

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FERNANDA ARANTES DE MORAES

Iê! Ele é mandingueiro, camará! –
Representações e práticas de mandinga na capoeiragem

UBERLÂNDIA-MG
2016

FERNANDA ARANTES DE MORAES

Iê! Ele é mandingueiro, camará! –
Representações e práticas de mandinga na capoeiragem

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel e Licenciatura em História, sob a orientação do Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior.

UBERLÂNDIA-MG
2016

FERNANDA ARANTES DE MORAES

Iê! Ele é mandingueiro, camará! –
Representações e prática de mandinga na capoeiragem

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior
INHIS/UFU – Orientador

Prof. Dr. Raphael Alberto Ribeiro
História – FACIP/UFU

Prof. Dr. Tadeu Pereira dos Santos
Docpop – INHIS/UFU

Ao Gabriel e João, meus amores,
pelo alimento cotidiano dos meus sonhos.
À minha mãezinha, Inis e meu pai, Joubert, motores da minha história.
Ao Saturnino,
pelos ensinamentos de todo dia e pelo amor que me ascende.
À Capoeira Angola,
pela inspiração ancestral.

AGRADECIMENTOS

Pretendo aqui considerar, em especial, as pessoas que estiveram comigo, a duras penas, durante o meu longo processo de graduação. E começo pelas pessoas tão queridas da FACIP/UFU, faculdade em que cursei os meus primeiros três anos de curso, que me acolheram, seja na sala de aula, seja na luta do movimento estudantil, nos corredores do campus emprestado que ocupamos durante os primeiros anos da vinda da faculdade para Ituiutaba, minha terra natal, tão amada; seja no cotidiano dos projetos que trabalhamos juntos, nos bares ou nas praças da cidade. São elas professoras e professores, colegas da História e de outros cursos, funcionárias e funcionários, enfim, pessoas fundamentais na minha formação enquanto futura historiadora, professora e, sobretudo, cidadã em constante busca por compreender seus diversos papés sociais. Naturalmente carrego um carinho especial por alguns, os quais permaneceram carinhosamente na minha rede preciosa de grandes amizades.

Agradeço ainda meu orientador querido, professor compreensivo e sabido, Florisvaldo; agradeço ao Prof. Dr. Raphael Alberto Ribeiro e ao Prof. Dr. Tadeu Pereira dos Santos, que compõem a banca e toparam ler o meu trabalho e contribuir para o engrandecimento do mesmo. Agradeço toda a turma do INHIS/UFU, professoras, professores, colegas, funcionárias e funcionários, enfim, tanta gente boa que também fizeram parte de maneira bonita e parceira nessa minha longa jornada enquanto graduanda.

De maneira especial, muito especial, agradeço a compreensão, o companheirismo, o carinho do meu querido e amado filhote, Gabriel, que me acompanha desde muito pequenininho nessa luta diária e desde sempre soube entender as minhas ausências, mesmo estando ao lado, tantas vezes a atenção esteve voltada para os estudos. Durante anos me acompanhou incansavelmente nas salas de aulas, quase sempre silencioso, focado nos seus deveres da escola ou em suas grandes inspirações, que deram origem a lindas obras de arte, seus desenhos que guardamos com tanto critério. Aprendemos muito juntos. E ainda de maneira muito especial, agradeço ao pequeno João, meu amorzinho, pela sua doce e sublime existência, que me imprime todos os dias um grande desejo de mudanças, a começar por encerrar o ciclo da graduação.

Agradeço à minha mãezinha amada e fiel parceira, Inis, sem você tudo teria sido muito mais duro e solitário. Ao meu pai, pelo amor e firmeza, mas sobretudo pela confiança que sempre teve na minha trajetória intelectual. Sobre isso, peço desculpas por ter decepcionado você ao demorar tanto para te entregar esse diploma que sempre esperou. Prometo que conquistas mais providenciais virão. Agradeço então a todas as amigas, amigos

da vida, de Ituiutaba, de Uberlândia e desse mundão que de alguma maneira estiveram presentes na minha vida durante esse período de oito anos e que, com certeza, contribuíram para minha passagem na universidade enquanto graduanda.

Com especial carinho, também agradeço ao Saturnino, meu companheiro, pai do João e amigão do Gabriel. A primeira vez que ouvi o seu nome, foi um chamado para a capoeira, e nela te conheci, nos apaixonamos e formamos uma família, que é minha poesia, de amor e dor. Meu professor, meu mestre, é em você que tenho as mais lindas inspirações para jogar capoeira e para seguir a vida. Obrigada por me ensinar a arte da capoeira, da luta e do amor, todos os dias.

De modo ainda muito sensível, agradeço a capoeira, que me trouxe uma nova concepção do meu lugar no mundo, me trouxe novos saberes e me traz a lembrança de um passado não tão distante que muito certamente eu vivi. É por ela que escrevo, é por ela que meu corpo se movimenta, livre, no espaço. Obrigada também às camaradinhas e aos camaradinhos da capoeira, pela vadiagem de todo dia; ao Mestre Guimes e aos professores e treineis que passaram com mais ou menos vagar por essa minha tão inicial ainda jornada na capoeira. Todas e todos de muito valor.

Galo cantô, tá na hora!

*Quando chego ao terreiro
Trato logo de louvar
Vou louvar a Deus primeiro
Louvo meu pai Oxalá
Também louvo o pai Xangô
E a rainha do mar
Peço licença Deus de Angola
Me dê o salão pra vadiar, camaradinha!*

Mestre João Grande

RESUMO

Neste trabalho o objetivo foi discutir as representações e práticas da mandinga na capoeiragem, a partir do estudo da Capoeira Angola, buscando uma contextualização histórica e a manutenção do patrimônio cultural que emerge da prática da capoeira. Essencialmente, a pesquisa se constitui de levantamentos bibliográficos sobre o tema, por meio dos quais se buscou pensar a capoeira desde o seu surgimento, para que fosse possível falar em mandinga, malícia e malandragem segundo o corpo, o pensamento e o sentimento do capoeirista. Estes elementos contribuem para se pensar na construção do capoeirista, enquanto figura social inserida em um contexto de exploração, de busca pela sobrevivência, um cenário há muito consolidado, de luta de classes.

Palavras-chaves: Capoeira. Mandinga. Malandragem. Manha. Malícia. Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
 CAPÍTULO I	
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA CAPOEIRA NO BRASIL	12
1.1 Estilos de Capoeira	15
1.2 A Capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia do Século XIX	18
1.3 Perseguição à Capoeira	24
 CAPÍTULO II	
CAPOEIRA ANGOLA E SUAS REPRESENTAÇÕES	27
 CAPÍTULO III	
A MANDINGA E A MALANDRAGEM DOS CAPOEIRAS	39
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 56
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 59

INTRODUÇÃO

O sentimento que estimulou o propósito de conceber este trabalho foi, inicialmente, a vontade de aprofundar o conhecimento a respeito das representações de mandinga no universo da capoeiragem. Naturalmente, sabe-se que é uma análise um tanto delicada e que pede profundidade, pois seus elementos são, tantas vezes, implícitos ou subliminares. Reconhecer um capoeira mandingueiro pode ser muito fácil, mas também pode ser tarefa desafiadora. O desafio consiste na sutil percepção do que é mandinga e se o capoeira manhoso, malicioso é também, necessariamente, mandingueiro. E é justamente devido a essa linha tênue que surgiu a necessidade de se fazer um estudo que nos permita começar a compreender a complexidade e a história desses capoeiras, que há séculos traz motivo de intriga e de observância.

É certo também que esse espaço que aqui me apropriei é limitado para tamanho desafio e que, portanto, fiz uma leitura ainda inicial, que vem para nortear uma futura pesquisa de maior amplitude. Mas foi um trabalho prazeroso, que me despertou um desejo muito forte de buscar origens mais enraizadas de como é construído todo esse imaginário que permeia o universo do capoeira, do mandingueiro, do sujeito que não dissocia seu corpo de sua alma, e são elas – essas raízes – africanas, muito acertadamente. Lá no continente africano é que encontraremos fontes mais apropriadas para compreendermos quais os elementos que formaram a concepção de mandinga, mas de maneira justa, que legitima a verdadeira cultura desse povo, que veio nos navios negreiros nos trazer seus ensinamentos, e que também somos nós, hoje, o povo brasileiro.

Com a difusão da cultura dos africanos escravizados, que vieram para o Brasil durante a colonização dos portugueses, com a própria cultura européia e a indígena, formamos a cultura tipicamente brasileira e a capoeira é exatamente um dos resultados dessa construção. Naturalmente os fundamentos da cultura africana ocuparam a parte mais significativa da formação da capoeira, como tratarei nos capítulos seguintes.

Quando conheci, com meu corpo, minha espiritualidade e todos os meus sentidos, a capoeira, a história da capoeira, comecei a compreender que eu não poderia mais seguir o meu caminho sem deixar que toda essa ancestralidade pudesse finalmente compor a minha história de vida. E claro, para isso eu precisaria reescrever a minha passagem pela academia; e eis aqui, eu, na minha reta final da graduação, mudando completamente os rumos de todas as pesquisas e atuações acadêmicas que eu tinha feito até esse momento e resolvi arriscar um novo caminho, que eu senti e quis fazer dele o cerne da minha construção intelectual daqui por diante. Não que tudo o que me moveu até hoje não fizesse parte dos meus reais interesses

e preocupações perante a sociedade e a história do nosso povo, mas é que agora entendi que preciso dar vazão a um sentimento que sempre tive, que é de me conectar com maior propriedade com a minha história ancestral e fazer dela um estudo sistematizado, para que assim não perca o seu valor.

Quero ainda reforçar a despretensão desse trabalho, que em momento algum buscou recriar a história da capoeira no Brasil, nem de suas origens, nem de seus fundadores, guardiões ou praticantes. Um trabalho simples, que pretendeu apenas delinear a conjuntura histórica e cultural que levou à construção do capoeirista e que o faz valer de práticas mandingueiras, as quais compõem um jogo de malícia, que pode, muitas vezes, começar fora da roda de capoeira e para além dela se estender. Um jogo que exige a sutileza do olhar e a destreza do movimento de corpo, é natural que exija também uma análise delicada, minuciosa, de cada fator que integra os seus fundamentos. E é segundo essa exigência da própria capoeira que procurei aqui orientar esse estudo, buscado entender toda a singularidade das suas expressões e os gestos das suas representações.

Pedi que a força da natureza e dos ancestrais me auxiliassem nessa estreita jornada, mas com a certeza de que é apenas o começo de um longo caminho que pretendo seguir, fora e dentro da academia. A capoeira me guia, em razão e sentimento, assim como me deixo guiar no trabalho e na vida acadêmica, afinal, sem o impulso sensível das emoções perdemos o caráter tão caro à historiografia, que é de considerar, antes de qualquer documentação, a parte humana do sujeito histórico, o que nos tira o direito de julgamento e discriminação. Aproveito Marx para me acompanhar neste argumento, que disse que a luta de classes é o motor da história da humanidade. E a luta de classes nada mais é do que o impulso do ser humano que reage à uma feroz imposição econômica da máquina do Estado, por vezes também criada pelo homem. E que a história da capoeira está em absoluta ligação com a história da luta de classes, que foi justamente a luta de classes o mote central da disseminação e da prática da capoeira, sobretudo nos tempos do Brasil colonial e no início da República.

Então, as representações e as práticas da mandinga na capoeiragem, que pontuam esse estudo sobre a Capoeira Angola, tem como objetivo discutir as diversas expressões e os diferentes entendimentos de mandinga dentro do universo da capoeira. A metodologia que utilizei com maior significância foi a revisão bibliográfica, mediante pesquisas em livros, artigos e estudos que abordaram o assunto, de modo a construir uma fundamentação para embasar os pontos de vista e discussões apresentadas.

O estudo começa fazendo uma contextualização histórica da capoeira no Brasil, ainda que resumida, onde trato de pensar, com o auxílio de outros pesquisadores, na origem

da capoeira e na maneira como ela se constitui. Falo ainda sobre os estilos de capoeira e como esses estilos foram criados ou fundamentados. Tratei um pouco da capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia no século XIX e a perseguição à capoeira. Neste primeiro capítulo a contextualização mostra o desenvolvimento da capoeira num período em que a marginalização dos negros era ainda uma característica escancarada da sociedade, o que parece justificar as duras lutas de resistência, sobrevivência e liberdade associadas à prática da capoeira.

No segundo capítulo, abordo pontos sobre as representações históricas e contemporâneas da Capoeira Angola. Para além das questões pessoais, a Capoeira Angola é tratada em específico nesse estudo devido às suas raízes e a sua representatividade no contexto universal da capoeira. Não foi deixada de lado, contudo, a Capoeira Regional, que também tem sua importância na história da capoeiragem no Brasil do século XX em diante.

O terceiro capítulo, que pretende fazer um estudo mais direcionado à questão da mandinga, que é o propósito central do trabalho, faz uma contextualização das possíveis origens e das expressões de mandinga que são usadas pelos capoeiristas, e também fala da malandragem dos capoeiras. Como esses são os principais assuntos de todo o trabalho, busco falar sobre as representações e as simbologias de mandinga, de malícia e de malandragem que pretendem trazer um pouco de entendimento racional para o que é, possivelmente, místico.

É importante falar aqui que, além desse perfil da malandragem que assumem grandes capoeiristas, existem também, e não menos importantes, não menos articulados, não menos destrosos, ou seja, exímios capoeiristas que carregaram uma outra postura, de trabalhador, de homem endireitado, que tem família e hábitos não boêmios, enfim, opostos aos perfis desses malandros que tanto fizeram fama na arte da capoeiragem. Mestre Pastinha foi um dos principais mestres a cuidar de reverter essa imagem de malandro que os capoeiras carregavam até então. Ele se preocupou, trazendo essa concepção para seus alunos e para os fundamentos da sua academia, em trazer aos olhos do povo o caráter social virtuoso que o capoeirista agora fazia questão de adotar. Essa fase foi, inclusive, um marco importante para a história da capoeira do século XX – fundamentos de educação e civilidade que a Capoeira Angola carrega até os dias de hoje, uma capoeira gentil, que se usa da violência efetiva somente quando se faz necessária.

Vimos que a mandinga, a manha, a malícia e a malandragem se constituem em essência da prática da capoeira, estando indissociáveis da capoeiragem enquanto elementos de sua constituição filosófica e prática. Sob esta concepção, estes termos representam, ainda, uma expressão cultural fundada nas lutas de resistência por sobrevivência e dignidade, por

reconhecimento de uma prática forjada nas mazelas dos negros e que constituem fundamentos para o “bom capoeira”. Perseguidos pelas autoridades policiais, os capoeiras estiveram na linha da marginalidade, sendo, a capoeira, criminalizada durante o período de 1890 a 1935. Todos esses elementos, integrados, interligados, em contradição ou sintonia, compõem a história da capoeira que podemos estudar hoje.

O estudo foi construído pensando em discutir a importância da Capoeira Angola e alguns aspectos da articulação dos seus movimentos, da sua música, das suas letras e vozes que são fundamentais para o processo de consolidação de uma forte tradição afrobrasileira, cujo exercício histórico ressalta a própria história de formação do Brasil. Sendo assim, espero contribuir para a memória das primeiras manifestações da capoeira e seus principais representantes, ajudando no reconhecimento da capoeira como uma arte, a continuidade de uma cultura iniciada há séculos, em detrimento do lugar que alguns setores da sociedade que querem reduzir a capoeira, subjulgando-a a uma mera prática esportiva, ou seja, antes de mais nada, aqui pretendo acentuar o seu valor e a sua riqueza cultural.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA CAPOEIRA NO BRASIL

A capoeira é uma arte, uma luta, um jogo, uma dança que nasce na ânsia de liberdade e na luta pela sobrevivência de negros escravizados, vindos da África. É mandinga no corpo, é malandragem no movimento, é poesia na música, é a arte no repente, dentro do fundamento. Um jogo delicado, de gentilezas, mas também de hábeis artimanhas. Mestre Pastinha nos ensinou, “o capoeira não é aquele que sabe movimentar o corpo, e sim o que se deixa movimentar pela alma” e é com profunda inspiração que sentimos o corpo dançar a melodia ancestral que todo o bando de velhos capoeiras nos sopra aos ouvidos. Corpos entoados pela dura luta de bravos homens e mulheres de longos séculos de escravização, aqui seguiremos pela busca do entendimento, sistematizado, da longa jornada da capoeira no Brasil.

Antes de iniciar a apresentação da pesquisa bibliográfica feita para este primeiro capítulo, vale conceituarmos os termos capoeira e capoeiragem. Diz-se de capoeira a designação do praticante desta arte, bem como a arte em si. E capoeiragem, o processo de ensino e de aprendizado da capoeira, sendo, também, a prática dela. Temos, portanto, que capoeira e capoeiragem são conceitos do mesmo universo que tem origem a luta e a resistência de africanos escravizados, expressão de uma manifestação cultural amplamente desvalorizada, marginalizada e, por muito tempo, até criminalizada.

Sobre a contextualização da história da capoeira no Brasil, falemos de Mestre Pastinha, renomado e importante mestre no cenário da capoeira do século XX, que, no livro *Capoeira Angola* (1988, p.22) observa:

Os negros africanos, no Brasil colônia, eram escravos e nessa condição tão desumana não lhes era permitido o uso de qualquer espécie de arma ou prática de meios de defesa pessoal que viessem pôr em risco a segurança de seus senhores. Viu-se, nestas circunstâncias, a Capoeira, tolhida em seu desenvolvimento, sendo praticada às escondidas ou disfarçada, cautelosamente, com dansas e músicas de sua terra natal [*sic.*].

Assim, Mestre Pastinha fala dos recursos usados pelos escravos para esconderem sua prática enquanto luta, misturando-a às danças e aos rituais de raízes africanas, buscando ludibriar os senhores ou as autoridades, emitindo um caráter de brincadeira, enquanto a capoeira era, em seu princípio e verdade, luta em sua mais pura acepção. Segundo ele “não há dúvidas de que a capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos” (PASTINHA, 1988, p.26), no sentido de a capoeira estar inerente aos aspectos de rituais e manifestações culturais advindos da África, mais especificamente de Angola. O fato é que, embora seja uma das lutas

mais antigas praticadas no Brasil, não há ainda um consenso sobre seu surgimento, o que se deve, principalmente, à carência de bibliografias que tratem especificamente de sua origem. O que muitos pesquisadores concordam, dentre eles Marinho (1956), Rego (1968), Soares (1994) e Souza (2005) é que a essência da capoeira se deu pela ânsia de liberdade dos negros escravizados, que por não possuírem armas, criaram um recurso mediante golpes de agilidade e destreza, com o objetivo de se defenderem da opressão dos feitores, senhores de engenho e governantes.

Para Bregolato (2008), a capoeira tem raízes africanas, mas nasceu no Brasil. Outros que também defendem este ponto de vista são Cruz (2010), afirmando que a capoeira é brasileira e foi criada pelos negros escravizados, e Ferreira (2007), que acredita que não nasceu na África. Segundo Santos (1990, p.19), “para alguns pesquisadores, estudiosos da cultura afro-brasileira, africana e historiadores, a capoeira surgiu no Brasil por um processo de aculturação em prol da liberdade humana da raça negra escravizada pelos dominantes da época do Brasil colonial”. Ferreira (2007, p.23) diz ainda que:

Tudo leva a crer que ela não era uma prática originária da África, mas que foi criada pelos escravos africanos no Brasil, possivelmente uma recriação de diversos rituais e danças guerreiras. Estes rituais e danças foram aos poucos se amoldando às necessidades e ao novo tipo de socialização que os africanos foram submetidos no cativeiro.

Outro indicativo de que a capoeira é uma invenção ocorrida em solo brasileiro foi apresentado por Nestor Capoeira (1998, p.34), que diz:

Temos agora uma ideia de como nasceu a capoeira: mistura de diversas lutas, danças, rituais e instrumentos musicais vindos de várias partes da África. Mistura realizada em solo brasileiro, durante o regime de escravidão, provavelmente em Salvador e no Recôncavo Baiano durante o século XIX.

Porém, há quem não concorde que a capoeira seja brasileira. Marinho (1956), por exemplo, dizia que antes de chegar ao Brasil a capoeira já era praticada em Angola, como uma dança religiosa. Costa (1961) afirma a nacionalidade angolana da capoeira, quando diz que a forma primitiva da capoeira chegou ao Brasil com os negros bantus, originários da África Ocidental. Essa capoeira primitiva era uma espécie de dança ritual, e ainda hoje, na Bahia, se observam ligações da capoeiragem com crenças, cerimoniais e cânticos africanos. Mas é importante fazermos uma breve observação desta análise de Costa (1961), pois ele fala de uma capoeira primitiva, o que não seria a capoeira propriamente, mas ela ainda em estado gestacional, em processo de criação, de formulação de seus principais fundamentos. Nesse sentido, Santos (1990, p.19) afirma que:

Para alguns autores, estudiosos do assunto, a capoeira foi uma invenção do negro na África, onde existia como forma de dança ritualística. Mais tarde, com o processo do

colonialismo brasileiro e com a chegada dos negros escravos originários da África, aqui a capoeira apareceu como forma de defesa pessoal dos escravos contra seus opressores do engenho.

Decânio Filho (1996), traz algumas explicações que ajudam a contextualizar a capoeira praticada no Brasil do século XVI. Para o autor, a capoeira chegou ao país trazida pelos negros bantus da região de Angola, mas lá não se praticava a capoeira como conhecemos no Brasil, e sim uma luta associada a uma cerimônia mágico-religiosa com denominações regionais: N'golo em Benguela, sul de Angola, e Bassúla, em Luanda, ao norte de Angola. N'golo, segundo Decânio Filho (1996), era uma manifestação conhecida como Dança das Zebras, que acontece quando as moças têm menarca e passam a serem consideradas mulheres. Por tradição, há uma festa onde ocorre a dança e o rapaz vencedor tem o direito de escolher a esposa entre as novas iniciadas. A Bassúla, de acordo com Alleoni (2010), era uma luta praticada na areia pelos antigos pescadores de Luanda, com golpes desequilibrantes. Alleoni (2010) cita também a Kambangula e o Omundiú. Segundo o autor, a Kambangula é uma disputa realizada dentro de rodas e com pessoas batendo palmas, sem nenhum acompanhamento de instrumento musical. E o Omundiú é um jogo atlético disputado com as pernas. Souza (2005, p.131), em seu livro *África e Brasil Africano*, escreveu a seguinte passagem:

Pastinha contou ter aprendido a luta com um escravo vindo de Angola, chamado Benedito, que lhe ensinou a capoeira, que vinha da dança africana chamada n'golo. Nessa dança, os combatentes se enfrentam no centro da roda, ao som de tambores e palmas, dando golpes de pés e cabeça e tendo apoio das mãos. Isso nos leva a crer que realmente a capoeira teria vindo da África, mais especificamente da região de Angola, sendo derivada do n'golo e conduzida pelos escravos bantus.

Alleoni (2010, p.27) traz uma análise importante, que busca compreender as diversas influências da capoeira:

Dizer que a Capoeira é africana porque os africanos já dançavam o N'Golo (ou Kisema) ou que já lutavam a Bassúla ou a Kambangula é reduzir a Capoeira a uma forma limitada de expressão corporal, seja à dança ou à luta. Esquece-se, portanto, que a união destas e de outras expressões corporais mais a musicalidade e mais o toque de instrumentos musicais é que completam a arte da Capoeira. O N'Golo é um ritual onde se procura atingir o rosto do oponente com os pés. A Bassúla é uma luta praticada na areia pelos antigos pescadores de Luanda, com golpes desequilibrantes. A Kambangula é disputada dentro de rodas, com pessoas batendo palmas e cantando, porém, sem nenhum acompanhamento de instrumento musical. O Omundiú é um jogo atlético disputado com as pernas. Existem também as diversas outras danças acrobáticas, com saltos e movimentos parecidos aos incorporados pelos capoeiristas.

A história inerente ao surgimento da capoeira é ainda mais complexa, pois certamente não foi influência de uma só dança, ritual ou luta africana. A miscigenação de

negros de diferentes localidades era uma estratégia adotada no período da escravidão com o intuito de evitar a concentração de negros de mesma etnia, o que ocorria tanto nas propriedades que mantinham escravos quanto nos navios negreiros. Com isso, impedia-se a formação de núcleos solidários que poderiam se rebelar mais facilmente contra os senhores de escravos. A partir desta ideia, pode-se dizer que os diferentes grupos de africanos compartilhavam entre si suas tradições e expressões culturais, incluindo-se aqui o jogo entre dança e luta, e nessa mistura diferentes formas de compor os fundamentos da capoeira surgiram e se transformaram em estratégia de defesa e ataque para os negros cativos.

Ao se analisar a junção dos componentes do n'golo, bassúla, kambangula, dentre outras manifestações africanas, consegue-se ficar bem próximo do que hoje é conhecida como capoeira, apesar de, ainda assim, é distinto da composição da capoeiragem que se jogou e que se joga no Brasil. (ALLEONI, 2010). Fora os relatos orais, passados de geração a geração de escravos, os registros mais consistentes sobre capoeira datam do início do século XIX, trazendo informações sobre negros rebelados e sua organização em quilombos. Mas sendo estes registros segundo a perspectiva da classe dominante, é lançado um olhar de marginalidade a respeito das práticas de capoeiragem, o que se consolidou nas duas últimas décadas do século, em especial, depois da abolição da escravidão. De acordo com o Mestre Pastinha (1988, p.22):

Não vai muito longe o tempo em que a Capoeira sofria seria repressão por parte das autoridades policiais que não visavam, evidentemente, terminar com a Capoeira, mas, evitar que indivíduos de mau caráter dela se valessem para a prática de agressões e desordens, pois, o aprendizado da Capoeira congregava as classes mais humildes do povo.

A perseguição policial contra os capoeiras conta muito da história do Rio de Janeiro e da Bahia do século XIX. Falamos especificamente sobre estes dois Estados porque foi onde a prática da capoeira mais se destacou, principalmente, com o amparo de importantes obras literárias e registros históricos. Mais adiante falaremos sobre a capoeira baiana e a carioca com mais detalhes e pontuações.

1.1 Estilos de Capoeira

Existem vários estilos de capoeira, mas falaremos aqui da Capoeira Angola, a capoeira mãe, a raiz, e da Capoeira Regional, a Luta Regional Baiana de outrora – essas são as capoeiras de mais tradicionais fundamentos.

A Capoeira Angola é então de reminiscência africana, mais especificamente do Sul de Angola, região onde praticavam-se movimentos muito parecidos em uma manifestação de iniciação feminina chamada N'golo, como já falamos anteriormente. No Brasil, a mão-de-obra escrava foi em grande parte proveniente de Angola. Trazidos para o Brasil, os negros angolanos adaptaram o conhecimento e a memória de suas manifestações culturais à necessidade de se defenderem dos feitores nas senzalas e à construção de uma resistência nos quilombos. Neste processo de reformulação do N'golo, os movimentos característicos de dança passaram a ser utilizados também enquanto movimentos de luta. Assim, o N'golo, que era uma prática de homem livre na África, transformou-se numa cultura de resistência e busca de liberdade no Brasil. A esta manifestação de resistência negra deu-se o nome de capoeira, palavra de origem indígena (caá-puêra) que significa mato miúdo que nasceu no lugar de mato virgem derrubado. Ganhou este nome por ser a capoeira o lugar onde os negros iam praticar esta dança/luta que era proibida nas senzalas.

Mas a Capoeira Angola agora é também um jogo de resistência que ultrapassa o período escravista, se expressando até os dias de hoje na medida em que reage à descaracterização ou à “folclorização”, se impondo como uma manifestação cultural afro-brasileira que preserva sua filosofia. É também por força desta resistência que a Capoeira Angola tem conseguido se expandir, se mantendo como expressão viva e presente sem, no entanto, se curvar a um processo de descaracterização ou abstração de suas raízes. Mantendo-se fiel aos seus fundamentos, ela se reafirma enquanto uma “escola para a vida” que, reproduzindo metaforicamente as situações que o jogador pode encontrar na realidade, a capoeira prepara-o para encará-las de maneira irreverente, autônoma e independente.

Segundo Mestre Pastinha (1988, p.28): “A Capoeira Angola se assemelha a uma graciosa dança onde a ,ginga” maliciosa mostra a extraordinária flexibilidade dos capoeiristas. Mas, Capoeira Angola é, antes de tudo, luta e luta violenta”. Ao explicar a caracterização da capoeira angola, Oliveira (1989, p.179) afirma que:

O mestre angoleiro procura passar para o seu discípulo o culto aos rituais e preceitos existentes na capoeira angola e ao mesmo tempo prepará-lo para defender-se sem interferir no seu potencial de criatividade, dotando-o de uma grande dose de malícia, baseada na calma e na velocidade.

Em meados de 1928, à tradição angoleira, soma-se golpes de outras lutas, e assim Mestre Bimba cria a Luta Regional Baiana, o que futuramente se transforma na Capoeira Regional. Para Almeida (1994), Bimba aproveitou-se de uma antiga luta existente na Bahia, o Batuque, para criar este novo estilo de capoeira.

Nesta época, como já vinha ocorrendo desde o início da década de 1920, a Bahia vivia o apogeu dos conjuntos de articulações políticas e desenvolvimento das camadas urbanas das grandes cidades, e a tudo isso somava-se, ainda, o crescimento da sociedade burguesa soteropolitana. Os conflitos de ordem social eram recorrentes e os pensamentos retrógrados e conservadores da sociedade soteropolitana acompanhavam o desenvolvimento da sociedade baseada no prestígio e na capacidade dos poderosos em privilegiar e favorecer aliados e dependentes. Por conseguinte, a população era direcionada sob rédea forte do poder senhorial unido à devoção discriminatória e intolerante do catolicismo. (BARBOSA, 2010).

Contudo, segundo o Mestre Bimba, “em 1928 eu criei, completa, a Regional, que é o Batuque misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente”. (ALMEIDA, 1994, p.17). Verifica-se na capoeira regional uma espécie de extensão modificada da capoeira angola, uma vez que “quando a regional surgiu, já existia uma tradição consolidada na capoeira, principalmente, nas rodas de rua do Rio de Janeiro e da Bahia” (VIEIRA, 1998, p.1) e é justamente diante desse cenário de julgamentos e de criminalização da capoeira que Mestre Bimba cria a regional.

Com a criação da capoeira regional, Mestre Bimba faz com que a capoeira atraia também a classe média e a burguesia de Salvador. Até então, somente os africanos e seus descendentes praticavam a capoeira, ou seja, ela era praticada exclusivamente pela classe pobre, remanescente dos escravizados (CAPOEIRA, 1998). Nestor Capoeira (1998, p.52) diz que “o método de ensino, os novos golpes e a nova mentalidade, somados ao fato de a maioria dos alunos de Bimba pertencer à classe média, com outros valores, fez com que a regional de Bimba se diferenciasse muito da capoeira tradicional”.

Notam-se diferenças significativas nestes dois estilos de capoeira. A Capoeira sempre teve como propósito a luta pela liberdade dos negros escravizados, e essa capoeira do princípio é a que hoje chamamos de Capoeira Angola. Era usada não somente como instrumento de defesa, mas também como força de ataque contra a opressão dos senhores de escravos e todo o poder dominante. Com o tempo se torna uma luta organizada e liderada pelos negros desde os tempos da escravidão e nas primeiras décadas do século XX. Ainda nesse início de século XX mantém-se majoritariamente o caráter de luta, o que começa a ser desconstruído por Mestre Pastinha e também por Mestre Bimba, com a Luta Regional Baiana. Uma nova face da Capoeira que pretendeu transformar, para além de outras questões, a imagem marginalizada que a capoeira havia carregado até então, porém foi uma transformação que aconteceu de forma gradativa, em um processo criterioso que precisou da intervenção do Estado, mas falaremos com mais critério a respeito logo mais à frente. No

início ainda significava oposição ao sistema vigente e continuou na marginalidade sofrendo perseguição por parte das autoridades policiais, tal qual a capoeira angola. A legalização da capoeira foi um dos propósitos de Mestre Bimba com a criação da Capoeira Regional.

Como é intenção deste estudo discorrer sobre as representações e práticas da mandinga na capoeira, tendo em vistas a Capoeira Angola, será dedicado um capítulo que tentará aprofundar ao máximo no universo desta primeira representação de capoeira no Brasil. Mas antes, faremos uma análise contextual da capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia do século XIX, o que ajuda a conjunturá-la para explicarmos a perseguição à capoeira neste período e o processo de marginalização de sua prática.

1.2 A Capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia do Século XIX

A história da capoeira no Brasil começa a ser contada mais sistematicamente no século XX, com maior significância a capoeira do século XIX, por ter sido o período em que ela ganha mais visibilidade social, mesmo que ainda sob um olhar marginal e de contravenção, passível de repressão por parte de uma grande parcela da sociedade, principalmente das autoridades policiais da época. A década de 1990 teve sua historiografia significativamente voltada para os estudos da capoeira no Rio de Janeiro do século XIX. Carlos Eugênio Libâneo Soares e Luís Sérgio Dias são dois pesquisadores que se destacam com suas pesquisas sobre a capoeira neste período.

Soares (2001) estuda o período que vai de 1808 a 1890 e traça uma trajetória histórica que se inicia com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, passa pelo fim da monarquia e a instauração da República e termina com a criminalização da capoeira, tendo a maioria dos seus praticantes na capital desterrada para a ilha de Fernando de Noronha. Dias (2001), por sua vez, aborda o temor que os capoeiras representavam para a sociedade carioca de meados do século XIX. Soares (2001, p.25) fala da capoeira escrava, como ele mesmo denominou, e que não se limitava a “uma prática cultural excludente de negros libertos ou livres, mas a uma tradição rebelde que tinha fortes raízes escravas”. Este período compreende os anos de 1808 a 1850, quando foi proibido o tráfico de escravos no Brasil. Esta tradição rebelde, de raízes africanas, seduzia “aqueles de outra condição social e jurídica, por sua maneabilidade e resistência”. Portanto, segundo o autor, a capoeira não se aplicava somente aos negros escravos, mas ao contexto da escravidão. A capoeira era, portanto, o próprio contexto da escravidão e refletia seu estado de rebeldia no agrupamento de seus praticantes que, em comum, se voltavam contra as formas de repressão aos marginalizados da sociedade,

sobretudo, os escravos, libertos ou cativos. De acordo com o Dossiê “Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil”, publicado em 2007:

Difundida na capital por africanos, a capoeira se tornou motivo para troca de relações culturais e sociais mais amplas. Tanto que no segundo momento estudado por Soares, 1850-1890, é possível encontrar entre os seus praticantes nomes de letrados, aristocratas e militares. O que marca este volume, no entanto, é a história das maltas, como eram chamados os grupos de capoeiras que disputavam a geografia da cidade. (DOSSIÊ, 2007, p.14).

Em uma análise da segregação social no Rio de Janeiro, Soares entende que os africanos e os afrodescendentes se tornam a classe pobre que incorporava a cidade. No século XIX, a capoeira marcou com grande relevância a vida social carioca – era comum os capoeiristas serem conhecidos como desafiadores da ordem policial, hostilizadores da população e provocadores de brigas e correrias, quase sempre marcadas por cabeçadas, rasteiras e navalhadas. (SOARES, 2001).

Ainda segundo publicado no Dossiê (2007, p.15):

Muitos dos confrontos aconteciam entre as temidas maltas, as quais demarcavam seus territórios através das freguesias – como eram conhecidos os bairros delimitados pela localização das igrejas católicas. As relações entre os capoeiras se davam através do cotidiano da escravidão urbana, dividida entre a casa do senhor e a rua, espaços onde o escravo cuidava dos afazeres domésticos e trabalhava no comércio local, sendo este muitas vezes o motivo das disputas territoriais. Além disso, causavam arruaças e brigas nos desfiles das bandas militares.

O clima de inquietude que prevalecia na sociedade carioca foi descrito por diversos órgãos de imprensa da época e acabavam por fomentar ainda mais discriminação contra os capoeiristas. Uma destas publicações, traz a seguinte frase: “Em 1888, um ano antes da proclamação da República, cafajestes armados até os dentes ainda saem à frente das nossas bandas militares, atravessam as ruas principais, as mais policiadas da urbe, em pleno exercício da capoeiragem”. (EDMUNDO, 1938, p.842). Nota-se aqui a relação entre capoeiragem e malandragem, no sentido pejorativo, como tentativa de manutenção da ordem social pela repreensão a um movimento que crescia e refletia o rebelar dos oprimidos. Contra estes movimentos, os ditos cidadãos de bem buscaram por meio da negativa à legitimidade da capoeira, manter os capoeiristas ao legado da marginalidade.

No entanto, antes da proclamação da República, que ocorreu em 1889, os escravos que praticavam a capoeira conseguem certo prestígio em função de sua participação na Guerra do Paraguai, entre os anos de 1864 e 1870. Também ganharam destaque por atuarem nas eleições pressionando eleitores para votarem em determinados candidatos. (DOSSIÊ, 2007). Curiosamente, como citou Gomes (1991), os capoeiras criaram uma milícia que era a favor da

Monarquia e, sob essa ideologia, atacavam os republicanos. Aqui é importante compreendermos a posição de luta pela sobrevivência que a Guarda Negra, como ficou conhecida esta milícia, assumiu ao ser favorável a um regime que por séculos escravizou os negros e os submeteu às piores condições de sobrevivência e trabalho forçado e que agora os tinha como aliados contra a República que se formava.

Outro acontecimento do período foi a criação do Partido Capoeira, que marcou a participação política dos capoeiras que, nem assim, deixaram de ser perseguidos. Mas, antes da intensificação desta perseguição conseguiram dividir a cidade do Rio de Janeiro em duas maltas: Nagoas e Guaiamuns, que representavam os dois grandes partidos políticos da época, respectivamente, liberal e conservador. (CASTRO, 2007). Embora a inserção na política não tenha garantido aos capoeiras a liberdade social para a expressão de sua cultura, ao menos assegurou “a perene permanência das maltas contra as investidas frequentes da ação policial” (SOARES, 2001, p.41). Com isso, foi possível alcançar outras classes sociais e a capoeira passou a ser praticada não apenas pelos escravos, mas, também, por homens livres pobres e ricos e europeus, como se verifica num romance publicado na época, escrito por Plácido de Abreu, em 1886.

Um fragmento do romance de Plácido de Abreu dá a ideia do cenário da capoeira no Rio de Janeiro do século XIX. Na introdução, o autor escreve:

Guayamú é o capoeira que pertence aos seguintes partidos: S. Francisco (grande centro, do qual foi chefe o célebre Leandro Bonaparte), Santa Rita, Ouro Preto, Marinha, S. Domingos de Gusmão, além de outros pequenos bandos agregados a estes. A denominação que tem estes grupos é casa ou província, e a cor por que são conhecidos é a vermelha. Nagôa é o capoeira que pertence aos seguintes partidos: Santa Luzia (Centro do qual foi chefe Manduca da Praia), S. José, Lapa, Sant’Anna, Moura, Bolinha de Prata, além de outros grupos menores, filiados àqueles. A cor por que são conhecidos é a branca. Há pouco tempo ainda o bando guayamú costumava ensaiar os novinhos no morro do Livramento, lugar denominado Mangueira. Os ensaios faziam-se regularmente nos domingos de manhã e constavam dos exercícios de cabeça, pé e golpes de navalha e de faca. Os capoeiras de mais fama serviam de instrutores àqueles que começavam. A princípio, os golpes eram ensaiados, fazendo-se uso da *mão limpa*. Quando o discípulo aprendia as lições, começava a ser ensaiado com armas de madeira e por fim serviam-se dos próprios ferros, acontecendo muitas vezes ficar ensanguentado o lugar dos exercícios. Os nagôas faziam os mesmos ensaios, com a diferença de que o lugar escolhido por eles era a praia do Russel, para os partidos de S. José e Lapa, Morro do Pinto e para o de Sant’Anna. (ABREU, 1886, p.3).

Nota-se a organização dos grupos formados por capoeiras e o lugar que assumiam na sociedade. Alguns paradigmas começam a ser quebrados, outros se fortalecem na concepção dos que eram contrários à prática da capoeira e se posicionavam ofensivamente diante da eminência do perigo e espalhavam uma espécie de temor manipulador de opiniões. Mesmo assim, a capoeira foi se fortalecendo paralelamente ao fortalecimento das suas correntes

contrárias. Nesse (des)equilíbrio de forças a capoeira continuava relegada ao submundo e à marginalização, agarrando-se em suas bases e insistindo num posicionamento social.

E apesar dos muitos paradigmas que condenavam ou, ao menos, indicavam como inapropriada a prática da capoeira, personalidades importantes da história e do cenário político, se sentiram atraídas e se juntaram aos capoeiras, na condição de também praticantes. Citam-se aqui o Barão do Rio Branco e Floriano Peixoto, quando jovens. Também intelectuais e profissionais liberais eram praticantes da capoeiragem. (DIAS, 2001). E mesmo atraindo personalidades a capoeira continuou sendo perseguida, e agora também, seus praticantes mais ilustres. Todos, indistintamente, eram tachados como instigadores da desordem e propagadores do temor social e passíveis de punição segundo os princípios legais da época. Não que todos os praticantes compartilhassem desse estigma, mas, era assim que as autoridades enxergavam os capoeiras.

No texto da primeira lei penal brasileira, por exemplo, datada de 1830 e denominada Código Criminal do Império do Brasil, não havia uma referência direta aos praticantes da capoeira. Diante dessa falta de ordenamento específico os chefes de polícia enquadravam os capoeiras no capítulo que referenciava os vadios e mendigos (DOSSIÊ, 2007). Somente seis décadas depois, e com o fim da escravidão e início da República, o Código Penal Brasileiro trouxe um artigo dedicado à prática da capoeiragem, cujo texto explicitava:

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 ou algum mal: Pena: de prisão cellualar de dois meses a seis meses [*sic.*]. (BARBIERI, 1993, p.117).

A referência clara e direta à prática da capoeiragem no Código Penal Brasileiro de 1890 amplia as possibilidades de punição em razão da criminalização da capoeira. Decorrente disso, ocorreram muitos combates e conflitos entre os capoeiras e os policiais, sobretudo, pelo fato de que a polícia, agora fundamentada na lei, passou a reprimir com extrema violência os capoeiristas. (DOSSIÊ, 2007). Já a história da capoeira na Bahia tem como referência o período da República Velha, cujo recorte temporal vai dos anos 1890 a 1930. Diferente da capoeira no Rio de Janeiro, sustentada por documentações, na Bahia os relatos trazem mitos, lendas, suposições e pouquíssima documentação.

Alguns indícios sobre a capoeira na Bahia do século XIX são encontradas na obra *Bahia de Outrora*, de Manuel Querino (1955). Nela o autor registra cantigas, golpes, instrumentos musicais, gírias, indumentárias, costumes, cismas, rixa, ritos, ocasiões e lugares dos conflitos e aponta as finalidades atribuídas à capoeira, tais como esporte, luta e folguedo.

Noutra obra literária, o autor mostra que a capoeira era praticada por diferentes grupos sociais. Fala também do envolvimento dos capoeiras com a capangagem eleitoral e sua participação na Guerra do Paraguai. O interessante desta obra é que a capoeira é apresentada sob diferentes significados, talvez por um processo de reconstrução do seu ideário em razão da intensificação da perseguição aos capoeiras. Estes outros significados são: conflito e brincadeira, dança e luta, sempre presente no mundo da festa, da política e das ruas. (QUERINO, 1988).

Além de Querino (1955; 1988), quem também se dedicou a escrever sobre a capoeira baiana foi Vianna (1979; 1984). Em uma de suas crônicas ele traz relatos importantes sobre a prática da capoeiragem falando sobre indumentárias, golpes e cantigas (VIANNA, 1979). Noutro texto, fala da influência da luta greco-romana sobre a capoeira, além de trazer aspectos do cotidiano dos seus praticantes, tais como: valores, armas usadas, lugares por eles frequentados, hábitos alimentares, cismas, brigas entre si e conflitos com a polícia. É também nos textos de Vianna (1984) que se encontra uma das raras descrições de batuque, uma espécie de luta, mostrando sua interface com a capoeira (VIANNA, 1984).

Outro pesquisador importante sobre a história da capoeira na Bahia, foi Antônio Liberac Pires (1996; 2001), que estudou sistematicamente a capoeira baiana do século XIX, depois de ter estudado a capoeira do Rio de Janeiro do mesmo período. Quis Pires (2001) analisar comparativamente as capoeiras carioca e baiana entre os anos de 1890 e 1950 e verificou que na Bahia, mesmo não tendo a mesma visibilidade histórica que no Rio de Janeiro, a capoeira fez parte do universo cultural da sociedade soteropolitana do século XIX, inclusive, estando presente na cultura de rua de Salvador, destacando-se como uma arma eficiente nos conflitos corpo a corpo com policiais.

Também na Bahia, havia preconceito social e racial em relação à capoeira e o mesmo acontecia com outras manifestações afrodescendentes, como o candomblé. Uma pequena diferença em relação à capoeira praticada no Rio de Janeiro é a presença, também, de mulheres pobres dominando a arte da capoeiragem. (PIRES, 1996). Os relatos sobre a capoeira na Bahia, em grande parte encontrados em recortes de jornais e não nos documentos policiais, como era o caso do Rio de Janeiro, mostram uma associação entre os locais de desordem com os espaços de prática da capoeiragem. Esta associação certamente é fruto do preconceito à prática da capoeira e, sobretudo, perseguição policial aos seus praticantes que, inclusive, eram recrutados à força pelas autoridades para servir à Marinha de Guerra Brasileira e ao Exército, como punição. Muitos outros escravos e capoeiristas se alistavam voluntariamente, buscando conseguir a liberdade. (ABREU, 1886).

O mais comum entre a percepção de capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia é que seus praticantes sempre foram vistos pelas autoridades como vadios, vagabundos e desordeiros. Era uma ideia preconceituosa e manipuladora que buscava marginalizar a prática da capoeira. No entanto, segundo Castellucci (2001, p.18):

[...] estudos revelam que os capoeiras não eram um bando de vadios e vagabundos, como escreviam os jornalistas da época, sendo grande parte deles trabalhadores. Contudo, assim como a maioria da população soteropolitana, os capoeiras eram trabalhadores de rua, viviam de ocupações esporádicas e intermitentes. Ou seja, tinham um ritmo de trabalho bastante irregular, o que lhes proporcionava períodos de ociosidade, entremeados por momentos de diversão. Mesmo sendo trabalhadores, os capoeiras também podiam ser desordeiros, uma vez que muitos deles simplesmente viviam no mundo das ruas, batiam tambor, jogavam capoeira e algumas vezes até matavam. Em síntese, transgrediam os padrões e as regras da ordem pública.

Os estudos realizados por este autor, dentre outros elementos estudados, traçaram um padrão ocupacional para os praticantes da capoeira baiana. A maioria deles trabalhava como carregador e estivador, ocupações ligadas à região portuária; outros eram carroceiros, peixeiros, marítimos, engraxates, pedreiros, marceneiros, chapeleiros, donos de botecos e casas de jogo, vendedores ambulantes, leões de chácara e até policiais. (CASTELLUCCI, 2001). Além do padrão ocupacional, Castellucci (2001) levantou, sobre o perfil dos capoeiras: a maioria possuía apelido; nascidos entre as últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX; maior incidência de nascimento em Salvador e no Recôncavo Baiano; maior parte deles era analfabeta; maioria negra, embora pessoas da elite e da juventude baiana se inseriram na prática da capoeira. E assim seguia o fortalecimento da capoeira na Bahia, conforme publicado no Dossiê (2007, p.25), como manifestação de rua:

Durante a República Velha, a capoeiragem baiana era uma manifestação de rua, afrodescendente, e muitos dos seus praticantes tinham ligações com candomblé, samba e batuque. O vínculo entre os capoeiras e essas práticas podia se originar na própria família, no ambiente de trabalho, ou também nas festas populares.

A continuidade da prática seguiu segundo a transmissão oral para seus descendentes e pessoas do seu convívio. O momento das festas populares também servia para a propagação desta arte que, invariavelmente, atraía cada vez mais adeptos à prática da capoeiragem. Isto representou um crescimento que incomodava as elites baianas, que se organizavam para transformar Salvador numa metrópole moderna e civilizada, aos moldes da sociedade europeia. (DOSSIÊ, 2007). Assim, segundo o texto do Dossiê (2007, p.25), as elites baianas acreditavam

[...] ser necessário reformar a arquitetura da cidade, e mais do que isso, o que se pretendia era “desafricanizar” as ruas, ou seja, erradicar de Salvador todos os hábitos e costumes do povo que lembrassem a África. Grande parte da população

soteropolitana era composta por negros e mestiços, e o cotidiano da cidade era marcado por diversas manifestações da cultura negra. Com o movimento pretendido de reforma e higienização do espaço urbano, multiplicaram-se as reclamações moralistas da imprensa e se acirrou a repressão policial contra tais práticas culturais. Portanto, não é de se surpreender que, nesta época, uma boa parte das camadas populares soteropolitanas, fosse ela desordeira de fato ou não, tivesse sua vida marcada por recorrentes confrontos com a lei.

O contexto atual da Bahia mostra que este intento não obteve êxito, sobretudo, em razão da cultura de festas populares que se espalhavam em seu território. E estas festas populares eram ocasiões apropriadas para os capoeiras se reunirem e jogarem capoeira e, com isso, foram conquistando cada vez mais espaço e atraindo observadores e entusiastas para as rodas de capoeira. (COUTINHO, 1993). Porém muitos outros conflitos fizeram parte da história da capoeira baiana, o que caracteriza o período da República Velha como o momento de maior turbulência da capoeira baiana e de maior repressão policial, repressão esta não dirigida apenas à capoeira, mas, também, aos terreiros de candomblé e ao samba. (DOSSIÊ, 2007).

Mas não foi só de repressão policial que se faz a capoeira na Bahia. Alguns de seus praticantes até recebiam proteção policial em troca de favores políticos, já que serviam à capangagem política e, assim, suas práticas de desordem eram toleradas. Alguns nomes de capoeiras se destacam nesse período mostrando que, nem sempre, policiais e capoeiras estavam em lados opostos. São eles: Inocência Sete Mortes, Estevinho, Duquinha, Samuel da Calçada, Sebastião de Souza e Pedro Mineiro, todos estes atuaram como capangas e conseguiram alguns privilégios que favoreciam suas práticas de capoeiragem. (DOSSIÊ, 2007). Hoje a Bahia é tida como berço da cultura africana no Brasil e reduto de propagação da cultura afrodescendente, dentre elas a prática da capoeira que, junto com as religiões de matrizes africanas, formam a própria história baiana, digna de reconhecimento como patrimônio histórico-cultural.

1.3 Perseguição à Capoeira

No tópico anterior, na história da capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia do século XIX, está claro o fato de que a capoeira e seus praticantes sofreram perseguição intensa por parte das autoridades policiais. Contudo, neste tópico, pretende-se falar desta perseguição de maneira específica, mesmo que, invariavelmente, isto se mistura à própria história da capoeira no Brasil. Sabemos que a prática da capoeira pelos negros era inerente à sua cultura e suas vidas: o capoeira é capoeirista não somente na roda, na hora do jogo, enquanto tocador e

cantador, a capoeira se integra no modo de vida do sujeito. No início, esta prática se dava tanto nas fazendas quanto nos terreiros, só depois ganhando as ruas e buscando legitimação. No entanto, segundo Mello (1996, p.32): “essa prática se dava de maneira clandestina, pois, uma vez que ela era utilizada como arma de luta, os senhores-de-engenho passaram a coibi-la veementemente, submetendo a terríveis torturas todos aqueles que apraticassem”.

A alternativa encontrada pelos negros escravizados era praticar a capoeira, quando na presença dos senhores de engenho, como dança e brincadeira sendo que, na verdade, estavam praticando uma luta. O berimbau, instrumento referência da capoeira, servia tanto para dar ritmo ao jogo, quanto para avisar sobre a chegada da polícia, do feitor, autoridades ou qualquer instância repressiva, anunciando o momento de transformar a luta em dança (SANTOS, 1990) – para esse momento, foi criado um toque específico, chamado ainda hoje de *Cavalaria*. Dado a ameaça de perigo que a capoeira representava aos senhores de engenho e ao próprio sistema de sustentação escravagista, ao menor sinal de capoeiragem seus praticantes eram severamente punidos, à moda da escravidão: cortados a chicotadas e banhados por uma mistura de sal, limão e urina nas feridas. (BANALUME NETO, 1995 *apud* FONTOURA; GUIMARÃES, 2002).

A situação dos negros escravos só tendia a piorar. Estavam sujeitos à humilhação, trabalho forçado, severas punições e diversas outras atrocidades, o que os fez organizarem-se e tramarem as muitas fugas de que se tem notícias na história. Uma dessas fugas em massa, ocorrida em fins da década de 1590, deu origem ao Quilombo dos Palmares, maior organização e reduto de negros fugitivos na história do país. Outros quilombos foram formados, mas, o principal deles, dos Palmares, localizado na Serra da Barriga, em Alagoas, durou até 1694, quase um século de resistência. Com a extinção dos quilombos segundo Santos (1990, p.19), “[...] a capoeira já era conhecida como meio de ataque e defesa pessoal, mais precisamente nos Estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Rio de Janeiro, entre outras localidades onde haviam escravos lutando pelo dia de sua libertação”. E quando veio a abolição da escravidão, em 1888, os negros foram largados nas ruas, sem emprego e sem moradia, fazendo da capoeira um dos meios para sua sobrevivência, quer como defesa pessoal, como meio coercitivo para obter algum tipo de vantagem ou a serviço da capangagem. Soma-se a isso a intensificação da perseguição policial aos praticantes da capoeiragem. (SANTOS; BARROS, 2001).

Era um cenário social totalmente desfavorável, primeiramente para a sobrevivência do negro liberto e desempregado, segregado, mas também para a prática da capoeira, pois além da perseguição policial, eram recriminados pela sociedade. E como dito no subcapítulo

anterior, em 1890 a prática da capoeira se tornou, oficialmente, um crime e seus praticantes, sujeitos fora da lei. Esse foi o texto trazido pelo Artigo 402 do primeiro Código Penal Brasileiro. Mesmo assim, os capoeiras conseguem atravessar esse período extremamente desfavorável e manter viva a capoeira e sua prática, pois, segundo Areias (1983, p.52):

[...] transformada em uma verdadeira luta acrobática, aperfeiçoada em esculda de tantos artifícios quantos fossem necessários para safar-se da perseguição dos poderosos, a capoeira e os capoeiristas conseguem, com artimanhas e habilidades, atravessar esse período tempestuoso.

Somente em 1935 a capoeira deixou de ser perseguida legalmente. Getúlio Vargas permitiu a prática vigiada da capoeira e somente em recintos fechados e com alvará da polícia (CAPOEIRA, 1999). Com esta permissão, “não sendo mais perseguidos, os capoeiristas, sedentos de expressão, infestavam as ruas e praças das cidades com as suas rodas de capoeira. A capoeira era parte integrante e obrigatória de todas as festas populares” (AREIAS, 1983, p.65). Com esta visibilidade social e conquistando espaço nas ruas, começam a surgir as primeiras academias que ensinavam, formalmente, a capoeiragem. A primeira delas foi fundada por Manoel dos Reis Machado – Mestre Bimba, no ano de 1932. (DOSSAR, 1991 *apud* FONTOURA; GUIMARÃES, 2002). A partir deste período a história da capoeira começa a ser contada como legítima manifestação de brasilidade, de cultura popular brasileira inerente à história do Brasil, contada às margens da história da escravidão.

CAPÍTULO II

CAPOEIRA ANGOLA E SUAS REPRESENTAÇÕES

Neste capítulo, busca-se pensar a Capoeira Angola segundo suas representações, expressões e gestos, os quais permearam a sua história, para que seja possível discutirmos a mandinga inerente ao capoeirista e a imagem de malandro que durante anos, especialmente em fins do século XIX e início do século XX, foi associada à figura do capoeira. Para isso, usemos de Diniz (2010, p.18), que conceitua a Capoeira Angola da seguinte maneira:

A Capoeira Angola é entendida como um jogo, uma brincadeira, uma forma expressiva popular, tradicional, ritual, afro-brasileira de transmissão oral, para onde convergem diversas linguagens – música, poesia, teatro, dança, luta –, caracterizada também por apresentar uma filosofia própria.

A Capoeira Angola é também entendida como práxis cultural e política construída a partir de tradições africanas, incorporadas à cultura brasileira, também incorporando-a e sendo transformada em manifestação cultural que expressa, dentre outros aspectos, a luta política dos negros escravizados que buscavam se defender, atacar, quando necessário, e também a dança, a brincadeira. Araújo (2004), ao defender sua tese sobre a Capoeira Angola da Escola de Mestre Pastinha como práxis educativa, apresenta uma caracterização desta manifestação cultural como filosofia de vida, práxis pedagógica e política, questionando o estigma da capoeira como folclore, esporte e mercadoria. Neste sentido, defende a capoeira como arte, cultura e resistência negra, revestida de espiritualidade e religiosidade, o que a define como forma de autoconhecimento, de reflexão e ação política. Sendo assim, segundo a autora, a Capoeira Angola é campo onde se constroem identidades a partir da tradição e do pertencimento, rompendo barreiras, principalmente, raciais e de classe social.

Ao se analisar os rituais afro-brasileiros, já pensando a Capoeira Angola no Brasil, precebe-se a presença da música, que tem papel central ritualístico, espelhando a própria cultura africana, conforme explica Oliveira (2003, p.49), quando diz que:

A vida é ritualizada continuamente no cotidiano das sociedades negro-africanas, sendo que os rituais, intrinsecamente ligados à religião, transmutam o tempo profano em tempo sagrado, prescrevendo comportamentos e atitudes através da atualização do tempo mítico.

Sob este entendimento e compreendendo que a capoeira praticada no Brasil tem raízes na cultura africana, afirma-se que a música é condição de base nas rodas de capoeira, cujos rituais guardam limites tênues entre o sagrado e profano, tal como ocorre com o Candomblé e o Samba de Roda, este último com íntima relação com o Samba de Caboclo e a

Capoeira Angola. (DINIZ, 2010). Para se ter uma ideia da dimensão que associa a música aos rituais africanos e também os afro-brasileiros, em termos de Etnomusicologia a música dos rituais e sua conotação espiritual e religiosa é abordada como elemento intrínseco à prática ritualística. Isso mostra que a cerimônia e a comunicação com o místico se colocam como funções essenciais da música praticada nestes rituais, uma vez que a música pode refletir, reforçar ou contestar determinados comportamentos culturais e instituições sociais. (DINIZ, 2010).

A música na capoeira também compõe o fator ritual, é o cantador que comanda o berimbau gunga, o mais grave e que comanda a roda e o ritmo de toda a bateria. O cantador dá sentido à ligação entre a ladainha, a louvação e o corrido que está sendo cantado com o jogo ou até mesmo com os jogadores. A música é que muitas vezes diz ao jogador o sentido do movimento do seu corpo. O bom capoeirista ele sente a música e dança, joga em diálogo com o som. É também um jogo de pergunta e resposta, afinal o jogador também manda mensagens ao cantador e à bateria, e essa, por sua vez, faz sua tréplica, responde. Um jogo dialogado, com autonomia, dentro dos fundamentos e da posição do mestre ou de quem está comandando a roda, normalmente um capoeirista experiente. Diniz (2010, p.20) acrescenta a ideia de que:

A Capoeira Angola é uma forma expressiva ritual geralmente tratada como “popular” por pesquisadores e praticantes de Capoeira. O conceito de “cultura popular” [...] vem sendo construído e modificado com o tempo, a partir das “operações científicas e políticas que levaram o popular à cena”, como “o folclore, as indústrias culturais e o populismo político”. Atualmente o termo “cultura popular”, no senso comum, indica tanto a cultura tradicional de caráter local e associada com o nacional e com as classes subalternas – que preferimos chamar aqui de *subalternizadas* –, quanto à cultura urbana, cosmopolita e globalizada, veiculada massivamente pela indústria cultural.

O tratamento inicial dado à Capoeira Angola como manifestação de cultura popular é, ao mesmo tempo, simples e complexo. Simples por determinar que manifestação cultural expressa aquilo que o povo transmite enquanto cultural regional, e complexo por não se limitar a isso, já que reflete questões ligadas às classes sociais, especialmente, diante da segregação a que foi submetida a capoeira e seus praticantes ao longo de sua história. Outra questão que emerge da complexidade do termo “cultura popular”, com relação à prática da capoeira, é determinar quem seria este povo – pois havemos de considerar que nos tempos dos cativos, os negros eram tratados como mercadorias, não sendo reconhecidos enquanto povo – o que acontece posteriormente, somente após a abolição. Soares (2001, p.86), ao falar da definição de cultura popular em relação aos rituais dos negros escravizados, incluindo-se neles a capoeira, explica que:

Até por volta de 1930, a Capoeira era praticada majoritariamente por africanos e seus descendentes. Como forma expressiva “étnica”, apresenta traços culturais marcantes dos povos banto, embora na história de seu desenvolvimento no Brasil tenha recebido contribuições “multiétnicas” – pois era praticada por africanos de origens diversas e seus descendentes. Como fenômeno rural, a Capoeira teve, provavelmente, contribuição dos indígenas e caboclos e, como fenômeno urbano, certamente a presença do colonizador europeu e dos sujeitos de passagem pelos portos, sobretudo os marinheiros. Este amálgama étnico-racial. E é que, após a abolição, constituiu o “povo” da cultura “popular” negra.

A caracterização da Capoeira Angola enquanto cultura popular, portanto, expressa suas representações históricas na proporção em que define os caminhos percorridos até o seu reconhecimento como pertencente da cultura afro-brasileira. Seus praticantes, ao ganharem apoio e visibilidade a transformaram, efetivamente, num jogo que mistura luta e ritual, religiosidade e cultura, manifestação de emancipação social e conquista de cidadania étnico-racial. A partir dos anos 80 do século XX, no contexto soteropolitano, o universo da Capoeira Angola passou por um processo de revitalização. Neste período surgiram grupos que se auto-identificavam como descendentes de Mestre Pastinha. Associada à revitalização desta ocorreu a ressignificação de sua prática, que se deve à iniciativa do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, fundado em 1980 no Rio de Janeiro, desenvolvendo-se na Bahia a partir de 1982 (ARAÚJO, 1999). Paralelamente, houve a consolidação, no interior da Capoeira Angola, de outros grupos organizados em consonância com o surgimento dos movimentos negros que buscaram definir e valorizar suas práticas como herança de uma vigorosa matriz africana (ZONZON, 2007).

Zonzon (2007, p.6) sobre esse período cita que:

Através dessa afirmação, a capoeira angola diferenciava-se mais ainda da capoeira regional, com relação à qual estava em franca competição, tanto na disputa por seguidores quanto por espaço de reconhecimento enquanto expressão cultural no cenário político e acadêmico brasileiro. Em face da capoeira regional – brasileira, baiana e mestiça –, reivindicava sua ascendência africana e enfatizava os aspectos da prática remetendo a tal origem.

Embora existisse no interior desta ressignificação da Capoeira Angola elementos de disparidade por vezes se confundia em oposição à prática da capoeira regional, em essência essas duas expressões de capoeira eram complementares, mesmo admitindo particularidades próprias que tipificavam uma e outra. Sendo assim, o entendimento da época era que “a prática da Capoeira Angola se constituía como emblema de pureza negra e, ou africanidade, em contraposição à prática da capoeira regional, caracterizada pela hibridação e por uma franca disposição de negociar espaços com outros grupos sociais e étnicos”. (ZONZON, 2007, p.6). Poglia (2010, p.14) escreveu que:

A Capoeira Angola é um estilo de jogo de capoeira que busca resgatar e preservar valores “tradicionais” cujos princípios estão na origem da capoeira tal como praticada no Brasil pelos africanos e seus descendentes durante a escravidão, reivindicando uma ética e uma estética próprias intimamente ligadas a uma matriz de pensamento africana.

Do surgimento do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho emergiram outras lideranças emergiram outras lideranças a partir da formação de uma nova geração de mestres e das cisões produzidas em seu próprio interior. Com isso, em 1993 e 1996 são criados, respectivamente, a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e o Instituto Nzinga. A FICA surgiu nos Estados Unidos por iniciativa do Mestre Cobra Mansa, enquanto que o Instituto Nzinga foi formado em São Paulo pelas contramestras Janja e Paulinha e o contramestre Poloca (ZONZON, 2007). Estes dois grupos descendem da linhagem de Mestre Pastinha e possuem, portanto, práticas semelhantes quando aos métodos de ensino, realização das rodas e filosofia da capoeira, que são transmitidos aos alunos. Entretanto, cada grupo apresenta suas particularidades, certamente. A FICA, por exemplo, se caracteriza na intensa movimentação de capoeiristas estrangeiros, possui núcleos em vários países e seus mestres, contramestres e treineis realizam viagens regulares entre esses diversos polos de atividade (ZONZON, 2007). Pode-se falar em intercâmbio cultural que, mesmo mantendo as raízes, os fundamentos os e principais aspectos da Capoeira Angola, certamente agregou outras influências exteriores, ainda que sutis.

A grande diferença entre a FICA e o Nzinga, diferença esta também em relação à maioria dos grupos de Capoeira Angola e regional, está no fato de o Nzinga possuir lideranças femininas – são duas mulheres e dois homens. Estas conciliam a prática da capoeira com suas atividades profissionais e militantes em prol das políticas de inclusão de gênero e combate ao racismo. Outra importante característica é que a liderança se diferencia do perfil “tradicional” dos mestres capoeiras, pois estas duas mulheres possuem formação e títulos acadêmicos (ZONZON, 2007), ou seja, a capoeira passa a ocupar espaços que antes ainda estavam muito distantes, começando a se destoar da visão de segregação e discriminação que marcaram seu surgimento no território nacional. Conforme explica Zonzon (2007, p.7):

Nos grupos FICA e Nzinga fica evidenciado o fenômeno de heterogeneização do universo da capoeira angola, processo este indissociável da revitalização da prática e também visível em outros grupos da Bahia e/ou do Brasil. Em paralelo, os grupos FICA e Nzinga se definem como guardiões da tradição da capoeira e elaboram discursos e estratégias políticas no sentido de estreitar ainda mais os vínculos entre a capoeira e as tradições culturais e religiosas africanas.

Deste modo, a Capoeira Angola enquanto cultura popular considera como problemática construtiva o fato de a Capoeira Regional, e seus desdobramentos, também ter sido reconhecida como tal, uma vez que esta foi amplamente difundida, conhecida e praticada. Contudo, Diniz (2010, p.22) escreve à respeito:

A adesão à Capoeira Angola é geralmente justificada pelos praticantes pela intenção de participar de uma “cultura popular afro-brasileira/negra”, atrelada a valores “tradicionais”. Esta escolha é, em si, uma crítica às concepções de Capoeira exclusivamente como “esporte” e “arte marcial”, mais vinculadas à Regional. Neste sentido, o termo “popular” na Capoeira Angola cumpriu a função de dar uma conotação dinâmica à cultura do “povo”, rechaçando o sentido estático que vinha lhe atribuindo o uso do termo “folclore”, e é substituído muitas vezes pelo termo “afro-brasileira” ou “negra” adjetivando cultura ou arte.

Esbarra-se aqui nos conceitos de “tradicional” que, por vezes, se contrapõem à cultura popular, que é onde se coloca a capoeira. Esta contraposição não tem caráter antagônico e nem significa disparidade entre os termos “tradicional” e “cultura popular”. É possível visualizar uma complementariedade na medida em que se analisa o tradicional como fenômeno que condiciona a cultura popular. Quando se fala em Capoeira Angola, por exemplo, deve-se levar em conta os denominadores culturais tradicionais africanos que ajudaram a delinear a caracterização da capoeira praticada no Brasil. Além disso, segundo Soares (1999, p.348):

A capoeira também sintetizava o êxito das culturas africanas trazidas pelo tráfico negreiro em amoldar-se e transforma-se em um ambiente de muitas maneiras inédito. A síntese cultural construída pelos africanos no ambiente da escravidão citadina teve na capoeira um representante digno. O agravamento dos conflitos intraescravidão, dividindo “Crioulos” e “Africanos”, e que de acordo com o que foi levantado explica a natureza da formação dos Nagôas e Guayamús, se introjetaram com toda força entre os livres de todas as cores.

Dentre diversas outras questões, aqui nesse trabalho sobre assuntos inerentes à mandinga, abordamos mais sobre a Capoeira Angola, devido às raízes e as histórias de mandinga e capoeiragem que melhor podem fundamentar essa pesquisa. Outro aspecto que justifica esta escolha diz respeito ao fato de que Capoeira Angola reúne os atributos “tradicional” e “popular” em sua caracterização, como descreve Diniz (2010, p.23):

[...] se considerarmos que a Capoeira Angola tem origem em traços, elementos ou denominadores culturais tradicionais africanos dos povos banto, rearranjados no Brasil no contexto da escravidão, concluímos que ela merece ambos os atributos – tradicional e popular. Os elementos culturais soltos e descontextualizados teriam sido reorganizados, fundando aos poucos uma nova tradição durante a escravidão rural e o contexto dos quilombos. Esta tradição sofreu novos momentos de ruptura: as migrações internas, ligadas aos ciclos econômicos; a proibição do tráfico e o fim da escravidão, com o êxodo rural da antiga população escrava e o novo contexto urbano; a perseguição durante o Império e a proibição durante a República; sua descriminalização e retomada no Estado Novo – academias, contexto intelectual, mestiçagem, folclore, “esporte” e turismo; o contexto dos movimentos políticos de

esquerda universitários – resgate; a Ditadura Militar – Ligas e Federações de Capoeira; as reivindicações dos Movimentos Negros – africanização, prática política; o evento da globalização e a proposta de tombamento como patrimônio imaterial da humanidade e as discussões e políticas públicas atuais.

A manutenção do tradicional com o popular confere à Capoeira Angola elementos que destacam sua prática como movimento construtivo da cultura afro-brasileira. Com a “atualização” destes elementos ocorreu a preservação de suas raízes modificadas singelamente para conferir uma identidade nacional à prática da capoeira no Brasil. Diferentemente da Capoeira Regional, a Capoeira Angola preserva certo caráter de originalidade que não foi totalmente preservado na incorporação de elementos de outras lutas pelos praticantes da configuração Regional.

De acordo com Pires (1999, p.239):

Esses estilos de capoeira são frutos do processo de invenção cultural deflagrado nas primeiras décadas do século XX e que não atingiram somente a capoeira, mas também um grande número de expressões culturais. Os estilos angola e regional resultaram das rupturas sociais implementadas por um grupo que se separou daqueles que mantiveram a tradição da capoeira nas ruas dos diversos bairros da cidade. Tais estilos são formas específicas que a capoeira tomou na cidade de Salvador, onde os critérios esportivos não destruíram o lado lúdico da prática.

A importância da tradicionalidade, ligada ao princípio da senioridade, foi destacada por Oliveira (2003, p.118) que faz a seguinte colocação:

A tradição africana atualizada pelos afrodescendentes é autêntica na medida em que é fiel à sua forma cultural, original na medida em que advém da experiência (ética) coletiva dos africanos. A tradição cria identidades pois ela é o manancial dos valores civilizatórios e dos princípios éticos (filosóficos) que singularizam a história dos afrodescendentes. A legitimidade da tradição africana dá-se, exatamente, por ela não ser uma memória fossilizada no passado, mas uma experiência atualizada no calor das lutas dos afrodescendentes.

Nesta perspectiva a Capoeira Angola acaba por se configurar numa forma expressiva de transmissão oral de valores culturais com manutenção de sua característica tradicional. Sendo assim, sua memória cultural destaca a continuidade com o passado e, ao mesmo tempo, cria, recria, atualiza e conduz, ou interpreta, sua tradição. (DINIZ, 2010). Para Hall (2006), as discussões sobre a Capoeira Angola como cultura popular e tradição conduz à percepção de que ela também é parte da comunidade imaginada da nação, ou seja, a cultura nacional, nada mais é do que um discurso que constrói sentidos através de estórias e memórias que ligam presente e passado por meio do culto de símbolos e de práticas sociais recorrentes. Deste modo, segundo o autor:

A identidade nacional é vivida na imaginação, como comunidade imaginada. A narrativa da nação é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na

mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. [...] conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2006, p.52).

Neste ínterim, a memória e as narrativas da Capoeira Angola, dadas suas representações históricas, apresentam atitudes verbais, rituais, gestuais e musicais que falam com amplitude da ancestralidade através de histórias e lendas que conectam seus praticantes do passado e do presente a uma origem, experiência e destinos comuns (DINIZ, 2010). Mesmo que as etnias ou raças, gêneros, gerações, nacionalidades e classes sociais sejam diferentes, “a identidade nacional é apresentada como primordial quando há a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade” (HALL, 2006, p.53). Interessante dizer que durante muito tempo foi consenso entre pesquisadores e estudiosos da capoeira, bem como entre seus praticantes, de que a Capoeira Angola teria vindo com os africanos da região de Angola, na África, para o Brasil. Esta ideia permanece nos dias de hoje e a ela foi acrescentada a de que a Capoeira Angola surge como contraponto à Capoeira Regional praticada na Bahia. (SODRÉ, 2002). Contudo, conforme cita Sodré (2002, p.74):

Atribuir à capoeira angola uma origem autêntica (essencial, sem invenção histórica) é nada saber da dialética complexa do processo de constituição desse jogo no território nacional. O que existia mesmo, nos começos, eram formas diversas de uma capoeiragem primitiva, antiga, que a exemplo da região do Recôncavo, encaminharam-se para uma síntese urbana em Salvador.

O que se sabe, de certo, é que antes da capoeira, seja ela Angola ou Regional, o que existia era a prática da capoeiragem que, como já citado neste estudo, era tratada como prática que promovia a desordem social e, portanto, passível de repreensões e punições, inclusive surgindo legislação muito específica neste sentido. Neste período, alguns pesquisadores chegaram a denominar a capoeiragem como capoeira primitiva utilizada como forma de resistência, defesa e ataque em momentos de conflitos. (DIAS, 2006). Entre o final de 1930 e início de 1940, a Capoeira Angola se constitui sob a influência de intelectuais baianos que fortaleceram o processo de uma cultura e identidade nacional ressaltando a figura do negro e da cultura afro-brasileira. (VASSALO, 2003). Vassalo (2003, p.4) diz ainda que:

A modernização, que atinge mais intensamente o país a partir deste momento, conduz vários intelectuais a procurar as “sobrevivências” culturais que estariam ameaçadas pelo progresso. Mas esses antropólogos e folcloristas consideram que as expressões populares mais autênticas estariam situadas no Nordeste, que segundo eles, teria sido menos atingido pelo processo de modernização. Tais abordagens favorecem a polarização das identidades regionais. A partir de então, temos uma visão dicotômica, em que o nordeste se torna símbolo de tradição, e o Sudeste de modernidade.

Há estudiosos ainda, que conferem à Capoeira Angola a caracterização de capoeira mais pura, como cita Vassalo (2003) em suas pesquisas. Assim, a Bahia seria, portanto, o berço desta capoeira, cuja autenticidade teria sido descaracterizada com a prática da capoeira, por exemplo, no Rio de Janeiro, onde o progresso urbano era maior e influenciou nos aspectos fundamentais da tida “capoeira pura”. Nas palavras de Vassalo (2003, p.9), tem-se que:

No que se refere a questão de pureza, a Bahia enquanto Estado nordestino é menos atingindo pelo progresso e colocado em oposição ao Rio de Janeiro Estado em constante progresso, o que “descaracterizava” as culturas e consecutivamente a capoeira. Neste caso, Édison Carneiro aparece como um dos autores responsáveis por essa mudança de paradigma, integrando a capoeira ao “domínio do folclore”, o que faz com que a capoeira, deixe de ser vista como uma atividade de marginais e delinquentes sendo percebida em seus aspectos lúdicos e cerimoniais.

Talvez por estas razões a Capoeira Regional esteja marcada pelos elementos adicionados em função de progressos urbanos e intensos processos de modernização experimentados no Estado do Rio de Janeiro e, de alguma forma, influenciaram também na “capoeira pura” citada por Vassalo (2003). No entanto, ainda reside na Bahia os elementos fundamentais da Capoeira Angola que, compartilhada por outras regiões do país, mantém características de sua fundação enquanto prática cultural e manifestação afro-brasileira. Contudo, segundo Falcão (2004, p.38):

A Capoeira Angola, tal como a Regional, também foi construída como identidade de projeto, a partir de um movimento de ruptura entre praticantes de capoeira na cidade de Salvador. Embora eles não formassem um grupo coeso e homogêneo, ela teve, na figura do Mestre Pastinha, um verdadeiro agregador de “angoleiros” de várias tendências, com Onça Preta, Bigode de Seda, Bom Nome, Juvenal Engraxate, entre outros, que de uma forma ou de outra, “atacaram” a Capoeira Regional acusando-a de ser “descaracterizada” e elegeram os rituais religiosos dos caboclos e do candomblé como a “fonte” em que deveriam beber os angoleiros. Ela foi escolhida pela “intelectualidade” baiana, como foi o caso de Jorge Amado e Edson Carneiro, como a capoeira verdadeira, a pura, a de raiz, embora boa parte de seus “fundamentos” práticos tenha sido criados pelos contemporâneos de Pastinha, como Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha.

Seguindo a sequência de caracterização da autenticidade e pureza da Capoeira Angola que, por vezes, critica a Capoeira Regional como tendo sido afetada pela cultura local e, em função disso, descaracterizando a verdadeira capoeira, Vassalo (2003, p.4) acrescenta que:

Portanto, faz-se necessário procurar as suas expressões mais autênticas, para protegê-las da descaracterização. É neste sentido que busca a forma de capoeira mais “pura”, que deveria consistir no verdadeiro objeto de interesse dos pesquisadores. Seguindo os moldes do intelectual orgânico, procura manter laços estreitos e personalizados com os representantes da cultura popular, como capoeiristas e sambistas, entre outros. Assim, tenta estabelecer uma ação direta sobre as camadas populares,

tentando orientá-las política e culturalmente. Essa perspectiva é compartilhada pelo escritor Jorge Amado.

No entremeio das discussões sobre a Capoeira Angola como representação autêntica e pura da verdadeira prática da capoeira, verifica-se que esta ideia ganha força e acaba por levar a uma ambiguidade, ainda na década de 1940, de forma maniqueísta sobre a capoeira, quase chegando ao ponto de provocar a ruptura conceitual com a Capoeira Regional, dada a oposição que passou a existir entre estas duas formas de manifestação da capoeira. (GONÇALVES, 2012). Gonçalves (2012, p.57) diz também que:

Nesta perspectiva a trajetória de mestre Pastinha dá um outro norte para a capoeira Angola, criando vínculos com intelectuais como Jorge Amado, Caribé e Pierre Verger, tornando-se cada vez mais reconhecido na sociedade baiana. Chegando a ter vínculos com os órgãos turísticos da Bahia, quando a partir da década de 1950, as apresentações folclóricas na Bahia começaram a despontar no cenário turístico tendo a capoeira como um de seus espetáculos. Juntamente com o aspecto inovador e desportivo que mestre Pastinha também atribui a capoeira Angola, ele manteve o discurso da origem africana do jogo, consoante ideologias próprias.

Neste sentido, surgem diferentes discursos sobre a origem africana da capoeira e, sobretudo, a respeito dos ideais de autenticidade que fortaleceram a imagem da Capoeira Angola como sendo a verdadeira, autêntica e tradicional prática da capoeira. Com este cenário, conforme cita Vassalo (2003), Mestre Pastinha foi conhecido como o guardião da “autêntica capoeira”. Mas Vassalo (2003) critica esta ideia associada ao Mestre Pastinha, afirmando que:

Deste modo, nosso mestre se tornou o guardião da pureza, apesar de todas as transformações que ele próprio realizou ou que reivindicou para si. Seus vínculos com membros das classes superiores – intelectuais, artistas e representantes dos poderes públicos -, bem como a sua participação nos mais variados espetáculos turísticos, são postos de lado nesses discursos. As modificações ocorridas na sua maneira de conceber e de praticar a capoeira, quando começa a se produzir em palcos de apresentações folclóricas, não são mencionadas. Além disso, nunca se pensa no contato de Pastinha com outras modalidades de luta, na sua juventude, que poderia ter influenciado sua maneira de jogar capoeira.

Portanto, a Capoeira Angola reúne em suas representações históricas elementos que permitem-na ser imaginada como forma de expressão da cultural africana ou afro-brasileira (DINIZ, 2010). Isto conduz ao pensamento sobre sua legitimação como verdadeira manifestação da capoeira, se opondo em certa medida à Capoeira Regional. Com isso, não se pode perder a perspectiva de que a capoeira e suas definições são ambíguas e polivalentes e estão sujeitas à dinâmica dos fatos que a circundam. Contudo, foi no quadro do processo de revitalização da capoeira por meio de uma reafirmação de referências africanas que, segundo Zonzon (2007, p.8):

[...] a roda ocupa um lugar de destaque no âmbito das práticas desenvolvidas pelos grupos FICA e Nzinga, assumindo, na interpretação dos próprios atores, valores reconhecidos pelos próprios praticantes como sendo de autenticidade e de africanidade. A roda de capoeira angola passa a ser encenada conforme um roteiro ao mesmo tempo definido e flexível, em que as formas expressivas, corporal e musical, os papéis dos protagonistas, as configurações espaciais e temporais da performance são formalizados e ritualizados.

Quando se observam os elementos constitutivos da roda de Capoeira Angola, quer sejam os ritmos, o repertório musical próprio, os movimentos, verifica-se o compartilhamento com as práticas religiosas do candomblé e isso sustenta a afirmação identitária negra com vistas a comprovar, portanto, a herança africana. Seus praticantes e interlocutores mais diretos acreditam nesta legitimidade que é, ao mesmo tempo, religiosa, política e ancestral (ZONZON, 2007). Chegando às representações contemporâneas da Capoeira Angola, verifica-se que sua recriação, iniciada nos anos de 1940, ocorre em resposta e numa dinâmica de concorrência com relação ao sucesso da Capoeira Regional de Mestre Bimba. (ZONZON, 2007). Um pouco mais adiante, segundo Zonzon (2007, p.6):

O universo da capoeira angola passou por um processo de revitalização a partir dos anos oitenta do século XX, no contexto soteropolitano, quando surgiram grupos auto identificados como descendentes de Mestre Pastinha. A ressignificação da prática, que se deve à iniciativa do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP, e sua consolidação no interior de outros grupos organizados ocorreram em consonância com o surgimento dos movimentos de reivindicação identitária, e mais particularmente com os grupos de militância que passavam a se chamar *movimentos negros*. O processo teve como eixo central a proclamação do pertencimento ao que passava a se chamar *cultura negra* em diversos ambientes, incluindo setores da mídia, da academia, dos diversos aparelhos governamentais, das artes, etc. Tratava-se, como se trata ainda, de definir e valorizar suas práticas como heranças de uma vigorosa matriz africana, qual seja, a cultura Bantu.

O prestígio de Mestre Bimba promoveu a ascensão da capoeira regional e marcou o início de um novo processo na capoeiragem baiana, o que fez ressurgir, portanto, a Capoeira Angola, que trouxe uma nova configuração de capoeira, composta por símbolos, discursos políticos e ideológicos com outros significados culturais (GONÇALVES, 2012). Entretanto, segundo Abib (2005, p.65):

Esse processo criou reações no meio da capoeiragem baiana, e logo articulou-se um movimento liderado por Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha, entre outros capoeiras da época, que buscava a preservação das formas originais e tradicionais de praticar a capoeira: a ludicidade e a ritualidade deixadas de lado pela “eficiência” da capoeira regional. Criou-se então, a denominação de “Capoeira Angola” para caracterizar essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba.

Assim, se por um lado a Capoeira Regional mantém o status de arte marcial, a Capoeira Angola mantém os fundamentos de raízes de cultura africana em busca de

referências e significados para sua existência. O surgimento destas duas formas de capoeira no Brasil, é resultado, portanto, de um intenso processo de transformação das concepções vinculadas à sua prática, ou seja, uma reorganização do seu espaço e da emergência de uma nova postura surgida no meio social. (BRAGA, 2009).

Apesar da disputa interna e puramente conceitual entre a Capoeira Angola e a regional, cuja autenticidade daquela foi um dos objetivos maiores de Mestre Pastinha, conhecido como seu principal representante, ficou a cargo dos próprios capoeiristas a manutenção deste reconhecimento de legitimidade da Capoeira Angola como representante direta de sua matriz africana, no Brasil. Contudo, Mestre Pastinha esteve ausente até mesmo nos primeiros momentos da Capoeira Angola, em seu surgimento e ascensão da capoeira regional. Barretos e Freitas (2009, p.35) explicam este período dizendo que:

Pastinha não se excluía da responsabilidade e acreditava que os próprios capoeiristas tinham parte da culpa pelo fato de a capoeira ter sido alvo de tanta repressão. Mas tomou consciência, quis mudar, chegou a romper relações com vários deles. E, certamente por isso, passou um bom tempo, entre 20 e 40, longe das *rodas* e dos grupos mais conhecidos e visados da época. O mestre voltou somente em 1941, tomando para si o papel de representante maior da capoeira Angola na Bahia, a partir daquele momento.

Deste período em diante Mestre Pastinha contribui decisivamente na consolidação da Capoeira Angola em sua crença de legitimidade e o reconhecimento, embora contestado pelos praticantes da capoeira regional sem, portanto, representaram uma oposição direta, instiga no ideário social vigente a ligação daquela configuração de capoeira com sua matriz africana. Somado a isso, o pensamento intelectual brasileiro, baseado na ideia de cultura e de espaço, produz uma noção ampla de cultura nacional que, nos aspectos político e ideológico, encontram lugar apropriado para a manifestação das duas expressões de capoeira, sem conflitá-las. Assim, a Capoeira Angola, analisada sob a perspectiva de construção coletiva de intelectuais e capoeiristas baianos, pôde ser vista, juntamente com a capoeira regional, como invenção daquele momento presente, elaborados a partir de um contexto contemporâneo (VASSALO, 2003). Segundo Braga (2009, p.30):

A Capoeira Angola, tal como mestre Pastinha acreditava, era uma manifestação criada no Brasil a partir da fusão de elementos de várias expressões presentes em território brasileiro. Com a descoberta do N'golo, a Capoeira Angola passou a ser vista como uma expressão da cultura africana que se transformou acompanhando a dinâmica das relações sociais estabelecidas no Brasil e agregando outros elementos culturais, sendo modificada pela nova realidade dos africanos e de seus descendentes que encontraram estratégias para se manter ou adaptar às novas condições de vida, conforme alguns de seus princípios culturais.

A autenticidade da Capoeira Angola ganha força devido, especialmente, à trajetória de Mestre Pastinha na criação de vínculos com intelectuais da época e, cada vez mais sendo reconhecido na sociedade baiana arrasta consigo sua prática de capoeira que se legitima como representante nacional da sua prática na África. Na Capoeira Angola dos dias de hoje, embora preservando seus fundamentos, há grande utilização das mãos como apoio no chão, e há, segundo Vieira (2011), pela execução de golpes de pouca eficiência combativa, mais baixos e mais lentos, realizados com maior efeito estético pela exploração do equilíbrio e da flexibilidade do praticante. Perdeu-se detalhes e movimentos típicos dos antigos rituais de capoeira devido às transformações ocorridas ao longo dos tempos. Embora acredita-se que essa não é uma questão generalizada entre os capoeiristas.

Na opinião de Vieira (2011), doutor em Sociologia, Mestre de Capoeira do Grupo Beribazu e Coordenador do Centro de Capoeira da UnB, as características mais relevantes da Capoeira Angola a serem recuperadas para os dias de hoje são: a continuidade de jogo, em que os capoeiristas procuram explorar ao máximo a movimentação evitando interrupções na dinâmica do jogo; a importância das esquivas, fundamentais na Angola, em que o capoeirista evita ao máximo o bloqueio dos movimentos do adversário, procurando trabalhar dentro dos golpes, aproveitando-se dos desequilíbrios e falhas na guarda do outro; a capacidade de improvisação, típica dos angoleiros, que sabiam que os golpes e outras técnicas treinadas no dia-a-dia são um ponto de partida para a luta, mas precisam sempre ser moldadas rápida e criativamente à situação do momento; a valorização do ritual, que contém um enorme universo de informações sobre o passado de nossa arte-luta e que consiste em um grande patrimônio cultural. O pesquisador embasa suas opiniões apontando que a antiga capoeira era fortemente marcada pelo respeito aos rituais tradicionais e isso se perdeu nos dias de hoje.

CAPÍTULO III

A MANDINGA E A MALANDRAGEM DOS CAPOEIRAS

A mandinga é intrínseca à história dos grandes capoeiras, que, além de serem exímios capoeiristas, eram também, e não dissociados, misteriosos mandingueiros. Sobre tudo os capoeiras do século XX e seus antepassados, a mandinga é a parte faceira e arrebatadora do capoeirista. Sendo assim, a mandinga representa a capoeira, tal como a capoeira representa a mandinga, sendo uma complemento para a outra, quase uma condição de subsistência. Nas palavras do Mestre Pastinha: “A capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo o que a boca come”. Aqui Mestre Pastinha busca definir a complexidade da capoeira e a infinitude do seu universo. Abib (2005), ao se referir a esta expressão de Mestre Pastinha disse que a presença da mandinga como característica central na Capoeira Angola é o principal elemento que a diferencia da regional. Vieira (1998), por sua vez, escreveu que a mandinga é um componente de magia presente na Capoeira Angola – cabeçada mata / mandinga também – trazendo uma dimensão sagrada que possui vínculo com o axé, energia cósmica e vital nas religiões afro-brasileiras. E fora deste pensamento místico, a mandinga se coloca como capacidade de dissimulação e malícia, como Mestre Curió disse: “mandinga é isso, é sagacidade, é você poder bater no adversário e não bater. Você mostra que não bateu porque não quis” (VIEIRA, 1998, p.112).

O fato é que a mandinga é entendida como uma parte fundamental da capoeira. Desde onde as fontes nos permitem enxergar, a mandinga é considerada a principal arma de defesa e ataque dos capoeiristas e pode ser observada nas ladainhas, nas louvações e corridos cantados nas rodas. A mandinga está presente na ginga do capoeirista, no movimento de corpo do jogador e nos golpes usados, mas também ela está no imaginário, no invisível, no subliminar – que se estende ao cotidiano do sujeito. Analisando a capoeira hoje, é considerado como um grande capoeira aquele mandingueiro que sabe ludibriar, disfarçar o seu jogo, enganar o outro, que domina com agilidade, com fingimento (DIAS, 2004); que finge que vai, mas não vai, que vai de um lado, mas surpreende pelo outro, dentro de um universo infinito de improvisação e jogo de cena.

A expressão “malícia” surge associada à mandinga e à malandragem numa contextualização da capacidade do capoeira em dissimular suas ações no momento do confronto, agir sorrateiramente esperando o momento de distração do adversário para derrubá-lo, mas, sobretudo, desenvolvendo a capacidade de evitar ser pego de surpresa. A malícia significa, então, a habilidade de surpreender o adversário, de fechar-se e evitar ser

apanhado de surpresa (FRIGERIO, 1989). E nas palavras de Pastinha, encontra-se a seguinte descrição de malícia como ato próprio do capoeirista:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante. (PASTINHA, 1988, p. 27).

O componente cênico é identificado na mandinga do capoeira, na sua malícia, no seu fingimento e na sua capacidade de dissimulação intencional. Tudo isso formando a essência da Capoeira Angola numa mistura de música e luta rasteira, brincadeiras, improvisações, dentro dos fundamentos, que compõem um jogo de cena performático. Dumoulié (2007), em sua abordagem sobre a cultura africana desenvolvida no Brasil, na qual está inserida a prática da capoeira, fala da alegria, a leveza e habilidade de fingir como as três manifestações fundamentais da malícia, numa trágica manifestação do humor presente na capoeira que produz uma sabedoria orientada em direção à alegria, em detrimento das lembranças duras dos tempos do cativo.

E é compartilhando deste entendimento acerca do humor presente na capoeira que Sodré (2002, p.86) reconhece a malícia como decorrente de uma “corporalidade atravessada pelo simbolismo ambivalente dos ritos holísticos, em que o sagrado, o lúdico e o guerreiro estão fortemente imbricados”. Para esse autor, a malícia é uma forma de resistência e arte da sedução e engano no olhar. Na descrição de Mestre Guto, trazida por Sodré (2002, p.48), o capoeirista seduz, no sentido de desviar de um caminho ou de uma finalidade, o adversário:

Às vezes a pessoa tá ali de cabeça pra baixo, plantando uma bananeira, é uma forma de passar uma mensagem: „olha, eu tô aqui de cabeça pra baixo, nem quero te pegar“. Aí a outra pessoa também faz isso e ela desce rápido, vai lá e dá uma cabeçada! Tem esse lance da enganação. Isso reflete um pouco a estratégia do povo mais oprimido, que não tinha condições de combater de igual pra igual as instituições militares do sistema, da escravidão. Tinha que dissimular. Então a própria “crise de identidade” da capoeira – é um jogo, é uma luta, é uma dança, é o quê? – passa por essa necessidade de estar sempre se dissimulando.

Dias (2009, p.54), noutro estudo realizado sobre a prática da mandinga pelos capoeiras, acrescenta que:

[...] mandinga aparece como um tipo de jogo cujo objetivo principal é ludibriar o contendor por meio da astúcia. Porém, no mundo da capoeiragem, o termo “mandinga” também se refere aos poderes mágicos atribuídos a alguns capoeiras, que em geral trazem pendurados no pescoço patuás ou talismãs, chamados, no período colonial, de “bolsas de mandinga” – ou simplesmente “mandinga”, que em certos contextos significava feitiçaria. Dessa maneira, o corpo do jogador estava protegido de todos os perigos e se tornava invencível em qualquer roda de capoeira.

Dentro da concepção de mandinga, pro capoeirista, a sagacidade, a malícia, a malandragem, a capacidade de disfarce, a destreza permitem ao capoeira vencer a luta pela arte do fingimento e da enganação. A associação da mandinga com a malandragem no jogo de capoeira, invariavelmente, remete ao contexto em que a capoeiragem foi sendo construída enquanto prática de luta e de resistência, no início do século XX, era um contexto em que os capoeiristas se viam marginalizados e perseguidos pelas autoridades policiais, não somente pela prática da capoeira em si, mas pela condição social e marginal em que viviam. E a capoeira era um elemento que adicionava periculosidade e justificava as duras ações por parte das autoridades.

A malandragem aparece como atributo de escape e de disfarce que ajudavam a evitar a retaliação física, embora sua origem conte mais da condição de marginalidade a que eram submetidos, do que propriamente explica este elemento incorporado à capoeira. Na crônica *A origem da malandragem*, Orestes Barbosa (1923) descreve, poeticamente, sobre como se formam figuras importantes, como Pedro Mineiro, no cenário da malandragem típica da prática da capoeira. Em suas palavras, mostra que:

[...] saem dos garotos de rua, de calças de suspensório de tira de pano – moleques vendedores de bala, soltadores de papagaios e tascadores de balão” – e que “aprendem a rebeldia que a miséria faz. O preço barato da cachaça que é fornecida impunemente às crianças nas tendinhas...dão esse ânimo que faz da cidade um campo de batalha [...]. A malandragem, mesmo bem vestida, há de existir sempre. Ninguém cuida da educação das crianças. É difícil colocar um menor numa escola dessas feitas para os pobres. A polícia arrebanha-os para a Colônia e para a Casa de Detenção que são escolas de aperfeiçoamento. (BARBOSA, 1923, p.103).

Dessa maneira, entendemos que diante uma realidade de rua, em que a criança está à margem da sociedade, na luta pela sobrevivência, se tornam malandros, buscando sempre se safarem das condições que os impulsionam para a morte, fome ou prisão. Esta realidade fazia da malandragem um modelo de vida condenável, e que foi se associando ao capoeirista, que quase sempre emergia dessa condição e assim foi criando um esteriótipo. Então observa-se que a malandragem fazia parte das práticas sociais dos capoeiras do início do século XX, sendo percebida no jogo de defesa e ataque e na esperteza e malícia dentro e fora da roda de capoeira. Em síntese, como explica Dias (2004), a malandragem era parte da cultura de rua, do modo de ser e das estratégias de sobrevivência de homens que vivam entre a ordem e a desordem, perseguidos e quase sempre enfrentando os representantes da lei ou deles se esquivando.

Por um lado, percebe-se na vida dura dos marginalizados a origem da malandragem, de outro, há uma ligação da ideia de malandro com o simples envolvimento com a capoeira,

ou seja, se o sujeito é capoeirista, é necessariamente malandro, e aqui esse atributo de malandragem está vinculado à condição subversiva e mística que ele adota. Na verdade, pode-se falar numa associação desses dois elementos que deram origem à imagem de malandro e acabaram por imprimir à capoeiragem outros atributos que faziam dela, portanto, uma atitude de resistência e sobrevivência. Sendo assim, eram nas ruas onde se misturavam a ordem e a desordem e se vivia sob violência, que essa mistura permitiu aos capoeiras desenvolverem estratégias de vida e sobrevivência malandras, como explica Dias (2004, pp.59-60) ao dizer que:

Ao mesmo tempo em que os capoeiras trabalhavam, faziam batuque, samba, bebiam; não respeitavam a autoridade policial, mas tentavam exercer um poder semelhante aos agentes da repressão; driblavam a ordem ora resistindo a prisão com violência, ora fugindo com esperteza. Transitando por esta zona de fronteiras tênues entre o certo e o errado, o lícito e o ilícito, o permitido e o proibido, o capoeira se tornou um personagem ambíguo, com a manha de navegar por esses dois mundos aparentemente opostos e teoricamente cindidos. Era de modo malandro que esses indivíduos concebiam e encaravam a lei [...].

Neste contexto de ordem e desordem, de perseguição e violência, o principal atributo para ser um bom capoeira era a valentia e a coragem de encarar o perigo. Não podia ter medo de brigar, especialmente, se o adversário fosse um agente da polícia ou um inimigo metido a valentão. Avalentia era qualidade fundamental para os que viviam num ambiente social hostilizado e violento e por meio da valentia, os capoeiras adquiriam respeito, contestavam a miséria e resistiam à repressão policial (ASSIS, 1996). Nota-se que a coragem e os golpes de ataque e defesa da capoeira eram as armas de que dispunham esses miseráveis do início do século XX. Tornar-se capoeira era, praticamente, um objetivo de vida e refletia a chance de resistir à opressão e repressão. A malandragem por detrás disso, mesmo que muitas vezes refletisse ao negativo do ponto de vista do ideário social vigente à época, nada mais era do que simbolismo no jogo de capoeira, tal como a arte da capoeira em si. Segundo Dias (2004, p.122):

As práticas sociais malandras dos capoeiras estão registradas de forma simbólica no jogo de capoeira, especialmente naquilo que eles próprios chamam de mandinga, e que sintetiza as principais qualidades de um bom jogador. O capoeira mandingueiro tem jogo de cintura, malemolência, esperteza, perspicácia e agilidade ao aplicar um golpe. Além disso, ter mandinga é saber mostrar que podia ter agredido, sem contudo atingir, ou seja, saber evitar o confronto direto, vencer a luta na “falsidade”, no engano, no jogo de corpo, aproveitando o momento certo para atacar. Aquele que é mandingueiro precisa estar atento, pois sabe que “capoeira é bicho farso”, portanto é necessário desconfiar de tudo, de qualquer movimento ou brincadeira praticado pelo outro jogador.

A valentia malandra surge, então, como atributo social necessário ao capoeirista, que misturava coragem com a arte de disfarçar e falsear, com o propósito de surpreender o outro, muitas vezes até evitando o confronto e se esquivando, principalmente, das investidas repressivas das autoridades policiais. Eram rotineiras as situações em que a violência se associava à sagacidade do capoeira e evitar conflitos era também uma forma de continuar vivo e, para tanto, usava a esperteza e o disfarce, entendidos como armas fundamentais dos homens das ruas. Outra característica da malandragem dos capoeiras era o jeito desconfiado e prevenido, por viverem num ambiente de violência, perseguição e pobreza, pois o espaço urbano era um ambiente demasiado hostil naquele período. Assim, e também por causa da ação policial arbitrária e autoritária, os capoeiras estavam sempre à espera de que algum mal fosse lhes acontecer. (DIAS, 2004). Mestre Pastinha fez análise dessa condição:

Capoeirista não gosta de abraço e aperto de mão. Melhor desconfiar sempre das delicadezas. Capoeirista não dobra uma esquina de peito aberto. Tem que tomar dois ou três passos à esquerda ou à direita para observar o inimigo. Não entra pela porta de uma casa onde tem corredor escuro. Ou tem com o que alumiar os esconderijos da sombra ou não entra. Se está na rua e vê que está sendo olhado, disfarça, se volta rasteiro e repara de novo no camarada. Bom, se tiver olhando ainda, é inimigo e o capoeirista se prepara para o que der e vier. (PASTINHA, 1988, p.70).

A desconfiança também é um pressuposto da malandragem. A desconfiança ajudava o capoeira a se manter vivo, pois estava sempre precavido, e o fato de não confiar em nada e ninguém fazia com que, até mesmo, a identidade de capoeira fosse mantida em segredo. Esta era a arma secreta com que o capoeira evitava correr ainda mais perigo, sobretudo, contra as investidas da polícia para prendê-los, uma vez que, neste caso, os representantes da lei já viriam preparados e armados, já admitindo as dificuldades em capturar os que faziam da capoeira sua arma de defesa. Outro aspecto relacionado à malandragem no jogo de capoeira, conforme citou Mestre Pastinha (*apud* DIAS, 2004, p.111), mostra que:

[...] os antigos capoeiras costumavam “andar sempre com uma maldade” camuflada para ser utilizada de maneira surpreendente, dentro e fora da roda. Ou seja, traziam consigo sempre uma pimentinha malagueta ou um punhado de areia no bolso, e até uma navalha escondida no sapato ou em lugares mais inesperados. Estes artifícios não eram apenas uma arma de defesa à repressão policial, mas eram usados contra seus próprios camaradas. Este conceito de “maldade”, parece se referir à forma perversa e malandra dos capoeiras agirem tanto numa brincadeira de capoeira como no seu dia-a-dia, o que na época talvez eles não vissem propriamente como perversidade.

Mestre Pastinha destaca que o termo “maldade” era utilizado por velhos mestres da capoeira, se referindo à mandinga da capoeira, a arte do disfarce e da esperteza, diferentemente do que se pensava a respeito destas surpresas que a capoeiragem poderia apresentar aos seus opositores. Segundo Dias (2004, p.122):

Nas rodas de capoeira, a todo tempo essas artimanhas do jogador são lembradas e valorizadas, desde o momento em que o jogador se abaixa no “pé do berimbau” dando vivas à malandragem, até o final da roda de capoeira. A mandinga também pode ser observada através dos movimentos do corpo do jogador que ora começa a tremer como se o santo estivesse baixando antes de iniciar a luta, ora cambaleia de um lado para o outro, como se estivesse bêbado. Mas tudo isso é apenas uma representação cuja finalidade é especialmente ludibriar o oponente, tirar sua atenção e atacá-lo de surpresa.

Estas ditas “maldades” começam a ser questionadas até mesmo pelos praticantes da capoeira que viam nestes artifícios uma estratégia de deslealdade. No entanto, quando era necessário o embate contra os policiais que os perseguiram ou com algum outro inimigo, a percepção mudava e se dizia valer-se de todos os recursos para se safar – o que era consenso, já que os policiais andavam armados, inclusive com armas de fogo, em grupos e montados a cavalo e isso colocava os capoeiras em explícita desvantagem. Entre as décadas de 1930 e 1940, período em que a capoeira estava passando por um processo de legitimação, havia preocupação em minimizar a violência no meio da capoeiragem e, mesmo assim, alguns capoeiristas ainda usavam destes artifícios “maldosos” na roda e nos seus embates cotidianos. (DIAS, 2004).

Considerando que a capoeira era praticada nas ruas, sem regras e nem golpes proibidos, pode-se imaginar o universo violento com que os seus praticantes faziam desta luta sua arma de defesa quando necessário. Malandragem e mandinga eram apenas elementos de um universo maior da arte da enganação, da dissimilação, do fingimento, dentre outras artimanhas para ludibriar os adversários, vencer a briga ou conseguirem se safar praticamente ilesos. Interessante notar, neste contexto da malandragem e mandinga, que as “maldades” parecem se misturar com as superstições dos capoeiras. Geralmente, como cita Coutinho (1993), esses homens sempre estavam em perigo, sobretudo, em razão do meio social em que viviam, das brigas em que se envolviam, da perseguição policial e das arriscadas rodas da capoeira de rua. Havia também a questão de ter o corpo fechado, protegido de todos os malefícios e forças negativas, o que também fazia com que a mandinga tomasse conotação supersticiosa, o que se percebe na invocação de orixás do candomblé e nas orações e benzimento do corpo antes de começar a jogar capoeira.

A ginga é criada como estilo pessoal e expressão individual de cada capoeirista no jogo. Ela contém diversas gestualidades, tais como sorriso malicioso, que disfarça a intenção do capoeirista; a malícia e a manha, que é a experiência de ler a intenção do outro jogador; a mandinga, que é a capacidade de camuflar as próprias intenções, presentes desde o momento do cumprimento ao pé do berimbau, quando os jogadores pedem proteção para jogar (SILVA,

2003). A importância ritualística do berimbau descreve a aura espiritual que envolve a prática da capoeira, especialmente, para os próprios praticantes, como citou Adib (2004, p.141) em seu estudo:

O pé do berimbau, local de entrada e saída do jogo na capoeira angola, é um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte,[...] o capoeira se benze. A mandinga aí se expressa: seja pelo sinal da cruz, sejam pelos “traçados” que o capoeira faz com as mãos tocando o chão, hábito que se perde no tempo entre os velhos angoleiros. Seja ainda pela proteção que pede aos orixás, aos santos ou aos antepassados, através de gestos próprios, com as mãos e com o corpo, ou mesmo durante o cantar de uma ladainha.

Em todos os elementos e componentes da prática da capoeira se percebem traços de mandinga na preparação, execução e finalização da roda de capoeira, quer seja a mandinga ligada ao sincretismo religioso ou própria da cultura africana de veneração aos orixás, seja na malícia do corpo e dos gestos executados para ludibriar o oponente. Sendo assim, conforme explica Nogueira (2013, p.151):

A malícia usada na roda de capoeira como elemento positivo e negativo torna-se o princípio articulado da ginga e nas ações e reações dos parceiros/adversários. Estas habilidades de trabalhar com múltiplos sentidos e significados na capoeira Angola se aproximam da realidade holística africana e afro-americana.

E é dentro deste movimento, chamado de ginga, que se encontra a mandinga, a malandragem ou malícia do capoeira, como citou Pastinha (1988, p.40) ao dizer:

A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos do corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade – confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a Capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental.

Assim, a mandinga do capoeira é utilizada pra colocar o jogo ou a luta a seu favor, levando o adversário a uma intenção mascarada mas que, ao menor vacilo do oponente, o golpe surge e o atinge. O capoeira usa a mandinga para mostrar um movimento que chama a atenção do adversário mas, ao mesmo tempo, o ludibria (NOGUEIRA, 2013). Nota-se na ginga mais que um movimento que tira o capoeira da mira de quem o quer atingir durante a luta, ou seja, por meio do gingado ele cria as condições para atingir o adversário, preferencialmente, de modo surpreendente. Agir com malícia era então a maneira de o capoeira se esquivar e ao mesmo tempo atacar, se colocar numa posição em que não pudesse ser afetado e em condição de contra-atacar.

[...] o que tenho em meu corpo, é minha arte [...]. Eu pinto, salto, tenho agilidade, tenho manhas, jogo no corpo, dibrepra me livrar do agressor, sirvo-me dos pés, da cabeça, tenho as armas prediletas [...], tenho várias maneiras para defezas [...], temos muitos truque [*sic*]. (PASTINHA, 1960, p.12).

O corpo do capoeirista é o objeto de concentração das suas forças físicas e mentais. Por esta razão o potencial do corpo é tão privilegiado e os limites em constante superação, o que se dá de diversas formas (PELIZER, 2010). E Pelizer (2010, p.28) acrescenta:

Dessa forma, a *mandinga* pode ser observada no próprio corpo do capoeira. Usado como um instrumento, seu corpo se sobrepõe à força física através da malícia. O melhor capoeira não é aquele que tem mais força ou maior porte físico, mas aquele que consegue ser mais malicioso, mais mandingueiro.

Interessante notar, neste universo de malandragem e mandinga, que as “maldades” parecem se misturar com as superstições dos capoeiras. Geralmente, como cita Coutinho (1993), esses homens sempre estavam em perigo, sobretudo, em razão do meio social em que viviam, das brigas em que se envolviam, da perseguição policial e das arriscadas rodas da capoeira de rua. Tudo isso, associado à desconfiança que caracterizava os capoeiras, a preocupação em ter o corpo fechado, protegido de todos os malefícios e forças negativas, fazia com que a mandinga tomasse conotação supersticiosa, o que se percebe na invocação de orixás do candomblé e nas orações e benzimento do corpo antes de começar a jogar capoeira. Conforme cita Reis (1996, p.34):

Os mandingas, originários da região da atual República do Mali, na África, eram tidos como grandes mágicos e feiticeiros. No Brasil, o termo mandinga significa alguma forma de encantamento ou feitiço e, especificamente na capoeira, refere-se à malícia, à capacidade de ludibriar o adversário.

Percebe-se na mandinga uma inversão de poderes, como explica Vieira (1992), que explica que a classe menos favorecida invertia a seu favor os poderes explícitos dos poderosos. Nas palavras do autor, portanto:

É uma estratégia de inversão de poderes, uma vez que a classe popular e mais desfavorecida acaba invertendo a seu favor o poder explícito dos poderosos. O termo “traíçoeiro” é visto de forma positiva; o bom capoeira seria aquele capaz de usar da malícia, da malandragem, do disfarce e da traição para aproveitar-se dos momentos mais oportunos sem partir para o confronto direto (VIEIRA, 1992, p.120).

Neste sentido, segundo Moura (1971), os capoeiras usavam bolsas de mandinga, talismãs ou patuás pendurados no pescoço com a finalidade de fechar o corpo. Segundo o autor:

Esta bolsa de mandinga era de fato uma pequena bolsinha feita de couro ou pano e podia conter diferentes amuletos: “leite de Nossa Senhora” – “... pedra alva com

uma imagem em um dos lados...” -, “cera de veia benta”, “pedra d’ara”, etc. Este costume vinha da crença de que o capoeira que tivesse um patuá composto “de qualquer destas substâncias, tinha o poder[...] de livrar-se de todos os perigos, tornando-se forte e corajoso, chegando mesmo a ter a faculdade de transformar-se em toco de pau” nas ocasiões que quisesse. Na Sexta-Feira Santa alguns capoeiras costumavam preparar seus talismãs com fios de bata de padre, fios do “santo lenho” – lenço usado para limpar a taça de vinho na hora da missa - e algodão benzido com água benta “para alcançar a proteção divina”. Estas bolsinhas também podiam conter algumas orações poderosas como a do “Signo de Salomão” e “as iniciais JMJ” que significava Jesus, Maria, José. (MOURA, 1971, p.6).

É natural, portanto, que se construíssem superstições em torno da mandinga praticada pelos capoeiras, que se valiam de todos os artifícios que lhes fossem necessários para manterem-se ilesos e protegidos de todos os perigos. O uso destes amuletos caracterizava a mandinga que, muitas vezes, era interpretada por aqueles que não a conheciam, como sinônimo de feitiçaria, o que era uma conotação negativa deste hábito. Outro pesquisador que falou sobre as bolsas de mandinga foi Calainho (2008, p.73), que escreveu:

Os amuletos mais complexos – ou patuás – continham vários elementos, inclusive divinos, como, por exemplo, uma imagem da Virgem. Oferendas e adorações às almas de mortos, palavras e orações, evocando os nomes de Jesus, Maria, de outros santos e do próprio Diabo, e manter patuás junto ao corpo eram condutas comuns que levaram muitos, negros e brancos, a ouvirem resignados suas sentenças nas cerimônias dos autos-de-fé inquisitoriais, tidos todos por bruxos e feiticeiros.

Em seu estudo sobre a identidade e trânsito musical na Capoeira Angola, Diniz (2010, p.191) escreveu:

Questionado, em palestra que conferiu no grupo de capoeira da ACANNE sobre o poder do “patuá” – pequenas sacolas de couro ou pano que as pessoas de santo e os capoeiristas usavam antigamente -, tão mencionados nas cantigas de capoeira, como na máxima “quem não pode com mandinga, não carrega patuá”, repetida em ladainhas e corridos, Tata MutáIme (2010), da *Casa dos Olhos de Tempo que fala da Nação AngolãoPaquetan*, ressaltou que o “Patuá era muito particular, nem o mestre que o carregava sabia a oração que tinha lá, era envolvido em barro, semente, feito em tal lua... tanto segredo! O mestre sabia que era dele, mas não sabia o que tinha”.

No entanto, a mandinga se mistura com a manha do capoeira para conseguir, por meio do seu disfarce, as mais surpreendentes estratégias para derrotar o adversário ou até mesmo evitar o confronto direto. Mestre Pastinha (1960) cita que a manha pertence a todo capoeira, assim como o capoeira explicita de modo “manhoso” sua capacidade de lutar ou de evitar a luta.

Falando em manha da capoeira! Penço que todos capoeiristas são, maoso, porque a propria lhe dá aspiração, ensina idealisar, porque todos nasce coma capoeira [...] os nêgos com sua manha maliciosa para vencer o seu maiorpersiguidor, não tardaro vencer os cabos do mato [...] os nêgos se achou serforte com sua armas manhosa [...] eles aplicavam truque no próprio corpo. Acapoeira éra e é descomfiada até as sombras [*sic*]. (PASTINHA, 1960, p.29).

A malícia, ou mandinga, ou manha da capoeira serviam ainda para disfarçar, perante as autoridades policiais, sua prática. Na mistura de ginga, ritmos e música, ao serem surpreendidos na prática da capoeira podiam disfarçar tratar-se de uma brincadeira, um jogo. Até nisso se percebe as artimanhas usadas pelos capoeiras para ludibriar e enganar, escondendo as verdadeiras intenções do jogo, que eram a defesa e, sendo necessário, o ataque. Dias (2004, p.122) cita que:

Os mestres costumam dizer nas aulas que os alunos precisam “quebrar o corpo”, “botar dandê”, “soltar sua mandinga”. Estas são algumas frases de efeito para que seus discípulos deixem o corpo mole, solto, evitando movimentos retilíneos e rígidos. É o “floreio”, a “mandinga”, a preparação do ataque para distrair o adversário. Neste sentido, a ginga ao ritmo do berimbau é fundamental para que o capoeira jogue com malícia, tapeando ao máximo seu oponente para pegá-lo desprevenido, sem ter a menor noção de onde virá o próximo golpe.

O misticismo por detrás desta prática se deve, de fato, a questões religiosas, uma vez que esta prática de preparação de amuletos e patuás era muito comum no candomblé, religião a qual grande parte dos capoeiras estavam associados e, mesmo assim, não haviam impedimentos à utilização, também, de símbolos católicos na composição destes amuletos e patuás (NICOLAU, 2001). No entanto, segundo Rego (1968, p.35):

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*, usarem-se palavras e composições em línguas bundas e nagô e também a capoeira se inicia com o que os capoeiras chamam de *mandinga*, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas. Diante disso, o capoeirista procede com referência à capoeira, como procederia normalmente com outras coisas, procurando sempre se proteger, por esse caminho, que é o que foi introduzido na sua formação.

E mesmo havendo concepções, muitas delas particulares daqueles que não estão inseridos no universo da capoeira, de que mandinga se associa tão somente ao misticismo e faz referência ao candomblé, é preciso entender que o desenvolvimento malandragem mais serviu aos propósitos de disfarçar a prática da capoeira, cujas mandingas serviam a este objetivo, do que referenciar a ancestralidade sob uma conotação puramente religiosa. Isto se explica no fato de que, segundo Sousa (1998, p.77):

O Candomblé e a Capoeira vêm do mesmo universo cultural, muitas vezes um ogã capoeirista usa seus conhecimentos musicais adquiridos no Candomblé durante a execução dos toques da Capoeira. A Capoeira tem aspectos de ritual expressos, por exemplo, através das cantigas que têm usos específicos na roda. Esta porém, [está] muito longe de ser um ritual religioso propriamente dito, como o candomblé, onde existe a necessidade de “alimentar” alguns instrumentos.

Talvez estas concepções resultem das práticas religiosas de boa parte dos capoeiras, negros escravizados que trouxeram de sua terra natal suas crenças religiosas. Tudo o que vinha de suas práticas adquiria conotação religiosa apesar do sincretismo adotado para a manutenção de sua cultura. Sendo assim, novamente citando Dias (2004, p.114), o autor cita que:

Na memória da capoeira aparece também o uso do livro de São Cipriano, que contém uma série de orações fortes e receitas de feitiçarias. Além disso, alguns capoeiras tinham relação com feitiçeiros que não eram necessariamente pais de santo, ou seja, não possuíam terreiro, nem eram filhos de santo. No entanto, é importante mencionar que na Bahia, especialmente em Salvador e no Recôncavo, desde o século XIX o termo feitiçeiro era em geral uma maneira pejorativa de designar o “candomblezeiro”.

Outro aspecto importante é o que os símbolos do Candomblé são escolhidos e enfatizados atualmente, por alguns grupos de Capoeira Angola, como símbolos que remetem à África, mesmo que mítica, e não apenas à situação de escravidão ou às necessidades de sobrevivência no meio urbano hostil, como nos remete às ideias de malandragem e de vadiagem, construídas historicamente para o capoeira (DINIZ, 2010). Diniz (2010, p.96) cita também que:

Outra questão é que a concepção do capoeirista como malandro é construída historicamente a partir de um referencial masculino. Esta parece ser a outra motivação para a escolha na ênfase à religiosidade afro-brasileira na Capoeira Angola: trazer um referencial cultural onde a mulher gozou de prestígio e primazia, pois bem se sabe seu papel na organização e manutenção dos cultos religiosos tradicionais afro-brasileiros.

E para compor, finalmente, a prática da mandinga dos capoeiras, o rosto do seu praticante também traz grande significado, as expressões faciais. Sempre sorrindo, com o olhar traiçoeiro, evitando qualquer expressão de raiva ou nervosismo, deixava seu adversário surpreendido e confuso. Em certas situações, o capoeira finge estar enfurecido para amedrontar seu adversário e deixá-lo inseguro. No golpe de vista, por exemplo, pode estar o seu ápice – trata-se da ação de simular estar olhando para um lado para distrair a atenção do adversário para então atacá-lo de forma surpreendente. Segundo o autor, o sujeito mandingueiro usa a cabeçada e a rasteira como artimanha, dizendo que o objetivo da rasteira é, naturalmente, derrubar o jogador, ou ao menos ameaçar, demonstrando a sua esperteza, surpreendendo-o em um momento de desequilíbrio ou distração. A cabeçada é também um golpe que se faz eficiente quando o adversário estiver com a guarda aberta, podendo aplica-la contra o tórax ou rosto. “Em resumo: cada ato do jogo de capoeira contém em princípio sua

negação, o seu contrário, simbolizando no jogo o que estamos chamando de cultura malandra”. (DIAS, 2004)

Neste universo da mandinga e da malandragem dos capoeiras, observa-se que a mandinga era uma qualidade cobiçada pelos praticantes da capoeira, e ainda é, contidas em suas práticas sociais desde as primeiras décadas do século XX, o que até hoje está presente à simbologia da capoeira (DIAS, 2004), estando viva nos dias de hoje. Talvez por esta razão, nas rodas de capoeira, muitas vezes independentemente de ser capoeira angola ou regional, o jogo da mandinga permanece vivo e acaba por contar a história dos capoeiras de outros tempos, ganhando caráter de legitimidade de uma prática social nascida da repressão e da luta por sobrevivência, da marginalidade que imprimia perigo aos homens de outrora.

De outra forma, a crença religiosa na mandinga e no mandingueiro exalta o poder da magia na capoeira, colocando o capoeirista, categoricamente, como um ser supersticioso. A esse respeito Abib (2005, p.140) cita que:

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 da capoeira com o *Axé*, a energia vital e cósmica para as religiões afro-brasileiras.

Longe de qualquer conotação pejorativa ou depreciativa em relação à mandinga, esta reflete a alma da capoeira e dos capoeiristas e foi desenvolvida no dia a dia das ruas e das rodas de capoeira. A menção religiosa pode ter sido uma atribuição natural em decorrência da cultura africana que se consolida na prática da Capoeira Angola. O melhor é compreender a mandinga em seus atributos de malandragem, de disfarce, de dissimulação, de enganação, que são aspectos necessários aos capoeiras para lograrem êxito em seus embates.

No cenário da capoeira, dois personagens, em especial, referenciam a alma e a essência da capoeiragem praticada e ensina no Brasil no século XX. Fala-se aqui de Mestre Bimba e Mestre Pastinha. O primeiro responsável pela criação da Capoeira Regional e o outro pela guarda da Capoeira Angola, como já dito anteriormente. Estes dois contribuíram definitivamente para a institucionalização de uma capoeira institucionalizada. A Capoeira Regional trazia novas técnicas e metodologias, conquistando a classe média baiana. A Capoeira Angola apresentando uma renovada concepção quando ocupou espaços que a Regional não se preocupou em ocupar naquele momento, como a tradição e os fundamentos em sua mais pura essência, outorgando à Angola o título de “verdadeira capoeira” e, em função disso, caindo nas graças de intelectuais que viviam na Bahia (CONDE, 2007).

Havia uma disputa sobre qual destas duas configurações representaria a verdadeira capoeira, levando em conta a essência cultural africana, entendendo a capoeira como prática de jogo, luta e dança pertencente à cultura trazida com os negros escravizados. A despeito destas questões, portanto, o importante a considerar é que a capoeira representou e representa uma dimensão cultural tão ampla que, ao falar de cultura brasileira, fala-se naturalmente da Capoeira. Gonçalves (2012), em seu estudo sobre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional, chegou a afirmar que a capoeira é uma das mais importantes manifestações da cultura brasileira, sendo a confluência de etnias e culturas aqui no país. O autor diz também que a capoeira é constituída de elementos simbólicos e rituais das culturas africanas que, devido à sua genealogia no Brasil foi considerada, portanto, afrobrasileira.

Gonçalves (2012) diz que estudos vêm contribuindo sistematicamente para descortinar o surgimento da capoeira enquanto jogo, cultura e arte no contexto escravocrata que se realizou de forma tão complexa no Brasil. As discussões a esse respeito, segundo este autor, definem controvérsias sobre a capoeira que se inicia pela própria terminologia da palavra “capoeira”. Em sua pesquisa citou Anjos (2003) que diz:

Tão polêmica quanto a discussão da origem da capoeira é a etimologia do vocábulo. Não se sabe ao certo se o vocábulo, existente registrado nos dicionários de língua portuguesa desde Raphael Bluteau (1712), têm origem portuguesa, indígena ou banta, pois sua etimologia esta estritamente ligada ao seu desenvolvimento e prática no Brasil (ANJOS, 2003. p.92 *apud* GONÇALVES, 2012, p.29).

Mas, para além destas questões que envolvem o surgimento da capoeira, ou sua verdadeira matriz, discutir o assunto em termos históricos ganha relevância substancial por resgatar uma parte significativa da história do Brasil, parte esta, muitas vezes, relegada por aqueles que foram responsáveis por contá-la oficialmente. Sendo assim, por mais que se fale da contribuição dos povos da África para a formação da cultura brasileira, na história oficial sua participação foi sempre reduzida (SILVA, 2008). Nas pesquisas históricas verificam-se, pelo menos, duas grandes hipóteses sobre a origem da capoeira. A primeira afirma que a capoeira teria vindo para o Brasil trazida pelos escravos. Outra considera que foi uma invenção dos escravos, aqui no Brasil. Nisso, as duas formas de capoeiragem (Angola e Regional) fortalecem estas discrepâncias, ora por uma delas defender as adaptações que lhe conferem legitimidade, no caso da Capoeira Regional; ora pela outra apostar em sua caracterização como legítima representante de matriz africana, no caso da Capoeira Angola.

Como não foi propósito central deste estudo analisar estas questões, a escolha por discutir as representações e práticas da mandinga na capoeiragem, no âmbito específico da Capoeira Angola, aceita os dados aqui trazidos que a apontam aquela que mantém a

“tradição” e a “pureza” da verdadeira capoeira. Antes, porém, de discutir as informações levantadas nas pesquisas bibliográficas sobre a problemática da pesquisa, faz-se apropriado acrescentar, também segundo os levantamentos bibliográficos, que a capoeira originou-se de um processo de miscigenação, acontecido no Brasil, com elementos das culturas trazidas do continente africano e teve influência da cultura europeia trazida pelos portugueses colonizadores, segundo Gonçalves (2012).

No período do final da primeira metade do século XX, quando a Capoeira Angola volta a se consolidar e antes do seu processo de ressignificação, pautava-se pelo ideário de que Mestre Pastinha representava uma continuidade dos fundamentos da Capoeira Angola e não uma nova maneira de praticar capoeira. As diferenças marcantes entre estes dois estilos estava na maior teatralidade da Capoeira Angola, com golpes mais rasteiros e numa perspectiva de violência moderada em comparação à Regional. No entanto, o próprio Pastinha defendia que o seu estilo de capoeira era tão ou até mais violento e mortal que o estilo de Mestre Bimba, desde que existissem razões definitivas para imprimir maior violência neste jogo, luta ou dança.

Ainda nos anos finais da primeira metade do século XX, talvez por influência do pensamento intelectual brasileiro, a introdução da ideia de noção das culturas nacionais faz da Capoeira Angola uma construção coletiva de intelectuais e capoeiristas baianos que, apesar de um invenção daquele momento presente, assim como o era a Regional, confere àquele status de legítima representante de culturas de matriz africana (VASSALO, 2003). Ocorre, então, uma espécie de recriação da Capoeira Angola como estratégia para a construção de uma nova concepção e imagem da capoeira que pudesse ser melhor aceita socialmente, desmistificando a ideia de resistência violenta aos regimes de Estado. Nesse processo de recriação houve sistematização da prática e do ensino, destacando os elementos religiosos e lúdicos da capoeira, resgatando os vínculos com a origem africana como missão que norteou a reelaboração desta prática ancestral (ABIB, 2005).

Chegando a meados da década de 1980, observa-se que o universo da Capoeira Angola passa por uma revitalização resgatando a ideia de descendência direta com sua matriz africana. E foi sobre isso que repousou a presente pesquisa no sentido de discutir as representações e práticas da mandinga e da cultura malandra dos capoeiras. Da ideia de que “bom capoeira é o indivíduo mandingueiro”, tem-se a percepção de que capoeira e mandinga são elementos complementares e de justaposição, a existência de um depende e justifica a presença do outro. Não se fala em capoeira sem esbarrar na mandinga, tida, sobretudo, como a

arte de disfarçar, enganar o adversário, ganhar o jogo pela esperteza, pela arte da falsidade, do fingimento (DIAS, 2009).

Nesta concepção a mandinga aparece como uma estratégia de jogo cujo objetivo é vencer o adversário ludibriando por meio da astúcia. No entanto, este sentido para a palavra “mandinga” se mistura ao misticismo e faz referência aos poderes mágicos atribuídos a alguns capoeiras, que trazem consigo seus patuás e talismãs, suas bolsas de mandinga (DIAS, 2009). A concepção de misticismo que conferiu um aspecto negativo à mandinga dos capoeiras foi escrita por Souza (1986), explicando que nos tempos da escravidão, mandinga ou feitiço eram as práticas mágicas dos africanos e seus descendentes, em especial os preparos de ervas e venenos pelos negros para matar seus senhores. Nesta perspectiva, Zonzon (2007) cita que a mandinga se revelava como arma de defesa dos mais fracos contra os mais fortes. Esta conceituação pode ser transportada para o conceito da mandinga própria dos capoeiras, também como arma de defesa dos mais fracos contra os mais fortes, contudo, sem apelos religiosos, de misticismo ou de poderes mágicos, muito embora essa ideia permanecesse associada ao rito da mandinga.

Desta transposição da concepção religiosa e mística da mandinga para uma concepção de autoproteção por parte dos capoeiras, surge a malandragem na capoeiragem também associada à capacidade do mandingueiro de ludibriar, falsear e enganar seu oponente, como já trazemos anteriormente. A malandragem, portanto, aparece como um jogo de malícia e de truanagem, por muitos considerada a arma mais poderosa dos capoeiras. Nessa questão da malandragem, a mandinga ganha ainda uma conotação estética, embelezando o jogo da capoeira e a tornando uma ação teatral, talvez para esconder da força policial seus reais objetivos de luta. Sendo assim, constituiu-se na malemolência do corpo do jogador que, ao som do berimbau, traz leveza à luta, sorriso traiçoeiro, golpe não previsto. O jogador que sabe controlar seus movimentos, que ataca de surpresa, brinca com a falsidade, enfim, se posiciona como um mandingueiro (DIAS, 2009).

A sobrevivência da malandragem nas ruas, se explica como possível rito de condição para continuar vivo diante das dificuldades e intempéries a partir do primeiro século depois do fim da escravidão. A pobreza imperava e a vida nas ruas era a realidade do povo negro, sobretudo, que lançava mão do que dispunha para não ser sucumbido pelo regime social do período. Então, pode-se falar em malandragem como cultura de sobrevivência, a despeito do sentido pejorativo e negativo da expressão. No universo da capoeira a malandragem é percebida de outra forma, como estratégia de luta para vencer o adversário, falseando, ludibriando, enganando e o pegando desprevenido, de surpresa.

Isso fez surgir alguns mitos sobre a mandinga e a malandragem dos capoeiras. Tãmanha era a sua esperteza que alguns chegavam a acreditar que eles podiam se transformar em um pé de mato. Outros acreditavam que podiam se transformar em animais ou objetos para se livrarem da prisão ou dos seus rivais (DIAS, 2009). Decânio Filho (1996) escreveu que as práticas sociais malandras dos capoeiras também estavam intimamente relacionadas com seu jeito desconfiado e prevenido de ser. O malando desconfia de tudo e está sempre pronto para escapar de algum imprevisto em seu caminho e, principalmente, esconder sua identidade de capoeira. À propósito, esconder a identidade era outra estratégia de sobrevivência dos capoeiras.

Portanto, a mandinga, a arte da falsidade e da malícia era a principal arma do capoeira e chegava a se sobrepor à força física. O próprio Mestre Pastinha destacou bem essa ideia ao dizer que capoeirista é mesmo muito disfarçado, ladino e malicioso. Tratando de enfrentar um inimigo a capoeira não é só força física e poder agressivo, possui uma qualidade que a torna ainda mais perigosa: é extremamente maliciosa (PASTINHA, 1988). O capoeirista, em termos de mandinga e malandragem, lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair seu adversário. “Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante” (PASTINHA, 1988, p.34).

O sujeito mandingueiro é esperto e conhece as artimanhas para evitar um confronto ou vencê-lo. Sua análise situacional é evocada para decidir se a melhor alternativa é fugir do embate ou encarar o adversário. Nesta última opção, o mandingueiro disfarça, falseia seus golpes, finge e dissimula suas intenções e ações para, surpreendentemente, derrubar seu oponente. É um estilo de vida que marca a luta pela sobrevivência do capoeira em face das perseguições e repressões. Outras palavras que ficaram conhecidas e se tornaram icônicas pela boca de Mestre Pastinha, dizem que “A capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo o que a boca come”. Nesta complexidade de sentidos que insere a mandinga como característica central da Capoeira Angola traz duas dimensões desse termo que foram perpetuadas à prática da capoeiragem: “a mandinga é um componente de magia e uma dimensão sagrada que possui vínculo com o axé, energia cósmica e vital das religiões afro-brasileiras; mas também é a capacidade de dissimulação e malícia, sagacidade, poder bater no adversário e não bater, mostrar que não bateu porque não quis (VIEIRA, 1995, p.112).

Esta característica da malícia, como sendo a habilidade de surpreender o adversário e de fechar-se para evitar ser apanhado de surpresa, acrescenta a malandragem dos capoeiras e

dá sentido à habilidade corporal e dimensão lúdica desse jogo, luta e dança que se baseia em estratégias próprias para lograr êxito (FRIGERIO, 1989). Dumoulié (2007) aponta, ainda, três manifestações essenciais da malícia: alegria, leveza e habilidade de fingir. Portanto, abordar as representações e práticas da mandinga na capoeiragem remete ao reconhecimento da malandragem como inerente à Capoeira Angola e reflete uma cultura, também de sobrevivência, construída num cenário de marginalidade social imposta pelos regimes vigentes e que não deram outra alternativa aos capoeiras, senão encontrarem maneiras próprias de sobrevivência, sobretudo, sobrevivência à resistência, perseguição, prisões e morte.

Longe de sua conotação puramente mística, a mandinga, malícia, manha e malandragem, conjuntamente, representam valores de uma cultura sufocada e cuja sobrevivência se deve à doação de mestres como Pastinha, que resgataram e mantiveram a identidade cultural da capoeira que hoje é vista como elemento indissociável da cultura brasileira. A prática da mandinga e as ações de malandragem pertencentes à Capoeira Angola, se perpetuaram naqueles períodos em que os capoeiras lutavam por sobrevivência, posicionamento e reconhecimento social. Mestre Pastinha segue reconhecido como referência dessa arte e o mais importante representante de uma caracterização que descende diretamente de sua matriz africana. Enfim, segundo Braga (2007), olhar a história da Capoeira Angola e sua riqueza cultural é parte do empenho em abrir espaço à voz da tradição, da resistência e da recriação, não se limitando à compreensão de que fosse uma manifestação marginal que se opunha às mazelas impostas pelo regime social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da capoeira no Brasil merece ser transcendida a uma dimensão que rompe com os limites de um simples jogo, de uma luta ou de uma dança. A riqueza cultural que emerge dela retrata os períodos onde se construíram a história do povo brasileiro, sua cultura e seus costumes. A história de uma sociedade que continua relegando à marginalidade os menos favorecidos que hoje lutam com outras armas mas, que, naquele tempo, só dispunham de sua esperteza, destreza de seus corpos, manha, malandragem e, por que não, de suas mandingas para aumentar as chances de sobrevivência com liberdade.

A Capoeira Angola, admitida em sua descendência direta de sua matriz africana, tal como Mestre Pastinha passou a vida defendendo, é a caracterização da cultura afro-brasileira que fez surgir outros elementos culturais e religiosos que continuam marcando a sociedade brasileira contemporânea. Percebeu-se que as representações da mandinga e da malandragem dos capoeiras não significava, necessariamente, relegar à marginalidade os capoeiristas, mas um estilo de vida e de manutenção da sobrevivência, onde a arte de falsear, ludibriar, disfarçar e enganar eram suas principais armas. Claro que existe aqui componentes religiosos e místicos, expressos em diversos elementos, como tratamos anteriormente, como nas bolsas de mandinga que os capoeiras traziam pendurados ao pescoço. Isto era, talvez, mais para afastar os adversários, separar grupos, do que propriamente o reflexo de poderes espirituais que por ventura os capoeiras eram dotados, salvo o respeito a esta crença e religiosidade.

Mandinga, malícia, manha e malandragem são termos que se misturam entre si e se misturam também à capoeira. Todos estão indissociáveis e constituem um todo cultural que precisa continuar sendo reconhecido e mais valorizado e respeitado. O que se tem e se sabe hoje sobre a prática da capoeira, nasceu das mazelas sociais e das lutas de resistência de povos de outros tempos e que, certamente a ferro e fogo, construíram sua história que permanece viva e indelével na história brasileira. Não se caracterizou, portanto, as representações da mandinga e da malandragem dos capoeiras por conotações negativas e, ou pejorativas. Ao contrário, percebeu-as como legítimas configurações de um jogo, uma luta e uma dança que personifica a riqueza cultural forjada na coragem de seus mais ilustres representantes, em especial Mestre Pastinha, que dissipou a cultura da capoeira Brasil afora. Mesmo que estas representações possam ter se perdido no decurso da história – e, cremos, não se perdeu –, a memória da capoeira permanece viva e hoje reconhecida como prática cultural e usada sob a proteção de sua legitimidade alcançada ao longo dos séculos.

Sobre Mestre Pastinha, sua memória é digna de reverência que possa ser acalanto à miséria em que viveu e morreu, cuja dureza da vida não foi suficiente para abarcar sua firmeza de caráter. “Capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo o que a boca come”. Esta é a alma de Mestre Pastinha que orientou um estilo de defesa que de tão belo chegava a ser cênico, plástico. Que era de uma fina cultura de paz que podia ser mortal quando assim invocada. Que falseando, lutava pela dignidade de um povo. Que brincando, consolidou a alma ancestral da capoeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas-SP: UNICAMP, 2005.
- ABREU, Plácido de. **Os capoeiras**. Rio de Janeiro: Tipografia Seraphim Alves de Brito, 1886.
- ALLEONI, Bruno Nascimento. A manifestação corporal capoeira: uma cultura nacional brasileira. **In: Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte**. v.9, n.1, 2010.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de. **A saga do Mestre Bimba**. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê Viva Meu Mestre: A capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa**. [Tese – Doutorado em Educação]. São Paulo: USP, 2004.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleirosbahianos (anos 80 e 90)**. [Dissertação – Mestrado em Educação]. São Paulo: USP, 1999.
- AREIAS, Anande das. **O que é capoeira**. 4. ed. São Paulo: Tribo, 1983.
- BARBIERI, César. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, 1993.
- BARBOSA, Henrique. **Perseguição aos terreiros de Candomblé na década de 1920**. 2010. Disponível em <<https://bahia320102myblog.wordpress.com/perseguiacao-aos-terreiros-de-candomble-na-decada-de-1920/>>. Acesso em 10 de março de 2016.
- BARBOSA, Orestes. **Bambambã**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura – Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1923.
- BRAGA, Pedro Paulo de Freitas. **Capoeira Angola: Mandingas de criação e representações de luta**. [Monografia – Graduação em História]. Uberlândia-MG: INHIS/UFU, 2009.
- BRAGA, Pedro Paulo de Freitas. **Educação, Cultura e Arte na Escola com a Capoeira Angola**. Uberlândia-MG: Secretaria Municipal de Cultura – Programa de Incentivo à Cultura, 2007.
- BREGOLATO, Roseli Aparecida. **Cultura corporal do jogo**. São Paulo: Ícone, 2008.
- CALAINHO, Daniela Buono. **Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- CAPOEIRA, Nestor. A “retórica do corpo” de Getúlio Vargas e seus reflexos na capoeira atual. **In: Revista Camará Capoeira**. São Paulo, ano 1, n.5, nov. 1999.

CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: pequeno manual do jogador**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CAPOEIRA, Nestor. **Galo já cantou**. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1985.

CASTELLUCCI, Aldrin A. Silva. **Salvador dos Operários: uma história da Greve Geral de 1919 na Bahia**. [Dissertação – Mestrado em História]. Salvador: UFBA, 2001.

CASTRO, Maurício Barros de. **Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York**. [Tese – Doutorado em História]. São Paulo: USP, 2007.

CONDE, Bernardo Velloso. **A Arte da Negociação: a Capoeira como Navegação Social**. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

COSTA, Lamartine P. da. **Capoeira sem Mestre**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1961.

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

DECÂNIO FILHO, Ângelo. **A herança de Pastinha**. 1996. Disponível em <<http://portalcapoeira.com/downloads-capoeira/artigos-e-publicacoes/24-a-heranca-de-mestre-pastinha/file>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

DIAS, Adriana Albert. **A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)**. [Dissertação – Mestrado em História]. Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia, 2004.

DIAS, Adriana Albert. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925). In: **Revista de História**, n.1, v.2, 2009.

DIAS, Adriana Albert. **Mandinga, Manha & Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DIAS, Luís Sérgio. **Quem tem medo da capoeira?** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2001.

DINIZ, Flávia Cachineski. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. [Dissertação – Mestrado em Música]. Salvador-BA: Escola de Música da UFBA, 2010.

DOSSIÊ. **Inventário para registro e salvaguarda como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília: IPHAN, 2007.

DUMOULIÉ, Camille. A Capoeira, arte de resistência e estética da potência. In: LINS, Daniel(org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

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

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **O Jogo da Capoeira em Jogo: e a construção da práxis capoeirana**. [Tese – Doutorado em Educação]. Salvador: UFBA, 2004.

FERREIRA, Izabel. **A capoeira no Rio de Janeiro – 1890-1950**. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

FONTOURA, Adriana Raquel Ritter; GUIMARÃES, Adriana Coutinho de Azevedo. História da Capoeira. **In: Revista da Educação Física**. Maringá, v.13, n.2, 2002.

FRIGERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra à esporte branco. **In: Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, n.10, v.4, 1989.

GOMES, Flávio dos Santos. No meio das águas turvas – racismo e cidadania no alvorecer da República: Guarda Negra na Corte – 1888-1889. **In: Revista Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro, n.21, 1991.

GOMES, Wilson de Sousa. A Cultura, a Educação e a Capoeira: Considerações acerca de alguns conceitos. **In: Revista Expedições: Teoria da História e Historiografia**. Ano 1, n.2, julho de 2011.

GONÇALVES, Alanson Moreira Teixeira. **Práticas e Aprendizagens em Jogo: um estudo comparado entre a Capoeira Angola – MG e a Capoeira Regional – BA, em diálogo com os saberes escolares**. [Dissertação – Mestrado em Educação]. Belo Horizonte: PUC, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARINHO, Inezil Penna. **Subsídio para a história da capoeiragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Tupy, 1956.

MESTRE PASTINHA. **A herança de Mestre Pastinha: manuscritos e desenhos**. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola. Coleção São Salomão, 1960.

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

MELLO, André da Silva. Esse nego é o diabo, ele é capoeira ou da motricidade brasileira. **In: Revista Discorpo**. São Paulo, n.6, 1996.

MOURA, Jair. Capoeirista de antigamente não “brincava em serviço”. **In: Jornal A Tarde**. 19/07/1971.

MOURA, Jair. “Capoeirista de antigamente não „brincava em serviço”, *Jornal A Tarde*, 19.07.1971.

NICOLAU, Luís. **A tradição do culto vodum no processo formativo do candomblé**. Salvador-BA: Universidade Federal d Bahia, 2001.

NOGUEIRA, Simone Gibran. **Psicologia crítica africana e descolonização da vida na prática da capoeira Angola**. [Tese – Doutorado em Psicologia Social]. São Paulo: PUC-SP, 2013.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão Africana no Brasil**: elementos para uma filosofiaafrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

OLIVEIRA, José L. **A capoeira angola na Bahia**. Salvador: Fundação das Artes, 1989.

PELIZER, Gabriel Tiago. **É um jogo delicado**: ludibriando com a capoeira. Uberlândia-MG: UFU, 2010.

PIRES, Antônio Liberac. **Capoeira no jogo das cores**: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). [Dissertação – Mestrado em História]. Campinas: UNICAMP, 1996.

PIRES, Antônio Liberac. **Movimentos da cultura afro-brasileira**: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). [Tese – Doutorado]. Campinas: UEC, 2001.

POGLIA, Marco Antônio Saretta. **Mandinga, Malícia e Manha**: por uma cosmopolíticaangoleira. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

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

QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Recife: Massangana, 1988.

REGO, Waldeloir. **Capoeira de Angola**. Salvador: Itapoá, 1968.

REIS, Letícia V. S. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; REIS, Letícia V. S. (Orgs.). **Negras imagens**: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

SANTOS, Leonardo José Maturana dos; BARROS, Luciana de Oliveira. **O histórico da capoeira**: um curto passeio da origem aos tempos modernos. 2001. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/indic15.htm>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2016.

SANTOS, Luiz Silva. **Educação, Educação Física, Capoeira**. Maringá: Imprensa Universitária, 1990.

SILVA, Eduardo. **As Camélias do Leblon e a Abolição da escravatura**: uma investigaçãodeHistória Cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo na Capoeira**: Breve panorama – estórias e história da capoeira. v. 2. Campinas-SP: UNICAMP, 2008.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. Campinas: Unicamp, 2001.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. **A negrada instituição**: os capoeiras na Corte Imperial (1850-1890). Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. **A negradada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

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

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. **A música na capoeira: um estudo de caso**. [Dissertação – Mestrado em Etnomusicologia]. Salvador-BA: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil Africano**. São Paulo: Ática, 2005.

VASSALO, Simone Pondé. **Capoeiras e Intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2003.

VIEIRA, Luiz Renato. **A Capoeira Angola**. 2011. Disponível em <<http://www.cdof.com.br/capoei2.htm>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

VIEIRA, Luiz Renato. A Capoeiragem disciplinada: Estado e Cultura Popular no Tempo de Vargas. **In: Revista História e Perspectivas**. Uberlândia, jul./dez., 1992.

VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo de capoeira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

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

VIANNA, Antônio. **Quintal de Nagô e outras crônicas**. Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1979.

ZONZON, Christine Nicole. **A Roda de Capoeira Angola: os sentidos em jogo**. [Dissertação – Mestrado em Ciências Sociais]. Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia, 2007.