segundo as convenções do grupo, o título de mestre não pode ser dado pela associação, pois é fruto do reconhecimento da comunidade da capoeira, dos mestres do estado, das famílias dos alunos, dos diretores de escolas em que dão aulas, órgãos públicos, etc. Desta forma, é vedado aos formados utilizar em cartazes, camisas, sítios na *internet* e em demais meios de comunicação⁷⁹ o título de mestre associado aos seus nomes ou apelidos. Mestre Ratto também declara acreditar que a antecipação desse título pode gerar entraves na evolução profissional dos formados. Contudo, admite que em conversas os capoeiristas possam chamar espontaneamente os formados de mestres, como sendo parte do processo de conquista do reconhecimento.

Normalmente, mesmo chegando o capoeirista a se tornar um mestre, ele mantém-se como discípulo de seu mestre. O mestre mais novo alimenta a relação de respeito e devoção para com o seu mestre e os mais antigos, reproduzindo esse sentimento também entre os seus alunos. O tempo permanece funcionando como

⁷⁹ O próprio Mestre Ratto, apesar de ser o mestre fundador do CECAB, tem utilizado apenas a marca =RATTO= em camisas, calças e cartazes.

demarcador de prestígio e poder dentro da classe. Além disso, muitos sentem a necessidade de manter seu nome associado ao de mestres mais tradicionais, com o trabalho mais consolidado, como forma de respaldar sua atuação.

A relação de subordinação para com o mestre só vem a ser ultrapassada em caso de rompimento com ele e o seu grupo, o que tem se tornado cada vez mais comum nas últimas décadas. O rompimento entre mestres e discípulos tem atuado como uma das principais motivações para o surgimento de novos grupos de capoeira. O próprio Mestre Ratto, enquanto manteve-se no Grupo Capoeira Brasil, era subordinado ao seu mestre, Mestre Paulão Ceará. Apenas após romper com ele e o referido grupo, em 2006, fundou o CECAB e passou a ter autonomia no seu trabalho com a capoeira. No entanto, mesmo rompendo com seu mestre, na construção da memória do grupo, ele mantém o vínculo com os mestres ancestrais. Mestre Ratto costuma afirmar, durante treinos e eventos, que a capoeira que transmite para seus discípulos tem sempre como referência o que aprendeu com os mestres mais antigos e, especialmente, os ensinamentos deixados por Mestre Bimba e Mestre Pastinha.

No que diz respeito aos estágios de graduação no CECAB, durante o Festival Tribos, Berimbaus e Tambores de 2011, em uma reunião realizada com capoeiristas a partir da fase de estagiário, foi anunciada a inserção de duas novas cordas na hierarquia, a azul-verde, entre a azul e a verde, e a verde-roxa, entre a verde e a roxa. Nessa reunião estiveram presentes trinta e um membros do CECAB, representantes dos diversos locais em que ele se encontra. Antes de começar a reunião, eles se posicionaram aleatoriamente no círculo central da sede, porém logo no início da reunião Mestre Ratto solicitou que se dispusessem de acordo com suas graduações. Ao lado dele ficaram os formados e em seguida, de acordo com a hierarquia, vinham os demais. A reunião era restrita a membros a partir do primeiro estágio de graduado, porém, devido a haver dois alunos que, excepcionalmente, já dão aulas no interior, foi liberada a participação destes.

A inserção dessas cordas foi proposta por Mestre Ratto⁸⁰. Até o momento, ninguém passou ainda a ocupar esses estágios na graduação, mas está previsto

⁸⁰ No CECAB, existe um Conselho de Mestres que é composto pelos capoeiristas que tenham atingido o estágio de corda preta, ou seja, os formados e os mestres. Conforme o estatuto da associação, cabe ao conselho “[...] estabelecer, implantar e regular a filosofia de trabalho relacionada

que essas cordas sejam entregues no festival de 2012. Em comunicado veiculado internamente no mês de agosto de 2011, assinado pela direção do CECAB, afirma-se:

A inserção destas duas cordas dentro da hierarquia do grupo faz parte de um plano de ação de longo prazo que visa, principalmente, valorizar a graduação roxa, marrom e preta, dando aos alunos graduados a oportunidade de se prepararem melhor para assumir o grau de professor, contramestre e mestre. Entendemos que estas novas cordas intermediárias assumirão essencialmente uma função de transformação, ampliando o tempo de vivência de cada um na capoeira e preparando melhor o capoeirista para assumir a graduação seguinte.

Nesse trecho, podemos observar o destaque atribuído às graduações roxa, marrom e preta, colocando-se o tempo como um elemento importante de legitimação do capoeirista, associando-o a um melhor preparo e acúmulo de conhecimento. Desta forma, os professores e contramestres ocupam uma posição de destaque dentro da classe de graduados. Algumas informações e decisões só são compartilhadas, pelo mestre, com pessoas a partir desse estágio. São eles os que se encontram mais próximo de alcançar a ascensão ao título de mestre. A inserção desses novos estágios funciona como um artifício, empreendido pelas classes superiores, no sentido de evitar a vulgarização e a desvalorização dos de professor, de contramestre, e, conseqüentemente, de mestre. Trata-se de um “movimento de translação” (BOURDIEU, 2008) que, diante do aumento da procura, determina um acréscimo na exigência por qualificação para se atingir esses estágios na hierarquia.

3.1 Relações de gênero

Ao falarmos de relações de poder na capoeira consideramos importante destacar as relações de gênero⁸¹, pois estas têm contribuído para delimitar o lugar social a ser ocupado pelos capoeiristas. Por estar vinculada à desordem, à valentia, à marginalidade e à violência física, até o início do século XX, a capoeira era

a prática da capoeira.” Para a inserção das novas cordas, o Mestre Ratto submeteu a proposta ao Conselho, sendo acatada pelos outros três detentores da corda preta.

⁸¹ Ao falarmos de gênero não estamos abordando meramente as diferenças físicas entre os machos e as fêmeas da espécie humana. Estamos tratando de como essas diferenças biológicas são compreendidas, simbolizadas e incorporadas às relações sociais e às estruturas de poder.

compreendida como uma atividade marcadamente masculina. As relações dentro desse campo reproduziam os parâmetros patriarcais da sociedade brasileira, que estabeleciam uma supremacia do gênero masculino sobre o feminino. As mulheres deveriam se enquadrar dentro de um modelo idealizado de disciplina, com seu cotidiano voltado para os maridos, filhos e os cuidados domésticos. Conforme Barbosa (2005), apesar de haver alguns registros de mulheres que se tornaram famosas por sua destreza enquanto capoeiristas, elas não desfrutam da fama e do prestígio reservado aos capoeiristas homens da mesma época, sendo suas histórias ainda pouco conhecidas nos dias atuais. Além disso, normalmente, os escassos registros e relatos dos velhos mestres associam as suas imagens a comportamentos masculinos, como se vê na fala, abaixo, do falecido Mestre Canjiquinha, ao falar de seu mestre, Aberrê:

[...] não é por ter sido meu professor, mas foi um dos maiores, juntamente com Pedro Paulo Barroquinha, Curió, Cassiano Balão, Totonho Maré, ainda vivo, morando no Corta Braço, na Liberdade, Sete Mola, Espinho Reimoso e tantos outros. Mas mulher as únicas mesmo foram Maria Doze Homens que numa briga da Saúde até o antigo Cinema Olímpia, bateu em doze marmanjos, e Maria Palmeirão, 1,90 de altura, mulher de dar e receber navalhada, seca como o diabo que lutava como homem. (ABREU; CASTRO, 2009, p. 43).]

Até o início do século XX, a participação das mulheres se dava normalmente de forma indireta, a partir da sua presença nos espaços urbanos em que se formavam as rodas de capoeira. As baianas vendedoras de acarajé e as quitandeiras desempenhavam o papel de catalisadores da cultura urbana nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, sendo comum que se formassem rodas nos lugares onde elas desempenhavam suas atividades (BARBOSA, 2005; SOARES, 2004). Por outro lado, no contexto da repressão à capoeira e ao candomblé, era frequente que as mulheres pobres servissem como aliadas ou cúmplices dos capoeiristas, alertando-lhes da aproximação da polícia ou escondendo armas, como navalhas ou facas, que entregavam nos momentos em que se faziam necessárias (REGO, 1968).

Com o estabelecimento das academias e dos grupos de capoeira, tornou-se comum a presença feminina no apoio logístico, cuidando dos assuntos burocráticos. “Desde que a capoeira começou a sair das ruas e se estabeleceu em academias, é muito comum que a aluna capoeirista seja a secretária e/ou

coordenadora do grupo a que ela está afiliada.” (BARBOSA, 2005, p. 11). Contudo, este quadro veio sofrer mudanças significativas a partir da década de 1980, quando a participação feminina torna-se mais efetiva dentro do campo da capoeira, sendo também este o período em que a Capoeira Angola empreendia um esforço de “reafricanização”, em contraposição ao intenso processo de esportização dos anos 70.

O processo de esportização da capoeira contribuiu com uma maior legitimação entre as classes médias, tendo o fator econômico sido um elemento importante para a sua propagação e a redução dos estereótipos negativos a ela associados no imaginário da população brasileira. No entanto, era comum que mulheres que almejavam iniciar a sua prática não se sentissem à vontade por considerá-la agressiva. Conforme Barbosa (2005), a maior divulgação da Capoeira Angola contribuiu também para o acréscimo do número de alunas e para a sua participação mais ativa. No entanto, esta autora acrescenta outros fatores que também foram fundamentais para incremento da participação das mulheres na capoeira.

É possível que esses fatores adicionais tenham ajudado a aumentar a divulgação da capoeira no Brasil e no exterior e que, por extensão, tenham contribuído para incrementar o número de mulheres capoeiristas, a saber: 1) a maior emancipação das mulheres, graças aos movimentos feministas; 2) o apoio que intelectuais dos grandes centros urbanos deram à expansão de capoeira no Brasil; 3) a modernização da família brasileira; 4) a política do Estado que elevou a capoeira à categoria de esporte nos anos 70, e que, nos anos 80, incorporou-a oficialmente ao projeto estatal como patrimônio cultural; 5) a maior infiltração da cultura negra na mídia; 6) a penetração da capoeira nas escolas; 7) a expansão de grupos folclóricos e shows culturais; 8) a propagação e a divulgação da capoeira na internet e a sua globalização; 9) o estabelecimento de academias de capoeira no exterior; 10) a atitude mais aberta e menos machista dos mestres, contra-mestres e instrutores de capoeira; 11) a organização de encontros, torneios, workshops e conferências; 12) o impacto positivo de capoeiristas que estão afiliadas a universidades de prestígio no Brasil e no exterior, levando a capoeira para os meios acadêmicos; 13) o crescente número de publicações sobre capoeira; e 14) a inclusão da capoeira em programas educacionais e eventos públicos tanto no Brasil como no exterior. (BARBOSA, 2005, p. 14).

Nos dias atuais, no Ceará, apesar da grande quantidade de mulheres praticando capoeira, ainda encontramos o que Rosa Simões (SIMÕES apud BARBOSA, 2005) chama de defasagem temporal e cultural. A defasagem temporal se dá devido à entrada tardia delas no campo da capoeira se comparado aos

homens, e a defasagem cultural se deve ao fato da mulher ainda ser considerada por muitos capoeiristas como frágil para esta prática. Até o presente, no Ceará apenas três mulheres conquistaram a titulação de mestras de capoeira, das quais apenas duas se encontram em atividade, Mestre Carla, da Associação Zumbi Capoeira, e Mestre Paulinha Zumba, do Grupo Cordão de Ouro. Estas, enquanto importantes lideranças no campo da capoeira cearense, têm promovido rodas e eventos femininos de capoeira⁸², com o intuito de denunciar e discutir as formas de violência vivenciadas neste campo e de incentivar a participação ativa e autônoma das mulheres. Destacam também a necessidade das capoeiristas assumirem o papel de protagonistas sem, contudo, perderem a sua feminilidade. Além disso, elas têm propagado a importância de se evitar cantar nas rodas algumas músicas tradicionais que reproduzem valores patriarcais e pensamentos misóginos.

Entretanto, volta e meia observamos em rodas de capoeira homens buscando afugentar as mulheres a partir da força física e da violência, mantendo uma dominação física e psicológica. Encontramos, cotidianamente, várias rodas em que a participação feminina ainda é bastante reduzida, tanto jogando como compondo a bateria de instrumentos, como nos falou em uma conversa a estagiária do CECAB de apelido Tijubina:

Eu percebo, diariamente, que essa história de machismo está impregnada na nossa cultura, né? Existe uma forma machista sutil de ser! Por exemplo, em roda de capoeira tem a hora da mulher! É um bônus para a mulher. Eu sempre acreditei que isso é desnecessário, que a gente, mulher, é para jogar normal, como qualquer um! Enfim, e aí pegar nos instrumentos era complicado. Você é desacreditada! Pegar no instrumento era complicado! Aqui não! O Ratto tem outra cabeça, né? Mas ainda hoje a gente chega nas rodas e encontra essa dificuldade de entrar, porque você é mulher. Eu fui pra um evento feminino agora, e aí eu via os homens barrando. E eu pequenininha, porque minha estrutura é bem menor, e o cara bem grandão. E eles fechavam mesmo! Aí eu fui lá! Eu sou o cão, né? Eu arrodiei; fui lá pelo cantinho; entrei por um buraco; entrei por dentro da roda, no meio do jogo, e passei na frente dos outros. Mas é uma coisa que é chato! É chato fazer, mas me deixa triste que isso aconteça por ser mulher. E era um evento feminino, mas eram tantos homens que eles tomavam o lugar das mulheres. Simplesmente você não conseguia jogar! Eu passei muito tempo e eu só consegui jogar três vezes e, mesmo assim, demorou muito porque eles não deixavam você passar. Eles te barravam mesmo, com o ombro; ignoram. Essa história de ignorar a gente, mulher, é muito comum. Se você se aproxima do atabaque para pegar, o cara te ignora. Aí, quando chega um outro homem ele entrega na hora, mas se você chega ele te ignora como se você não tivesse capacidade de tocar. Não dão nem oportunidade de tentar. É injusto!

⁸² Apesar de serem eventos femininos, contam com a participação também dos homens capoeiristas.

Quando Tijubina cita a “hora da mulher”, ela se refere à prática comum em vários grupos de capoeira de em algum momento das rodas permitirem que somente as mulheres joguem. Isto ocorre porque, como vimos na fala da estagiária, é corriqueiro que os homens capoeiristas monopolizem as oportunidades de jogo e de acesso aos instrumentos. Em momentos de apresentações e espetáculos também funciona como estratégia para atrair o olhar do público masculino através da estética corporal feminina. Entretanto, assim como Tijubina, muitos homens e mulheres capoeiristas mais sensíveis ao movimento feminista costumam questionar este costume por considerá-lo discriminatório, argumentando que o melhor a se fazer é proporcionar iguais condições para que as mulheres desenvolvam suas habilidades na capoeira. Neste sentido, escutamos também queixas de que há homens que ao jogar com as capoeiristas, mesmo sendo da mesma graduação, jogam com exagerada condescendência, desconsiderando a capacidade e experiência de jogo delas, o que é sentido como uma forma sutil de discriminação.

Alguns graduados, professores e mestres ainda mantêm uma postura machista para com suas alunas e colegas, mesmo diante da falta de argumentos para segregá-las. No entanto, as capoeiristas tem utilizado o espaço da roda para impor sua presença no campo da capoeira e evidenciar as estruturas de poder, muitas vezes se fazendo necessário driblar os homens, como fez Tijubina, para conseguir fazer parte do jogo. É comum que o acesso aos instrumentos nas rodas públicas seja sutilmente negado às mulheres por muitos capoeiristas graduados, sendo uma forma de impedir que as capoeiristas se coloquem em posições de igualdade em relação a eles. Mestre Janja, mestra baiana de Capoeira Angola e uma das referências do movimento feminista na capoeira, falando acerca das diversas formas de violência que tem observado ao longo de mais de vinte anos de capoeiragem, acrescenta:

Dentro da estrutura do jogo, quando a mulher passa a se desenvolver bastante, buscam impedir que ela desenvolva seu repertório, através do uso da força bruta, da força física, ou usando formas de torná-la alvo de ridicularizações e/ou rebaixamentos morais. Vimos coisas dentro do mundo da capoeira que são de extrema violência: abuso sexual, estupro, chantagem, abusos nos relacionamentos (quando a mulher termina um relacionamento com parceiro dentro da capoeira dificilmente ela consegue permanecer no mesmo grupo), abuso patrimonial, etc. Existem várias formas de violência que são explícitas e outras que atuam com a mesma eficácia porque atuam pelas omissões. (ABREU; CASTRO, 2009, p. 201).

No CECAB, atualmente, encontramos uma proporção maior de mulheres do que de homens participando dos treinos e das atividades da associação. Muitas delas aproximam-se da capoeira com o desejo de perder peso, melhorar a forma física ou por influência de colegas e familiares que já treinavam, mas acabam permanecendo dentro do grupo por passarem a se identificar com a ludicidade e o ritual. Temos percebido que a representação numérica das mulheres tem sido ascendente dentro do grupo. Em alguns treinos chegamos a observar a presença de dezesseis alunas e apenas nove alunos.

Na comunidade da capoeira, o Mestre Ratto é considerado como um mestre de atitude aberta e que privilegia a participação feminina. Ao longo de nossa pesquisa, fomos testemunhas de relatos de algumas de suas discípulas que afirmaram se sentirem orgulhosas de seu mestre devido ao respeito e à importância que lhes atribui. Em suas falas, ele tem destacado que o trabalho da associação passou a ter um melhor desenvolvimento a partir da maior participação das suas alunas, devido à sensibilidade, à organização e ao senso crítico delas.

[...] é importante demais a participação das meninas, sabe? Devido à sensibilidade delas, às ações delas, à prática delas também. O lado crítico da mulher, se você perceber, é mais afinado. E o lado crítico de quando bate o pé, que tem que ser aquilo, vai ter que ser aquilo. Então, isso também é importante! O homem geralmente faz: "Não, o mestre falou, então tá tudo bem!" Não é assim que se pensa! O mestre falou, mas você também tem que pensar. Então, nas mulheres eu percebo muito isso, e eu sinto que o avanço do nosso trabalho é devido a essa presença também, em tudo no nosso trabalho. Desde a prática, como na organização, a participação delas sempre foi muito presente. E eu vejo uma pena em alguns momentos a gente ter errado de não ter valorizado a mulher na capoeira mais vezes. Às vezes, no próprio momento ali da roda, devido essa questão do jogo, as pessoas foram levando muito pro lado masculino, da força, dessa coisa de ter que jogar o tempo todo e ignorar as pessoas que estão do lado, e não tá nem aí pra quem tá do lado. E as mulheres não! Elas já têm isso muito forte. As mulheres já tem essa coisa de olhar pra quem tá do lado, se passa ou não na frente. O homem não! E, devido a essa falta de ritual nas rodas de capoeira, o que é que acontece? Vira essa bagunça, e toma de conta, e só quem joga é os homens, num sei o que... Começa aí, né? Começa na roda! E, se começa na roda, a mulher com certeza vai ficar tímida, e em outros momentos, outros lugares também, outros trabalhos. Se valoriza ela na roda, dentro do jogo, na bateria tocando, com certeza ela vai se sentir incentivada, né? E tudo deve à falta de tradição na roda. Quando tem a organização da bateria e tal, jogar só dois e tal, e vindo de um por um, isso vai dar oportunidade pra todo mundo jogar, né? Tendo isso, eu acho que já é um passo pra que não exista essa questão da discriminação, nem da falta de oportunidade [...] Eu vejo que a gente tá fazendo isso, depois desses cursos e tal, da compreensão, da conversa que a gente tá tendo. Eu acho que a gente tá conseguindo melhorar um pouquinho. (Entrevista com Mestre Ratto em 04 de novembro de 2011).

Podemos observar que Mestre Ratto dá ênfase à necessidade de se respeitar o ritual e as tradições da roda de capoeira também como uma forma de enfrentar as dificuldades encontradas pelas mulheres de participar mais ativamente nas rodas. Segundo ele, a desorganização provocada pelos capoeiristas também intimida e bloqueia o desenvolvimento das mulheres e o seu interesse de adentrar as rodas. Muitos deles, na ânsia de jogar e de ganhar destaque, não dão oportunidades aos iniciantes e às capoeiristas. No entanto, o mestre aponta a formação contínua dos capoeiristas, através de palestras e cursos com mestres e pesquisadores, como fundamental para o fortalecimento dos valores tradicionais e do respeito ao ritual, o que estaria proporcionando conseqüentemente uma maior valorização da participação de todos.

Os treinos ocorrem num clima de grande camaradagem entre homens e mulheres. As alunas têm uma participação ativa nos treinos e nos jogos que se desenvolvem nas rodas de capoeira do CECAB, porém escutamos algumas graduadas se queixarem de que muitas vezes seus colegas não oferecem espaço para que cantem, sendo logo interrompidas por eles nas primeiras músicas. Presenciamos também algumas alunas reclamando que os moldes dos abadás femininos não são adequados aos seus corpos, o que podemos interpretar como um sintoma de que, apesar da importância atribuída à participação feminina, os capoeiristas ainda se encontram em processo de superação das desigualdades de condições e oportunidades.

Durante o período em que estamos acompanhando a associação, temos constatado que as capoeiristas têm sido responsáveis por importantes atividades na organização dos eventos, na captação de recursos, na elaboração e no desenvolvimento de projetos, assim como por demais tarefas burocráticas. Muitas delas utilizam-se do prestígio e do conhecimento acumulado em outras áreas profissionais, como o direito, a medicina, a enfermagem, a administração, o turismo, a comunicação, etc., para contribuir também com a associação.

Entretanto, a partir da distribuição dos membros do CECAB entre os estágios da hierarquia, observamos uma predominância do número de capoeiristas do sexo feminino entre os iniciantes, mais especificamente até a etapa de estagiário, porém nos níveis mais avançados o seu número ainda é bastante reduzido. Como reflexo disto, durante o período da pesquisa, entre as alunas do Mestre Ratto,

apenas duas graduadas estiveram atuando no ensino da capoeira. Este é um fenômeno que temos observado não só no CECAB, mas em diversos grupos de capoeira que temos tido contato. Entre os principais motivos para este número reduzido de graduadas está o afastamento das mulheres devido à maternidade e à necessidade de se dedicarem a atividades profissionais ou acadêmicas, conciliando-as a tarefas domésticas, que em uma sociedade patriarcal como a brasileira são atribuídas a elas.

Isso é preocupante porque, na verdade, a mulher quando chega na corda azul, ela também, não sei se isso é coincidência ou não, é o momento de ela ter vontade de ter uma família. Estourando ali verde, azul, verde, mais ou menos. Aí, família, ter filho, *né?* Casar! E são atitudes, *né?* Casar, ter filho, família, que devido também à sociedade em que a gente vive, geralmente, esse compromisso sobrecarrega muito a mulher também. E aí, o que é que acontece? A mulher, ela tem o espaço do trabalho, tomar conta da família, filho, da casa. E o que acontece é que ela perde esse espaço que ela tinha de praticar a capoeira também, e o homem, como na sociedade a gente não tem o costume de assumir esse compromisso de casa, fica com esse tempo. O que é que acontece? Ele casa, ele tem família, mas ele não para a capoeira. Mas a mulher, quando ela volta, ela volta dois anos, três anos depois de ter um filho. Aí, já perde um pouco! Mas a gente tem que perceber que isso daí tem que mudar também, *né?* Isso tem que mudar! A gente tem que ver uma maneira de que ela possa ter, *né?* A gente tem que ver um sistema, até dentro da nossa capoeira, de que não *seje* travado esse momento aí da mulher continuar na capoeira. Aquelas que consegue são ainda minoria, *né?* (Entrevista com Mestre Ratto em 04 de novembro de 2011).

Esta fala de Mestre Ratto vem ao encontro do que abaixo nos relata Tijubina acerca da dificuldade que teve de continuar se dedicando à capoeira quando treinava em outro grupo e engravidou:

Eu comecei mais ou menos com uns quatorze anos de idade a treinar a capoeira. Treinei nos quatorze, quinze, dezesseis. Aí, aos dezesseis anos eu comecei a namorar. Do meu primeiro namorado eu engravidei e aí parei. Parei durante oito anos, porque eu me casei e eu não podia mais. Ele não deixava. A minha família não me permitia. Eu ainda tentei treinar grávida, e eu não consegui porque as pessoas também não aceitavam. Era complicado! Eu não tinha receptividade para mim grávida onde eu treinava. Quando o neném nasceu eu ainda tentei levar, mas eu vi que lá eu incomodava com a criança. Aí, aquilo foi me deixando triste, até eu desistir de verdade. Dois anos depois eu engravidei de novo, aí ficou mais difícil ainda. Eram duas crianças e eu tinha que trabalhar. Eu trabalhei minha gravidez todinha, e terminei meu segundo grau correndo. Foi muito complicado, e aí eu parei porque tinha de parar mesmo. Nada facilitou! Lá onde eu treinava não queriam deixar eu treinar grávida. Ninguém queria treinar comigo! Ninguém queria jogar comigo! A criança incomodava e ninguém tinha tolerância com o choro do bebê. Enfim, não foi uma fase boa! Eu desisti de treinar, mas sempre tive a capoeira no coração. Aí, quando eu me separei, eu voltei a treinar e agora não parei mais. Eu estou com mais

ou menos seis anos, não contando com os anos que eu treinei para trás, porque realmente tudo mudou.

As alunas do Mestre Ratto que ocupam o estágio mais alto na hierarquia são Beatriz, Daniele, Débora e Natália⁸³. Beatriz, que se encontra no nível de professora (corda roxa), é a esposa do Mestre Ratto. Durante o período da pesquisa, ela esteve afastada dos treinos por ter de conciliar as atividades de um doutorado em Biotecnologia com a maternidade. Mesmo com o auxílio do Mestre Ratto, que dividia o seu tempo entre a dedicação à capoeira e a atenção ao filho, Beatriz não conseguiu conciliar essas funções com os treinos, porém manteve-se auxiliando a associação em atividades administrativas, tais como a elaboração de projetos. Já Débora e Daniele encontram-se no estágio de graduadas (corda azul). Débora trabalha na venda de pacotes turísticos na Avenida Beira Mar e, apesar de treinar há cerca de dez anos, não demonstra interesse em ensinar a capoeira ou participar ativamente de outras atividades para além dos treinos e das rodas. Daniele, apesar de também trabalhar externamente como administradora, participa dos espetáculos, da organização de eventos, e ministra aulas de capoeira para mães de alunos da comunidade Riacho Doce, no bairro Passaré. No entanto, devido a ter engravidado, ela também esteve afastada por aproximadamente um ano, porém permanecendo ainda treinando durante a maior parte do tempo de gestação. Natália é estudante de enfermagem e, na capoeira, encontra-se na etapa de estagiária (corda laranja-azul). Ela tem se dedicado a dar aulas em creches, a participar de espetáculos e a auxiliar em atividades dos projetos sociais. Além disto, ela já foi à Venezuela para ministrar aulas de capoeira e substituiu o mestre em alguns treinos. Já entre os capoeiristas da corda amarela-azul, as mulheres se apresentam em igual proporção com os homens, sendo, contudo, mais ativas dentro das atividades do grupo.

Mestre Ratto em algumas de suas falas enfatiza a importância das mulheres se manterem próximas e unidas, trocando experiências, informações, treinando juntas e se estimulando mutuamente, para conseguirem cada vez mais se desenvolver e ascender na capoeira. Assim, apesar de ainda ser reduzido o número

⁸³ Além delas, no CECAB, temos alunas do Formado Dentinho que são instrutoras (corda verde) na cidade de Jundiaí, em São Paulo.

de mulheres nos estágios superiores, comparativamente ao de homens, as capoeiristas têm atingido mais repetidamente os altos níveis na hierarquia, servindo de exemplo e motivação para as capoeiristas mais novas. Se até a década de 1980 as referências na capoeira eram quase exclusivamente masculinas, hoje as alunas já conhecem mestras e professoras que funcionam como inspiração e modelo para que elas persistam na luta por romper com as situações de desigualdade de gênero e marcar a sua presença na capoeira.

Dentro também da esfera das relações de gênero, observamos que a homossexualidade é uma temática que não é abordada explicitamente na capoeira. Na sede do CECAB, não temos nenhum capoeirista que se assuma publicamente homossexual. Provavelmente com receio de serem rejeitados ou alvo de humilhações e de outras formas de discriminação por parte dos colegas, os homossexuais silenciam a sua sexualidade no espaço da capoeira. No entanto, no campo da capoeira, temos presenciado chacotas e piadas preconceituosas, feitas às escondidas, que tem como alvo capoeiristas de que se tem o conhecimento ou a suspeita de que sejam homossexuais. A esse respeito, a estagiária Tijubina testemunha: “Eu conheço capoeirista bom, com corda alta, que é homossexual, que não se assume, e que é malhado pelas costas. As pessoas não falam na frente, falam pelas costas da pior maneira possível. Só porque é homossexual!”

Observamos também colegas se tratando por apelidos associados a estereótipos da homossexualidade como forma de fazer brincadeira ou provocação. Além disso, em alguns grupos, ao assumirem sua homossexualidade, os capoeiristas são isolados do convívio social ou, para serem respeitados pelos demais, precisam superá-los mostrando-se exímios jogadores. No entanto, mesmo superando seus colegas ou sendo mais graduado, se o capoeirista não assume uma postura política de afirmação de sua sexualidade, conversar sobre ela torna-se um tabu.

Ao longo de nossa vivência na capoeira, presenciamos alguns colegas afirmarem também que, apesar de admirarem as histórias das proezas e lutas do capoeirista Madame Satã, não gostam do filme do diretor Karim Aïnouz⁸⁴ porque

⁸⁴ O filme *Madame Satã*, do diretor Karim Aïnouz, retrata a biografia do capoeirista negro, pobre e homossexual João Francisco dos Santos, durante a década de 1930, na região da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Ele era também transformista, tendo desfilado, em 1942, no bloco de rua denominado de *Caçador de Veados*. Seu apelido surgiu em decorrência de nesta ocasião ter se

evidencia e explora a homossexualidade deste grande malandro capoeirista. As imagens do filme costumam chocar os capoeiristas, pois entram em contradição com as imagens idealizadas dos ancestrais da capoeira, associadas normalmente à virilidade e à sedução das mulheres.

Devemos destacar também que a maioria dos professores de capoeira foi educada com referência nos padrões dominantes de sexualidade. Desta forma, normalmente, estes não se encontram preparados para trabalhar entre seus alunos o respeito às diversas formas de orientação sexual. Temos conhecimento da existência no Brasil de alguns mestres de capoeira homossexuais que assumiram a posição de líderes de grupos, mas mesmo estes não se colocaram enquanto lideranças que assumem o enfrentamento à homofobia como um dos focos de seus trabalhos.

Diante do exposto acima, observamos que as diversas formas de discriminação e as relações desiguais de poder envolvendo o gênero e a sexualidade têm reflexo na ascensão das mulheres e dos homossexuais aos níveis mais altos da hierarquia na capoeira. Principalmente no que diz respeito à presença das mulheres na capoeira, este quadro tem sofrido importantes mudanças ao longo dos últimos anos; porém o poder na capoeira continua concentrado majoritariamente nas mãos de homens heterossexuais. Isto se reflete também nas representações acerca dos ancestrais da capoeira, pois apesar de ter havido grandes capoeiristas mulheres e homossexuais no passado, até os dias atuais os personagens destacados na memória coletiva como grandes ancestrais da capoeira são predominantemente homens heterossexuais, considerados carismáticos, viris e sedutores. No caso de grandes personagens homossexuais, como Madame Satã, a sua sexualidade é geralmente silenciada ou colocada em segundo plano nas falas dos capoeiristas sobre eles. Com base nos padrões dominantes de gênero e sexualidade são construídos os modelos a serem seguidos pelos capoeiristas contemporâneos para ascensão na hierarquia.

apresentado com a fantasia *Madame Satã*, inspirada em um filme da atriz Cecil B. DeMille. O protagonista do filme era um personagem rebelde, que se via constantemente em embates com a polícia. Para conseguir sobreviver e buscar realizar seus sonhos, utilizava-se da sua ginga de corpo, da sua valentia, das suas artimanhas e da sua esperteza. (AINOUZ, Karim. – *Madame Satã*. Brasil/França, 2002. DVD. 105 min.)

4 RELIGIOSIDADE NA CAPOEIRA

Na capoeira, encontramos diversas narrativas que nos remetem a uma relação singular com o sagrado. Contam-se histórias de um passado no qual os capoeiristas teriam seu corpo protegido por orixás contra facadas e balas⁸⁵, de lutas incríveis travadas por sujeitos sozinhos contra vários outros armados, de personagens detentores de uma agilidade sobrenatural e que, às vezes, tornavam-se invisíveis, desaparecendo para driblar seus inimigos, etc. A esperteza e a destreza se confundem com a magia e com o mistério nos relatos sobre os ancestrais da capoeira.

Na roda, os capoeiristas são envolvidos por uma atmosfera mágica, que tem na mandinga um dos componentes mais valorizados. Ela é um aspecto que traz consigo o diálogo entre o profano e o sagrado, entre a destreza e a magia. Vieira (1998) afirma:

Nesse imaginário, a “mandinga” aparece como o estruturante central, o componente que atribui a verdadeira identidade ao jogo da capoeira. No contexto da capoeira, o termo mandinga designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário, preparando-o para um ataque certeiro, quanto também uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador com o Axé, uma espécie de energia vital e cósmica nas religiões afro-brasileiras. (VIEIRA, 1998, p. 111).

Até o início do século XX, sobretudo na Bahia, os capoeiristas eram, em sua maioria, figuras ativas nos cultos aos orixás, e utilizavam a sua fé como forma de obter proteção e axé. Os orixás⁸⁶ (do iorubá, Ori: cabeça + Sá: guardião), mais do que divindades, representam uma forma singular de se relacionar com os ancestrais,

⁸⁵ Em diversos filmes que trazem histórias sobre capoeiristas, encontram-se presentes figuras dos orixás como personagens. Temos, como exemplo, o filme *Cordão de Ouro*, de 1978, no qual o personagem principal joga em uma roda de capoeira com Ogum, e *Besouro*, filme de 2009, que traz em diversos momentos os orixás como figuras importantes do enredo.

⁸⁶ Segundo Verger (2002), na África os orixás estavam originalmente ligados a cidades ou países, sendo seus cultos regionais ou locais. Com as migrações, os orixás viajavam para outras regiões africanas, juntamente com as famílias ou os grupos que os cultuavam. Quando o grupo era mais restrito o orixá assumia então uma feição mais pessoal. No que diz respeito ao panteão dos orixás não existe entre os povos iorubás um panteão único, uniforme e bem hierarquizado. A partir da diáspora africana, os orixás vieram ao Brasil juntamente com os negros escravizados. Para Verger (2002, p.33), “quando o africano era transportado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado a sorte do escravo, agora separado do seu grupo familiar de origem.” No Brasil, em cada terreiro de candomblé existem múltiplos orixás cultuados e reunidos em torno do orixá central do terreiro. Entre os orixás mais conhecidos e populares no Brasil destacam-se Oxalá, Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain, Xangô, Orunmilá, Oxumaré, Obaluaê, Oranian, Logun Edé, Omolú, Iansã, Oxum, Obá, Iemanjá, Ewá e Nanã.

com as comunidades nas quais estão inseridos e com a natureza. Representam a profunda ligação que os descendentes da diáspora negra têm com os seus ancestrais e com a África. Além disso, conforme Ziegler (1972, p. 94), “[...] numa modalidade tipicamente africana, onde o senso de humor muito terno surge mesclado ao sofrimento negro, os Orixás reproduzem a comédia cotidiana dos homens.”

Waldeloir Rego (1968), em seu denso ensaio sobre a capoeira, afirma:

De início, tenho a afirmar que entre a capoeira em si e o candomblé existe uma independência. O jogo da capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado Afoxé, que para ir às ruas há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de capoeira se falar em *mandinga*, *mandingueiro*, usar-se palavras e composições de línguas bunda e nagô e também a capoeira se iniciar com o que os capoeiristas chamam de *mandinga*, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas. É o capoeira que é *omorixá* (filho de santo), como é o caso do capoeira Arnol (Arnol Conceição) que é filho de santo do famoso *babalorixá* (pai de santo) de Cachoeira, conhecido por Enock (Enock Cardoso dos Santos), o qual fez Oxóssi (Odé) em sua cabeça, dando o *orukó* (nome) de *Odé Ajayi koleji* (O caçador de Ajayi não pode acordar). Roseno (Manuel Roseno de Santana) “raspado e pintado de Omolu” pela finada *iyalorixá* (mãe de santo) Cecília do Bunukô (Cecília Moreira de Brito); Caiçara (Antônio de Conceição Morais) “feito” de Logum Edé por sua mãe de sangue, Adélia Maria da Conceição. Quando não é isso, é *oloyê* (dono de título honorífico) de uma casa de candomblé, é parente de mãe ou de pai de santo, ou foi desde criança criado em ambiente de casa de candomblé. Diante disso, o capoeirista procede com referência à capoeira, como procederia normalmente com outra coisa, procurando sempre se proteger, por esse caminho, que é o que foi introduzido na sua formação. (REGO, 1968, p. 38).

Os capoeiristas, a partir da sua vinculação pessoal com religiões de matriz africana, introduziram elementos místicos e ritualísticos dessas na prática da capoeira. Entre esses, pode-se citar toques de candomblé utilizados nas rodas de capoeira, o uso de patuás, a referência a orixás nos cânticos, invocando-os a trazer suas energias, gestos invocando proteção ao pé do berimbau⁸⁷, etc. É marcante a presença em comum do pandeiro, do agogô e do atabaque, tendo também os três berimbaus que se encontram em analogia aos três atabaques utilizados nas religiões afro-brasileiras⁸⁸. Alguns capoeiristas também se utilizavam de orientações de pais e mães de santo para proteção das suas academias.

⁸⁷ Muitos capoeiristas ao se agacharem na boca da roda aproveitam para invocar proteção.

⁸⁸ Nas religiões afro-brasileiras, temos o atabaque rum (o mais grave), o rumpi (o médio), e o lê (o mais agudo). Assim como nestas religiões é o atabaque mais grave que comanda os demais, na roda de capoeira é o gunga que comanda os outros berimbaus e o ritual.

A roda, que só veio a ser identificada na Bahia como o espaço por excelência da prática da capoeira, está presente nesta e na religiosidade afro-brasileira como representação de uma visão de mundo circular e integralizadora.

As rodas de capoeira do passado integravam-se a uma concepção de devir permanente, uma visão de mundo circular e integralizadora em que os rituais são elementos de uma relação do homem com o cosmos, incompleta e dinâmica por natureza. De acordo com os depoimentos dos velhos, o capoeirista “guardava” um golpe recebido para “cobrar” depois, o que subentende uma visão cíclica do tempo, envolvendo a certeza do aparecimento de situações semelhantes no futuro. Cada roda de capoeira era uma continuação da anterior, independente do tempo que as separasse. A circularidade na ideia de tempo no ambiente da antiga malandragem não fragmentava a realidade, compartimentalizando o conhecimento que dela se faz. Essa noção se opõe frontalmente ao raciocínio típico da cosmovisão ocidental, em seu esforço de previsibilidade e de construção de regras de validade geral. (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 1998, p.103).

Os rituais nas religiões afro-brasileiras sempre seguem um sentido circular. Neles encontramos a figura do orixá Exu, que é a representação do princípio de transformação, a força motora e criativa responsável pelo movimento, pela dinâmica e pela ação. O seu nome significa esfera, simbolizando o infinito. É tido como o princípio ativo de tudo, fazendo-se onipresente e atemporal. Ele é o orixá da linguagem e da comunicação, o mensageiro entre o mundo material e o espiritual. Através dele, são abertos e fechados os rituais, permitindo e encerrando a comunicação entre os mundos, e realizando a ligação entre o texto e a interpretação. Ele atua de forma a possibilitar a comunicação entre as diversidades, simbolizando a possibilidade de decifração dos signos linguísticos. Exu exerce o poder de fecundar o mundo, sendo o responsável pelos movimentos do corpo. Confere mobilidade às pessoas e ao mundo, sendo o encarregado pela linguagem corporal e pelos significados culturais inscritos no corpo. É símbolo de fecundidade e vida, associado ao ardor da sexualidade, fazendo a ligação entre o sagrado e o profano.

No entanto, a principal característica de Exu é sua ambivalência. Ele não tem um caráter definido, não fazendo distinção entre o bem e o mal. É um elemento de grande versatilidade, malícia e dinamicidade, estando constantemente se reinventando, características estas encontradas no gingado e na mandinga do capoeirista. O caráter ambivalente de Exu está presente na capoeira, não existindo nela um conceito bem determinado do que seja certo ou errado em sua prática.

Exu é o dono das encruzilhadas e bifurcações, levando e trazendo as pessoas, fazendo-as se encontrarem ou se distanciarem. Faz a ligação entre o aqui e o distante, representando a fronteira da diáspora negra onde as identidades são negociadas, um espaço simbólico onde dialogam múltiplas identidades e significados, estabelecendo-se trocas. Ele é o orixá que se faz presente levando a dinamicidade e o hibridismo às culturas.

Encontramos referência a Exu no cântico abaixo, que é bastante empregado em rodas de Capoeira Angola. Nessa música, ele aparece como Lemba, que é uma corruptela de “Elegba” ou “Legba”, formas como também é chamado.

Lemba ê, Lembá
 Lemba do barro vermelho
 Lemba do barro vermelho
 Lemba do vermelho barro
 Lemba ê Lembá, Lemba do barro vermelho (coro)
 Lemba do barro vermelho
 Lemba do barro maior
 (Domínio público)

Assim como na capoeira, os zeladores da tradição das religiões afro-brasileiras (babalorixás e yalorixás) são as figuras centrais nos rituais e no cotidiano das comunidades. Em torno deles se reproduz a organização dos grupos. Eles são os portadores do saber ancestral e, a partir da oralidade, mantêm viva a memória e a energia dos antepassados. A palavra para esses grupos tem energia própria, pois ela é o principal instrumento de transmissão e obtenção de conhecimento. A manutenção da tradição é a forma de preservar a identidade, sendo o fundamento para as atualizações.

Além disso, Decânio (2002), médico e discípulo de Mestre Bimba, assegura que o ritmo/melodia ijexá⁸⁹, os cânticos e o ritual da capoeira produzem modificações no estado de consciência dos capoeiristas semelhantes ao estado de transe do candomblé, no qual o toque dos atabaques leva a uma alteração na condição mental do “filho de santo”. Ele chama este estado de “transe capoeirano” e, conforme suas pesquisas, levaria o praticante a deixar de se perceber enquanto um indivíduo consciente e integrar-se de forma harmoniosa ao ambiente do jogo da capoeira.

⁸⁹ Nas religiões afro-brasileiras, é denominado de ijexá um toque destinado a orixás. O ijexá compõe também a célula rítmica dos afoxés e dos toques da capoeira.

Assim, é que aos poucos a conjugação da música com os movimentos relaxados vai orientando o capoeirista no caminho do transe que o conduzirá diretamente à fonte da capoeira, na face invisível da realidade, que não é dos sentidos corpóreos. (DECÂNIO, 2002, p. 22).

Mais adiante, ele também assevera:

Durante o transe capoeirano, o capoeirista modifica o seu estado emocional e passa a encarar como prazerosa uma situação de risco imaginário sob a proteção do ritual e vigilância e responsabilidade do Mestre, de modo que facilita o aprendizado e o registro de soluções adequadas às pretensas situações de perigo [...]. (Ibid., p. 24).

Entretanto, observa-se na capoeira também a presença do sincretismo característico da religiosidade popular brasileira, traço marcante principalmente na Bahia do início do século XX. Era comum que capoeiristas frequentassem candomblés e igrejas católicas, sendo devotos ao mesmo tempo de orixás e de santos. Portanto, da mesma forma que há elementos de matriz africana na capoeira, encontra-se também nomes de toques de berimbau que remetem a um diálogo com o campo sagrado do catolicismo, como os de São Bento Pequeno, São Bento Grande, Santa Maria. Há os cânticos chamados de ladainha, expressão que vem também da relação com o catolicismo. Além disso, existem referências em alguns cânticos a igrejas, como a Igreja do Bonfim, e a nomes de santos.

Mestre Bimba é um personagem central também nessa discussão. Segundo Sodré (2002), que foi seu discípulo, ele despertou para o candomblé ainda com quatorze anos. Era ogã-alabê⁹⁰ em um candomblé-de-caboclo, sendo filho do orixá Xangô. Entre as várias esposas que teve, foi casado com uma mãe de santo, Mãe Alice, e passou a fazer parte do seu candomblé.

Quando ele e Mãe Alice passaram a viver juntos (cerca de 40 anos, contando as separações curtas), ele tornou-se parte do candomblé dela, sem nenhum cargo “oficial”, uma vez que marido não pode ocupar posto no terreiro que pertence à mulher. No entanto, extra-oficialmente, funcionava como alabê: cantava e tocava os três tipos de atabaques (rum, rumpi e lé) nas festas e cerimônias, além de ajudar na realização de trabalhos do terreiro. (SODRÉ, 2002, p. 95).

⁹⁰ Ogã é um título outorgado a pessoas que exercem importantes funções dentro da comunidade de terreiro e dos cultos. O ogã-alabê é o encarregado do atabaque.

Segundo Almeida (2002), aluno de Mestre Bimba no período entre 1964 e 1972, ele respeitava bastante o candomblé, “participava ativamente dos rituais e fazia questão de informar aos seus alunos sobre tudo, tendo várias vezes levado alguns ao Terreiro de D. Alice, sua esposa e Mãe de Santo”. (ALMEIDA, 2002, p. 105). Além disso, realizou espetáculos em que apresentava as duas manifestações culturais, como o apresentado em Fortaleza, em 1955, já citado no primeiro capítulo.

Entretanto, Mestre Bimba é acusado de, ao criar a Capoeira Regional, ter embranquecido-a simbolicamente, desviando-a de seus fundamentos africanos. Segundo muitos angoleiros, ao privilegiar a objetividade e a técnica, ele teria descaracterizado a capoeira tradicional. Na opinião de Mestre Bimba, nas primeiras décadas do século XX, a capoeira tradicional apresentava-se cada vez mais como um jogo lúdico e alegórico, perdendo, porém, sua eficiência enquanto luta. Além disso, a partir da participação de estudantes universitários, a Capoeira Regional atraiu o interesse de um público diversificado, de diversas camadas sociais e religiões. Desta forma, a capoeira foi deixando de ser considerada como uma prática restrita à população negra e pobre associada ao candomblé.

No entanto, a partir da década de 1980, com o início da redemocratização e da rearticulação do movimento negro no Brasil, ocorreu uma “reafricanização” da capoeira, através de uma ênfase em um discurso étnico. Nesse sentido, lembramos que “a memória também sofre flutuações que são em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória.” (POLLAK, 1992, p. 4). Desse período em diante, capoeiristas pertencentes aos diferentes estilos e linhagens passaram a dar maior destaque em suas narrativas à origem negra ou africana da capoeira, associando-a ao movimento de resistência do negro no Brasil. Nesse sentido, observamos, entre os diversos grupos, orixás sendo frequentemente cantados nas rodas de capoeira e, volta e meia, vê-se capoeiristas usando guias de santo e fazendo gestos na boca da roda invocando proteção aos orixás.

A vinculação com a cultura afro-baiana é ressaltada principalmente entre os grupos de Capoeira Angola, que ganham mais força a partir de seus discursos essencialistas. Simone Vassalo (2005), através da análise de dois grupos de Capoeira Angola⁹¹, demonstra como, visando preservar a herança de Mestre Pastinha, muitos angoleiros da atualidade empenham-se na busca de retorno às origens e “resgate” de tradições africanas através de “um fenômeno de *bricolage* que seleciona e rearticula elementos de origens diversas e os ressignifica.” (VASSALO, 2005, p. 8). Para os capoeiristas em questão, o candomblé é visto como uma forma de resistência característica do universo afro-brasileiro, compartilhando com a capoeira da origem africana e do histórico de opressão. Assim, “os laços com o candomblé são buscados através da performatização daquilo que seria a ancestralidade africana e sua visão característica [...]” (Ibid., p. 30). Esses grupos de Capoeira Angola, ao se aproximarem do candomblé, enfatizam em sua memória a relação da capoeira com as raízes africanas, legitimando a sua atuação política enquanto manifestação cultural afrodescendente.

Entretanto, a relação dos capoeiristas com a religiosidade tem sido, cada vez mais, motivo de divergências entre eles. O modo como ela é compreendida, atualmente, varia bastante entre os grupos de capoeira, seguindo, frequentemente, as orientações dos seus mestres. A presença de elementos mítico-ritualísticos das religiões de matriz africana, a heterogeneidade religiosa dos atuais praticantes e o grande crescimento do número de capoeiristas seguidores de religiões evangélicas, apresentado principalmente na última década, têm funcionado como combustível para conflitos religiosos e tensões dentro do campo da capoeira.

Na primeira década do século XXI, vimos ganhar força um movimento chamado de capoeira de Cristo, Evangélica ou Gospel. A partir de 2005, têm ocorrido pelo Brasil encontros de capoeiristas evangélicos, onde se busca refutar a contribuição da religiosidade africana na formação da capoeira, colocando Deus como o “verdadeiro ancestral”. Esse movimento busca incorporar a capoeira como instrumento de evangelização, dissociando-a de sua relação com o universo das religiões afro-brasileiras. Os adeptos desse movimento evitam os cânticos com

⁹¹ A pesquisa etnográfica de Simone Vassalo se desenvolveu na Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e no Instituto Nzinga de Capoeira Angola. Segundo a autora, “estes dois grupos foram escolhidos por serem particularmente voltados para o fenômeno de ‘resgate’ daquilo que consideram ser as verdadeiras tradições africanas” (VASSALO, 2005, p. 4).

referências a orixás ou a santos católicos, substituindo-os por outros com letras que falam de Jesus Cristo, e muitos passam a abolir o uso de atabaques e de toques associados ao candomblé. Eles realizam um trabalho de seleção na memória coletiva e no culto aos ancestrais, mantendo a referência aos mestres do passado e a personagens históricos da capoeira, porém tentando relegar ao esquecimento a relação com a religiosidade afro-brasileira e com o catolicismo popular. Além desses, sabemos de inúmeros capoeiristas que, ao se tornarem evangélicos, abandonaram a prática da capoeira e o convívio com os demais, passando a pregar que a capoeira seria “coisa do diabo” e que foram salvos a partir da sua conversão. No entanto, esse movimento evangélico tem provocado a reação de muitos mestres tradicionais, que enfatizam a importância de se manter a capoeira como uma das representações da ancestralidade africana.

Em setembro de 2010, participamos do encontro da região Nordeste do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira⁹². Durante a abertura de um dos dias deste encontro, uma representante do Ministério da Cultura (MinC) iniciou as atividades com uma saudação usual do candomblé, convidando também um mestre baiano de Capoeira Angola, Mestre Curió, a cantar uma música louvando os orixás e as raízes africanas. Sua atitude se justifica por ela claramente associar a capoeira às demais manifestações culturais afrodescendentes, inclusive à religiosidade. No entanto, seu ato provocou descontentamento em alguns capoeiristas presentes, tendo um deles chamado à atenção para, devido a ele ser evangélico, aquele momento não condizer com suas crenças. Além disso, algumas pessoas presentes afirmaram que ela, enquanto representante do poder público, deveria manter uma postura mais neutra diante desse tema.

No CECAB, a distribuição religiosa dos membros é bem diversificada. O Mestre Ratto, sua esposa e alguns outros membros do grupo são adeptos da União do Vegetal (UDV)⁹³. O Formado Peninha, vice-presidente do CECAB, tornou-se

⁹² Explicamos o que é o Pró-Capoeira no primeiro capítulo desta dissertação.

⁹³ A União do Vegetal (UDV), conforme declarado pelos seus integrantes, é uma religião espírita criada na Amazônia, em 1961, por um seringueiro migrante nordestino, José Gabriel da Costa. Tem como um dos seus traços marcantes o uso ritualístico do chá *hoasca*, de propriedades alucinógenas, para atingir a concentração mental e a ampliação da consciência. Estas informações estão disponíveis no sítio eletrônico < <http://www.udv.org.br>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

evangélico no ano de 2010 e, junto com ele, alguns de seus alunos. Há também católicos e agnósticos dentro da associação. Contudo, não temos conhecimento de nenhum praticante de religiões de matriz africana entre os membros do Ceará, havendo, todavia, alguns alunos que visitam esporadicamente terreiros em ocasiões de festividades.

Desde o ano de 2010, temos observado que no CECAB a relação dos capoeiristas com as religiões vem sendo tratada com uma crescente cautela, por se considerar ser detentora de potencial para gerar conflitos. Teme-se que divergências religiosas prejudiquem o relacionamento entre os membros ou ocasionem rupturas no grupo. Enquanto presidente do grupo, Mestre Ratto se vê numa situação bastante delicada diante da necessidade de conciliar as diferentes filiações religiosas dos membros e maneiras de se compreender a relação da capoeira com as religiões. Portanto, Mestre Ratto enfatiza em seus discursos que o CECAB não é vinculado a nenhuma crença religiosa, estando aberta a sua prática aos devotos de todas elas.

Contudo, com base no discurso da transmissão da tradição e dos conhecimentos deixados pelos mestres do passado, no CECAB é constante a referência aos orixás em cânticos, nem se suprime a semelhança ritualística característica da capoeira. Iemanjá⁹⁴, por exemplo, é saudada nas músicas de capoeira como uma mãe. Em apresentações e espetáculos do CECAB, enquanto se canta músicas nas quais Iemanjá é citada, costuma-se colocar mulheres capoeiristas trajadas como ela, representando também a ligação com a África feita através do oceano Atlântico.

⁹⁴ Iemanjá, ou *Yemoja*, é a entidade feminina do candomblé que goza de maior popularidade no Brasil. Seu nome significa “mãe cujos filhos são peixes”. Ela é a mãe de quase todos os orixás, e é saudada comumente como rainha do mar. No Brasil, ela é festejada no dia 02 de fevereiro, sendo também associada no sincretismo religioso a Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

Fotografia 10 – Capoeiristas vestidas como lemanjá em espetáculo do CECAB.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Quando a maré baixar
 Vá lhe visitar
 Vá lhe fazer devoção
 Vá lhe presentear
 No mar
 Mora lemanjá
 Vários negros foram pro Brasil
 Bantus, nagôs, iorubás
 Dentro do navio negreiro
 Deixaram suas lágrimas correr no mar,
 No mar
 Mora lemanjá
 Sua lágrima correu no mar
 Tocou no peito de lemanjá
 Ela podia mudar a maré
 Fazer meu navio voltar pra Guiné
 No mar
 Mora lemanjá
 (Composição: Marquinho Coreba)

No entanto, apesar de em 2008 ter promovido um espetáculo, denominado de Rainha das Águas, no qual várias de suas alunas se apresentavam vestidas como lemanjá, atualmente, o Formado Peninha e alguns de seus alunos evangélicos evitam cantar nas rodas composições que citem nomes de orixás ou que compreendam que fazem referências ao universo das religiões afro-brasileiras.

Além disso, em discussões internas, reagem a qualquer fala no sentido de associar a capoeira a essas religiões.

O CECAB, em um comunicado veiculado internamente no mês de agosto de 2011, afirma-se como uma instituição laica, proibindo-se que seja vinculada a qualquer instituição religiosa. Esse documento foi produto de discussões ocorridas na reunião com membros da associação, acima do primeiro estágio de graduado, durante a programação do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores de 2011, já citada no terceiro capítulo. Conforme o seu texto, “[...] é possível que sejam feitas atividades do CECAB como rodas, apresentações, palestras etc. em atividades religiosas, mas não é permitido que o CECAB seja identificado como uma instituição que pratique uma religião específica”. Este posicionamento é justificado como sendo uma forma de respeitar a diversidade religiosa existente entre os membros.

Apesar disto, nas edições do Festival Tribos, Berimbaus e Tambores realizadas entre os anos de 2008 e 2010 houve a participação de pais de santo e outros membros de comunidades de terreiro. Dentro das programações desses anos, deste que é o principal evento da associação, foi dada atenção às temáticas relacionadas às religiões afro-brasileiras, contando com a presença de palestrantes e oficinairos ligados ao candomblé e a umbanda. Aconteceram mesas com babalorixás para falar sobre o candomblé, oficina de culinária ancestral⁹⁵, oficinas de percussão com um ogã, palestra sobre cosmovisão africana no Brasil, etc.

Contudo, na edição do festival do ano de 2011, a temática da religiosidade foi tratada com cautela, evitando-se discutir ou prolongar o assunto. A reunião de graduados foi um momento que ilustra bem o trato dado à temática no momento vivido atualmente por esta associação. Ao dar início à discussão sobre a religião no CECAB, Mestre Ratto, que coordena as reuniões, afirmou que só daria três minutos para que ela se realizasse. No entanto, não conseguiu evitar que se prolongasse, tendo tomado trinta minutos da reunião. Mestre Ratto falou que queria deixar claro que a entidade não defende nenhuma religião, e que é preciso que as pessoas separem a sua religião da capoeira:

⁹⁵ Oficina na qual a Prof^a Dr^a Sandra Petit, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, fez algumas receitas de comidas de terreiro juntamente com os participantes do festival. A mesma também é filha de santo de um terreiro de candomblé do Ceará.

Olha gente o Água de Beber não defende nenhuma religião. Tá certo? Reconheço que dentro do Água de Beber tem diversas pessoas que são religiosas e que têm compromissos com religião, né? Defende sua religião, mas eu quero pedir pelo amor de Deus que não coloquem o nome do Centro Cultural Capoeira Água de Beber em nenhum tipo de religião. Pelo amor de Deus! Separar bem: religião particular, sagrado, íntimo, secreto, se for possível, de cada pessoa. O Centro Cultural Capoeira Água de Beber, ele não defende, porque isso é uma coisa muito perigosa hoje em dia. Eu digo na questão do relacionamento das pessoas uns com os outros. Pode conversar uns com os outros, mas sem maneira alguma fazer uma ligação da religião com o Capoeira Água de Beber. E respeitar, primeiro de tudo. Respeitar a religião de todos! Isso é uma coisa clara! Respeitar a religião de todos! Não colocar questões de discussões em ambiente que seja ligado ao Centro Cultural Capoeira Água de Beber, discussões de religião!

Entretanto, alguns membros destacaram a importância de, respeitando as diversas religiões, o CECAB manter uma postura de buscar compreender melhor a relação que a capoeira tem com a religiosidade de matriz africana, erigida a partir da devoção religiosa dos mestres ancestrais. Foi dito por um estagiário do Ceará:

A capoeira, não tem como ninguém negar aqui, tem essa relação com a religiosidade afrodescendente, com essa relação ancestral, porque os nossos ancestrais da capoeira tinham essa relação. Trouxeram para a capoeira a sua vida, a sua cultura, a sua singularidade, a sua ancestralidade, os seus símbolos, os seus ritos, então não tem como a gente hoje dizer: Nós não queremos mais nada disso!

Destacou-se também o fato do festival ter como proposta divulgar a capoeira e as tradições afrodescendentes e como bandeira a implantação da lei 10.639, e que, sendo assim, não se pode manter uma postura de medo de trabalhar a temática da religiosidade, ao contrário, deve-se buscar cada vez mais conhecimentos acerca da temática. Mestre Ratto, entretanto, enfatizou que o CECAB é ainda uma associação nova, não estando, diante da sua composição atual, preparado para assumir uma identidade perante essa questão, carecendo, portanto, de amadurecimento para isto.

O Formado Peninha sentiu-se provocado por esta discussão e afirmou:

Normalmente, eu escuto muito por aí falar que capoeira é macumba. Legal! Cada um tem o direito de falar. Nós não pudemos ficar distantes dessa tal religiosidade que tem a capoeira, né? Claro! Se nós trabalhamos com a cultura afrodescendente. Tem alguma ligação? Eu não sei, porque eu nunca estudei as religiões afros. Eu nunca estudei. Pesquiso alguma coisa aqui e acolá, mas respeito todas: a igreja católica, evangélica, protestante, seja qual for. Mas, tipo assim: se eu faço parte de uma religião e ele [um colega] faz parte de outra religião, e lá na religião dele tem um ritual que inclui a capoeira, é obrigado eu participar? Então está muito claro isso. Eu vou se eu achar legal. Se não, eu respeito, fico ali, digo: “Não, não dá. Eu respeito sua decisão, mas eu prefiro ficar aqui na minha”. Aí outra pergunta: Qual é a

hora que a capoeira é religião? Qual é a hora? Na hora que eu me benzo? Na hora que eu dou um salto mortal? Na hora que eu estou trocando? Na hora do salto? Se capoeira é macumba, eu fui num centro e não vi nenhuma mãe de santo tocando berimbau. É o que eu vi.

Respondendo às questões colocadas por Peninha, um graduado, que atualmente dá aulas na França, afirmou que a presença do atabaque na bateria da capoeira é algo que demonstra a relação dela com o candomblé. Outro graduado, que representa a associação no Pará, afirmou que muitas músicas de capoeira e do maculelê são músicas de candomblé de caboclo.

O Mestre Ratto ainda completou seu pensamento com a seguinte fala:

Eu não sei nas demais religiões, mas na minha eu não tenho direito de falar. Eu não posso falar, porque eu não tenho propriedade para isso ainda. E eu acredito que eu conversei com algumas pessoas no candomblé também, no evangélico também. A pessoa tem que ter uma compreensão. A pessoa tem que ter um grau. A pessoa tem que estar lá dentro. A pessoa tem que estar atingindo um nível lá dentro. No candomblé tem que ser recolhido para ir para o quarto⁹⁶. Tem um monte de coisa. **Então, eu não tenho essa autoridade de falar sobre religião nenhuma. Eu tenho autoridade de falar sobre a capoeira, sobre os estudos da capoeira.** [...] A gente não canta com o ritual [do candomblé]. O ritual é sagrado de toda religião. Pelo amor de Deus! Por isso que eu digo que é perigoso esse assunto. Sabe por quê? Porque tem que ter propriedade para falar. [...] **Tem o ritual da religião e o ritual da capoeira.** (grifo nosso).

Através dessa sua fala, Mestre Ratto distingue o universo das religiões afro-brasileiras do universo da capoeira. Alega que uma pessoa só adquire condições de discorrer sobre algum ritual se, além de compreender o significado atribuído aos seus diversos aspectos, detém uma posição dentro da hierarquia que o legitime, sendo essa uma característica atribuída também à capoeira. Desta forma, um capoeirista poderia falar sobre a capoeira, mas, sem uma inserção na hierarquia das religiões afro-brasileiras, não estaria legitimado a discorrer acerca delas e de sua relação com as demais culturas. Neste sentido, sua fala também reforça a hierarquia e a autoridade dos mestres, ao destacar que é somente através da ascensão social que se conquista o direito de falar em nome dos grupos.

⁹⁶ Nas religiões afro-brasileiras, durante o processo de iniciação e em outros momentos que se exige recolhimento, os filhos de santo são reclusos em quartos separados dentro dos terreiros, denominado de *roncô*, nos quais deverão ficar por um prazo determinado pelos sacerdotes.

Mestre Ratto assegura também que há distinção entre os sentidos atribuídos aos elementos compartilhados pelo candomblé com a capoeira. Isto nos faz lembrar as observações reproduzidas por Geertz (1989) acerca das diversas interpretações passíveis de serem dadas às piscadelas. Da mesma forma que o ato de contrair a pálpebra pode ser interpretado de diversas formas, símbolos religiosos, ao serem transplantados para a capoeira, como demonstrado, por exemplo, através da referência a orixás nos cânticos, adquirem novo significado dentro do seu ritual. Compreendemos que, na capoeira, esses elementos religiosos estão associados ao discurso essencialista que entende como fundamental a identificação daquela enquanto parte da cultura afro-brasileira e a manutenção da ordem a partir da reivindicação de sua transmissão conforme foi ensinada pelos velhos mestres.

É importante destacar a seguinte fala de uma instrutora católica, de São Paulo, discípula do Formado Dentinho:

Eu vejo que o capoeirista canta o que ele sente. Ele canta o que doeu, o que foi bom e o que foi ruim. Então, naquela época o negro cantava o deus dele, a dor dele, a vida dele, a alegria dele. Eu vou cantar a minha vida, a minha alegria, a minha dor e o meu deus. Então, assim, eu tenho de respeitar você, porque você está cantando essa música. Mas eu não estou cantando com a mesma intenção que você está cantando. Só estou te respeitando! Mas eu canto a música que eu quiser. Você me respeita. E é isso aí! Eu penso assim. Como aqui é livre e cada um tem a sua religião, alguém aqui pode entender que está fazendo ali como ritual. **Eu posso agachar aqui e eu não estou fazendo ritual nenhum.** E é assim o que eu vejo. Cada um vê o seu, e pronto. Assim, eu sei que veio dos negros. Eu sei. Então é mais ou menos assim. Não está evoluindo? Então naquela época era só isso, agora não é mais. Agora tem o cristão, tem o candomblé, agora tem todo mundo. Então cada um vai colocar aqui a mesma coisa que o Mestre Bimba fazia. (grifo nosso).

Após meia hora de falas, o Mestre Ratto determinou o encerramento dessa discussão, para que fossem, em seguida, debatidas outras pautas, tendo sido a secretária do CECAB, pertencente à UDV, a pessoa a encerrar esse assunto.

Esse assunto entrou nessa reunião de hoje para a gente mostrar a complexidade que é discutir religião na capoeira. O que a gente considera importante, é o que? Não esvaziar o conteúdo histórico e ancestral da capoeira. Eu acho muito legal a gente ouvir, né? Principalmente o pessoal que é evangélico, porque a gente sabe que existe uma linhagem de capoeira que já não canta muitos tipos de músicas, não faz toques da capoeira, que é outra vertente da capoeira agora desse período contemporâneo que a gente está vivendo. Mas a bandeira que a gente quer assumir, mestre, é esse não esvaziamento. [...] O professor de capoeira, independente da religião que ele tenha, ele tem a obrigação de saber repassar toda a história da capoeira. Não é direito dele chegar para uma pessoa e dizer que a capoeira não é de raiz africana. Na verdade, ela surgiu

disso daí. O embrião da capoeira é isso daí. Tá entendendo? Então o que a gente tá querendo batalhar é que não seja esvaziado mesmo essa matriz da capoeira, e ela não se transforme em uma mera prática esportiva, uma repetição de movimentos. Porque a capoeira é muito mais do que isso. Realmente, nós não estamos preparados para estar discutindo, assumindo agora uma posição, mas eu acho que é uma coisa que a gente tem que inserir. Não adianta a gente se eximir da discussão. A gente tem de a cada evento, a cada oportunidade que a gente tem, debater, ouvir as pessoas, dentro do respeito e dentro de uma harmonia, para que a gente possa sim amadurecer e chegar a qual é a identidade do Água de Beber com relação a este assunto, né? Capoeira tem um valor de religiosidade, não é religião, é de religiosidade porque ela surgiu assim junto a outras manifestações afros, e a gente tem que saber reconhecer e estudar isso. Porque a gente não quer que as pessoas sejam do candomblé, da macumba, nem de qualquer outra religião, mas reconhecer e saber que existem alguns valores, alguns aspectos, algumas ritualísticas da capoeira que são aspectos de religiosidade. Não é religião! São coisas diferentes!

Nesta fala observamos que é feita também uma diferenciação entre as noções de religião e de religiosidade. Ao longo de nossa vivência no campo da capoeira temos escutado diversas vezes capoeiristas estabelecerem essa distinção. Percebemos que muitos deles associam o conceito de religião à filiação a uma instituição religiosa, a uma igreja. Entretanto, para estes, a religiosidade na capoeira se manifestaria principalmente a partir da presença de elementos ritualísticos associados a expressões religiosas e à relação com o sagrado, dos cânticos, da louvação à memória dos antepassados, da referência a histórias sobrenaturais e da valorização da mandinga.

Ao se falar desse momento, no comunicado acima citado, ele foi resumido com a seguinte recomendação a todos os membros da associação:

Outra temática bastante controversa que existe hoje no âmbito da capoeira é o debate acerca da relação da capoeira com as religiões de matriz africana, como, por exemplo, o candomblé. Diante da complexidade do assunto, o CECAB entende que esse tema deve ser discutido amplamente dentro da instituição em momentos mais oportunos, de forma que o assunto possa ser devidamente abordado e a instituição possa delinear com convicção sua postura diante do assunto, traçando com maior profundidade sua identidade.

Em entrevista realizada com o Mestre Ratto, no dia 04 de novembro de 2012, ao ser questionado acerca da relação da capoeira com a religiosidade, ele afirmou:

[...] infelizmente, esse é um assunto bem delicado. Você vê que o Brasil está passando por um momento, nessa questão de religião, uma coisa bem, um negócio forte. Assim, posso dizer, é um fenômeno. E na capoeira, como a gente está no Brasil, está no meio da sociedade, na população, a capoeira

está nesse meio também. Ela também está sofrendo com isso, mas isso é uma das coisas mais preocupantes no universo da capoeira. É um dos assuntos mais delicados que eu vejo hoje. Primeiro de tudo, devemos trabalhar na capoeira é o respeito e o espaço, *né?* Essas coisas são muito importantes para se preservar. O que está acontecendo, que eu mesmo vejo, é que está tomando um rumo sério, porque a gente tem que se preparar, tem que ter conhecimento, pra proteger a capoeira mesmo. Proteger a capoeira, lutar, brigar quando precisar brigar, brigar mesmo! Não é justo algumas coisas que vêm acontecendo. Não é muito justo! Primeiro de tudo, eu acho que religião é uma coisa que tem que ter privacidade; cada um com a sua. Eu não concordo muito, assim, dependendo do momento, a pessoa implantar alguma coisa que seja direcionando a religião em um certo momento ali, entendeu? A pessoa pode usar um símbolo da sua religião, é uma coisa, mas você representar algum ato religioso dentro da capoeira, assim, eu acho que é um negócio que vai pesar um pouco daqui para frente, como já vem acontecendo. Já vem acontecendo e a gente fica meio sem saber o que fazer porque às vezes é um amigo seu, a pessoa faz parte da sua escola, um mestre seu amigo que lhe convida pra um ato, um evento que vai ter um ato religioso no evento dele e se você não for ele fica chateado com você. Isso é muito complicado, mas a gente sabe que com a capoeira isso é mais complicado que em outras atividades, as outras artes marciais, porque a capoeira tem mesmo essa ligação com a cultura africana. E quando se fala em cultura africana fala-se também de religião africana, porque a cultura africana é dança, é luta, é religião. Faz parte do ambiente onde surgiu a capoeira e a capoeira traz esses traços, e a gente não deve de maneira alguma deixar isso. Não devemos apagar isso de maneira alguma, e nem deixar também que as pessoas venham com outro tipo de manifestação colocar dentro da capoeira. Tirar música, tirar instrumento, essas coisas. Eu só sei que isso é uma questão delicada que a gente vai ter que lidar daqui pra frente, é uma coisa que está me preocupando muito mesmo. [...] O ritual da capoeira é o ritual da capoeira, ali tem que ser o ritual da capoeira. Ali é os instrumentos da capoeira, é a música da capoeira, é o formato da roda, é a circularidade, é a tradição da capoeira e pronto! Nós estamos na capoeira, é da capoeira, então tem que ser da capoeira. [...] Tem que manter do jeito que a gente vem recebendo. Mudar não! Para que mudar se sempre foi assim? Sempre deu certo desse jeito. Porque se for assim, cada um ter sua religião e for colocar dentro algum ato simbólico, alguma coisa, vai ser complicado. Porque todo mundo vai ter esse direito, *né?*

Em seguida, falando sobre o sentido dado pelos capoeiristas contemporâneos às referências aos orixás presentes nas músicas e outros elementos da religiosidade afrodescendente, Mestre Ratto continua:

Depende muito do capoeirista, *né?* Às vezes o capoeirista canta, mas não sabe o que está cantando, *né?* Eu tenho certeza que isso acontece muito em roda de capoeira, mas eu percebo que isso é importante manter, essa comunicação, essa transmissão, falando muitas vezes até da própria língua africana, o iorubá, falar dos deuses africanos, porque isso dá uma conotação maior da tradição. Sem isso a gente não vai ter como estar falando de tradição, porque a tradição foi realizada dessa maneira. *Num* foi falar dos deuses africanos nas cantigas? Reverenciar na roda de capoeira? Quando é lá no terreiro eles fazem de maneira ritualística mesmo, da religião, mas na roda de capoeira é falar dos heróis, falar do orixá, do deus africano na roda de capoeira. Eu acho isso de grande importância permanecer porque isso vai dar o sentido da realidade. Sem isso a capoeira

não vai ser uma coisa real, nem de fundamento. E quando a pessoa, o capoeirista, canta sabendo o que está cantando ainda é muito mais importante. Mesmo que ele não seja da religião de matriz africana, mas não custa nada ele pesquisar e saber, conhecer, porque o forte da capoeira é o conhecimento. Eu acho! E ela dá essa oportunidade da gente pesquisar e a gente ter uma visão ampla das coisas, porque ela tem conteúdo, né? Eu percebo que quanto mais você aprender é importante. É importante aprender, conhecer, falar sobre aquilo. Isso é conhecimento, e o ser humano ele é dotado de conhecimento. Tem que ter conhecimento! Então, eu acho assim de plena importância, até mesmo socialmente, *pra* trabalhar as diferenças também na capoeira. Não é todo lugar que você vê falar de um orixá. E por que não falar se em outros lugares a gente vê falar de santo? E a capoeira, ela fala, e eu acho que a gente vai estar exatamente lidando com as diferenças. Existe um santo aqui, mas existe o orixá também. Eu acho isso interessante!

Acreditamos ser importante também relatar sucintamente um fato que ocorreu durante um treino na Escola Vila, no dia 22 de novembro de 2011. Após o treino de capoeira, Mestre Ratto realizou um de maculelê. Ao final, pediu que todos os alunos sentassem em círculo, e passou a executar vários toques de atabaque utilizados pelos capoeiristas que são oriundos das religiões afrodescendentes, como o barravento e o ijexá. Tocava com vigor e empolgação o atabaque. Após cada ritmo perguntava se os alunos sabiam qual era o nome do toque e explicava brevemente seu uso.

Cada grupo seleciona e dá sentido aos fatos históricos e aos aspectos a serem enfatizados a partir dos seus interesses atuais e das relações de poder. Quando se trata da relação da capoeira com a religiosidade não é diferente. Os sujeitos envolvidos operam na memória uma seleção, um trabalho de organização, transformando-a com base nas suas preocupações e interesses. A partir das falas e acontecimentos acima relatados podemos observar que a expansão das religiões evangélicas no Brasil tem trazido para os grupos de capoeira o desafio de refletir acerca de como abordar a relação com a cosmovisão africana. A filiação dos capoeiristas às religiões afro-brasileiras já não é tão frequente como na primeira metade do século XX. O termo mandinga já começa a perder seu caráter místico e passa a ser, por muitos, associado com o domínio técnico. A heterogeneidade de filiações religiosas e a distribuição de poder entre as novas gerações de capoeiristas têm tornado este um assunto cada vez mais delicado dentro dos diversos grupos contemporâneos de capoeira.

No CECAB, a afirmação do grupo enquanto instituição laica aparece como uma forma de tentar conciliar as diversas filiações religiosas e formas de compreender e vivenciar a relação com as religiões dos seus integrantes. No entanto, apesar da crescente cautela destinada ao tema, observamos que a preservação de elementos da religiosidade afro-brasileira assume um caráter de conservação dos laços com a tradição, com base na reprodução dos rituais e símbolos deixados pelos velhos mestres, pelos ancestrais. Na capoeira, a manutenção da tradição se reflete no *status* dos grupos e dos capoeiristas, por isso a ênfase na preservação dos conhecimentos passados pelos mestres, mesmo que assumindo um novo significado. Os capoeiristas distinguem o sentido dado a esses elementos durante rituais religiosos do seu uso no ritual da roda da capoeira. Dentro do culto aos ancestrais da capoeira, esses elementos da religiosidade afro-brasileira assumem o aspecto de um traço do passado ao qual se deve respeito e que o rompimento com ele resultaria na perda do elo com os antepassados e, conseqüentemente, de legitimidade. Além disso, o discurso de manutenção do vínculo com a origem negra e uma visão de mundo africana ganha importância a partir da atuação do CECAB junto ao movimento da cultura negra, que tem como marco o Festival Tribos, Berimbaus e Tambores, analisado no segundo capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A devoção aos ancestrais é observada no cotidiano do CECAB ao longo da transmissão dos saberes, do ritual da roda, das narrativas e dos discursos do mestre, das relações de poder e do tratamento da temática da religiosidade. A memória destes personagens, dos acontecimentos e de lugares da história da capoeira é projetada sobre as experiências contemporâneas. Estas memórias passam a fazer parte com tamanha força da herança do grupo, que seus componentes constroem em torno delas um senso de coesão e integração. As vivências dos grandes capoeiristas do passado são trazidas para o presente como lições a serem abraçadas, promovendo uma sensação de continuidade do trabalho destes ancestrais.

A oralidade e a corporeidade são os principais veículos na transmissão do arcabouço de saberes no dia-a-dia dos treinos e nas rodas de capoeira. São elementos importantes do culto aos ancestrais, tendo se mostrado presentes na construção da memória coletiva e da identidade do grupo. Através dos cânticos e das narrativas contadas pelos mestres, os alunos passam a conhecer e a se identificar como parte da história da capoeira e a assumir o compromisso com a manutenção da tradição. O corpo também se apresenta enquanto lugar privilegiado na experimentação das relações sociais e na incorporação do *habitus*. A partir de performances rituais é transmitida a memória social da capoeira.

A partir de nossa inserção no dia-a-dia do CECAB e no universo da capoeira, observamos como os mestres conduzem a vida social dos grupos. São eles os encarregados pela transmissão dos saberes e das histórias dos ancestrais ao longo dos treinos e do ritual da roda. Atuam neste universo como representantes dos grandes personagens do passado, fazendo a ligação entre estes e os capoeiristas contemporâneos. Os mestres são os guardiões das memórias dos ancestrais e principais responsáveis pela preservação da tradição. A partir da sua atuação, estas memórias assumem grande relevo dentro do imaginário dos grupos.

O poder dos mestres de capoeira se baseia no fato de terem o domínio das técnicas corporais, da execução dos instrumentos, do ritual da roda, bem como serem os mais antigos na tradição e considerados os maiores detentores dos saberes e valores ancestrais. Contudo, as representações acerca do passado e dos

seus personagens sofrem um processo de seleção a partir das relações de poder, dos interesses e das preocupações presentes nos universos da capoeira no momento em que são articuladas e expressas. No culto aos ancestrais, a memória é moldada de forma a consolidar a ordem social e legitimar o poder dos seus atuais representantes, os mestres do presente.

Neste sentido, compreendendo que o culto aos ancestrais oferece suporte às relações de poder dominantes no campo da capoeira, observamos que a imagem predominante destes ancestrais é de homens negros, heterossexuais, viris e sedutores. Assim, ao tratarmos das relações de gênero e sexualidade, a capoeira aparece como um universo em que são reproduzidas desigualdades a partir dos padrões dominantes na sociedade brasileira. As mulheres, se comparado aos homens, ainda se encontram em uma situação de defasagem devido à sua entrada tardia neste universo, aos preconceitos, por considerá-las mais frágeis, e às situações de discriminação. No CECAB, observamos que elas têm exercido importantes funções dentro da associação e começado a atingir com mais constância níveis mais altos na hierarquia. Porém, as relações observadas neste espaço demonstram que elas ainda não se encontram em igualdade de condições e oportunidades.

Entre os capoeiristas, a homossexualidade é um tabu, de forma que, normalmente, os capoeiristas homossexuais não expressam publicamente sua orientação sexual. Ao mesmo tempo, no dia-a-dia das relações pessoais a homossexualidade é abordada através de piadas e chacotas. Ao se falar de grandes personagens da capoeira que se tem conhecimento de que eram homossexuais, como Madame Satã, a sua orientação sexual é colocada em segundo plano ou simplesmente silenciada.

No CECAB, observamos também como, utilizando-se de um discurso étnico, são articuladas diversas formas de compreensão e representação da capoeira e das culturas afrodescendentes. Ao se transmitir a história da capoeira e os ensinamentos dos ancestrais dá-se ênfase a uma representação desta luta-dança-jogo enquanto uma expressão cultural que oferece suporte a uma identidade negra. Os ancestrais são apresentados enquanto autênticos representantes da relação da capoeira com as demais culturas afro-brasileiras, relação esta que, no

dia-a-dia dos treinos, das rodas e dos eventos, os capoeiristas do CECAB afirmam o compromisso com a sua continuidade.

Através de festivais, cursos de formação e palestras, no CECAB é promovida também uma ecologia de saberes, com base no diálogo entre saberes tradicionais, que tem nos mestres de capoeira os seus maiores expoentes; saberes acadêmicos, a partir de palestras e cursos com pesquisadores da capoeira e de outras manifestações culturais afrodescendentes; e saberes dos movimentos populares, com a participação de militantes em mesas de discussão. Este diálogo entre diversas formas de conhecimento tem como motivação a preocupação com a capacitação dos capoeiristas, visando promover a sua formação para articular informações sobre a história da capoeira e demais culturas afro-brasileiras, bem como preservar entre eles a memória do ritual e de seus ancestrais. A partir da presença de capoeiristas de outros estados e países, este modelo tem influenciado na forma como estes transmitem os conhecimentos em lugares mais distantes e em outras associações.

No entanto, quando se trata da religiosidade, surge aí uma situação ambígua diante da atual composição dos grupos de capoeira. Com o intuito de conciliar as diversas filiações e formas de compreender e vivenciar a religião, o CECAB se afirma como uma instituição laica. Contudo, diante do compromisso firmado com a preservação da memória e dos valores dos ancestrais, os elementos da religiosidade afro-brasileira e do catolicismo popular são mantidos nas músicas, em símbolos, em espetáculos e no ritual da roda. Estes elementos não assumem, no CECAB, o sentido de demonstração de uma vinculação a uma instituição religiosa, mas surgem dentro do discurso étnico, que afirma a origem negra, a vinculação com as demais culturas afro-brasileiras e a continuidade da transmissão da capoeira, de acordo com as convenções e valores deixados pelos ancestrais.

Ao tecermos estas nossas considerações finais, destacamos que as observações e análises aqui apresentadas não esgotam as diversas possibilidades de interpretação do culto aos ancestrais no universo da capoeira, mas visam contribuir com importantes reflexões sobre como esse apresenta-se na construção de uma memória coletiva, e como os capoeiristas articulam e selecionam as histórias, as imagens e os ensinamentos dos ancestrais no cotidiano do Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB).

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jugers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

_____. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Caderno CEDES**, Campinas, v.26, nº 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.

ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (Org.). **Capoeira**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. (Coleção Encontros).

ABREU, Frederico José de. **O barracão do mestre Waldemar**. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.

_____. **Capoeiras - Bahia, século XIX: imaginário e documentação**. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

_____. **Macaco beleza e o massacre do Tabuão**. Salvador: Barabô, 2011.

ALMEIDA, Raimundo César Alves de. **A saga do Mestre Bimba**. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 2002.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de; JAQUEIRA, Ana Rosa Fachardo. **Do jogo das imagens às imagens do jogo: nuances de interpretação iconográfica sobre a capoeira**. Coimbra: Centro de Estudos Biocinéticos, 2008.

AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A mulher na capoeira. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Arizona, v. 9, p. 9-28, 2005.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 187-227.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENISTE, José. **Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yourubá entre o céu e a Terra**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2006.

BOLA SETE, Mestre. **A capoeira angola na Bahia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

_____. **Capoeira de Angola: do iniciante ao mestre.** Salvador: EDUFBA: Pallas, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Ltda., 1983.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** Campinas: Papius, 1997.

_____. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRASIL. **Dossiê: Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil.** Brasília, 2007.

BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro.** Campinas: Papius, 2000.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: os fundamentos da malícia.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil.** Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, 1967.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

CASTRO, Maurício Barros de. **Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York.** 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Mestre João Grande: na roda do mundo.** Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. (Personalidades negras).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam.** 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.

DECÂNIO FILHO, Ângelo. **Transe Capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira.** Salvador: CEPAC, 2002. (Coleção S. Salomão).

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978. 2 vols.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1997.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LIMA, Mano. **Dicionário de capoeira**. Brasília: Conhecimento Editora, 2007.

LODY, Raul. **O povo do santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. (Coleção Raízes).

MAIA, Carla Linhares. **Entre gingas e berimbaus**: culturas juvenis e escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

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

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo Quinze; São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

PAIVA, Ilnete Porpino. **A capoeira e os mestres**. Natal, 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PASTINHA, Mestre. **Capoeira Angola**. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A capoeira no jogo das cores**: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1980-1937). 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. **A capoeira na Bahia de todos os santos**: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Tocantins: Grafset, 2004.

_____. **Culturas circulares**: a formação histórica da capoeira contemporânea no rio de Janeiro. Curitiba: Editora Progressiva; Salvador: Fundação Jair Moura, 2010.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

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

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola**: ensaio sócio-etnográfico, Salvador: Editora Itapuã, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas para o ar**: a capoeira no Brasil. 2. ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008. 4 vols.

SILVA, José Milton Ferreira da. **A linguagem do corpo na capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

_____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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

TAVARES, Julio César de Souza. **Dança da guerra: arquivo-arma**. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1984.

VASCONCELOS, José Gerardo. **Besouro cordão de ouro: o capoeira justiceiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

VASSALLO, Simone Pondé. As novas versões da África no Brasil: A busca das “tradições africanas” e as relações entre capoeira e candomblé. **Revista Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 161-188, 2005.

_____. A “ancestralidade africana” da capoeira e do candomblé: a contribuição da capoeira ao imaginário da África no Brasil. In: Reunião de Antropologia do Mercosul, 8., 2009, Buenos Aires. **Experiências Religiosas na contemporaneidade: identidades, fronteiras e movimentos étnico-religiosos**. Disponível em: <<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/paginas/GT65.html>>. Acesso em: 04 out. 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

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

VIEIRA, Luiz Renato; ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 81-121, 1998.

_____. Os desafios contemporâneos da capoeira. **Revista Textos do Brasil**, Brasília, n. 14, p. 9-19, 2008.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos de uma sociologia compreensiva. 4. ed. Brasília: Editora UNB, v I. 1999.

ZIÉGLER, Jean. **O poder africano**: elementos de uma sociologia política da África Negra e de sua diáspora nas Américas. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1972.

ZONZON, Christine Nicole. **A roda da capoeira angola**: os sentidos em jogo. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.