



IPHAN

INSTITUTO DO
PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E
ARTÍSTICO
NACIONAL

7ª Superintendência Regional
Rua Visconde de Itaparica, 08 – Centro - Salvador/BA
CEP: 40.024-080
Fone: (71) 3321-0133 Fax: (71) 3322-3306
E-mail: 7sr@iphan.gov.br

Processo nº 01450.002863/2006-80

Parecer nº 031/08

Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil

O registro da capoeira e as políticas culturais no Brasil contemporâneo

A proposição do registro da capoeira como patrimônio cultural do Brasil, feita por iniciativa do Ministério da Cultura e apoiada pelos capoeiras, representados por velhos e respeitados mestres da Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e outros locais do país, pode ser mais bem compreendida ao considerá-la como parte integrante de um rol mais amplo de reivindicações de direitos culturais, sociais e políticos pela população afro-brasileira, que foram incorporadas à agenda do MinC, resultando na formulação de políticas de valorização e fomento desta prática cultural.

Um marco importante deste processo foi o dia 19 de agosto de 2004, quando o Ministro Gilberto Gil, em evento na sede da ONU em Genebra, por ocasião de um ano da morte do diplomata Sérgio Vieira de Mello e outras 22 pessoas, em atentado à sede da ONU em Bagdá, Iraque, levou consigo uma comitiva de 15 capoeiristas do Brasil e do mundo e propôs a realização de uma roda de capoeira, como forma de celebrar a paz mundial e estabelecer o diálogo entre diferentes povos. Além da imensa repercussão simbólica do fato, enquanto reconhecimento pelo Estado da importância da capoeira como “um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos” e uma das “grandes contribuições do Brasil ao imaginário do mundo”, naquela oportunidade, o Ministro também anunciou a futura criação de um Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira (ver documento anexo). As propostas preliminares deste Programa incluíram inicialmente seis pontos:

1. A construção de um calendário anual, nacional e internacional, da capoeira.
2. A criação de um Centro de Referência, em Salvador, como espaço de pesquisa, documentação e atividades ligadas à capoeira.

3. A criação de um programa a ser implementado em escolas de todo o Brasil pelo Ministério da Educação, considerando a capoeira como prática cultural e artística, e não apenas como prática desportiva.
4. A criação de uma previdência específica para capoeiristas e artistas em geral.
5. O oferecimento de apoio diplomático aos capoeiras que vivem no exterior, considerando-os como embaixadores da cultura brasileira, e reconhecimento do notório saber dos mestres.
6. O lançamento de editais de fomento para projetos que usem a capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social.

Algumas destas propostas começaram a ser executadas, como o Projeto Capoeira Viva, iniciado em 2006, que pretende estimular, através da concessão de prêmios de incentivo, a sistematização de documentação e a produção de conhecimento científico sobre a capoeira e sua divulgação sob diversos formatos (publicações, filmes, vídeos, exposições, instalações, sítios, portais e jogos eletrônicos, softwares livres, dentre outros), a criação e consolidação de centros de referência sobre capoeira e o apoio a projetos sócio-educativos focados em sua prática, visando à elevação da auto-estima e ao reconhecimento da ancestralidade negra entre os jovens.

Outras propostas lançadas no encontro da ONU em Genebra, como a concessão de passaporte diplomático, o reconhecimento do notório saber dos mestres e a criação de um plano previdenciário específico para eles ainda não foram efetivadas, mas constituem, como se verá adiante, algumas das recomendações para um futuro plano de salvaguarda do ofício de Mestre de capoeira, uma vez reconhecido como patrimônio cultural do Brasil.

Este conjunto de ações constitui uma resposta do Estado brasileiro às demandas sociais por reconhecimento e valorização de práticas culturais de matriz africana e indígena, secularmente excluídas das políticas públicas e que, por um longo período, foram vistas como um estorvo ao projeto civilizatório pautado na ideologia do branqueamento da sociedade nacional. Apenas recentemente, desde o início da década de 1990, em virtude da grande pressão exercida por segmentos da

sociedade civil organizada, o Estado tem assumido a tarefa urgente de reverter o quadro da exclusão social de parcela expressiva da população do país.

As políticas públicas formuladas com tal objetivo não se limitam ao âmbito da cultura, mas se espraiam também pelas áreas de educação, saúde, emprego e renda. Podem ser mencionadas aqui a criação, na esfera federal, e posteriormente seguida por diversos estados e municípios, da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR); a adoção de políticas de ação afirmativa em diversas áreas da esfera pública, dentre elas várias universidades federais e estaduais e o serviço diplomático; a criação da Lei 10.639/03, que institui o ensino de História e cultura africana e afro-brasileira no ensino fundamental e médio; a criação da Fundação Cultural Palmares e o reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos; a assinatura de diversas convenções e resoluções internacionais em prol da igualdade racial e a elaboração do Estatuto da Igualdade Racial.

Não se pretende aqui apresentar um quadro completo dessas políticas; tenciona-se, apenas, demonstrar a grande relevância do reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro, enquanto matriz formadora da nacionalidade e da identidade brasileira, e portanto a afinação da proposição do registro da capoeira com as diretrizes traçadas pelas políticas públicas no Brasil de hoje, preocupadas com o reconhecimento de nossa diversidade cultural, e, ao mesmo tempo, buscando evitar que tais diferenças culturais continuem a produzir diferenciação no acesso a direitos de cidadania e mesmo a direitos humanos elementares.

Evidência da importância social do reconhecimento da capoeira como patrimônio cultural foi o apoio manifestado pelos mestres à proposição do registro, por ocasião dos encontros promovidos pelo Iphan e pela equipe de coordenação da pesquisa no Rio de Janeiro, em 03/09/2006 e em 16 e 17/08/2007, Salvador, em 11/12/2006, e Recife, em 15 e 16/03/2007, intitulados "Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil", com o intuito de debater com os agentes depositários do saber da capoeira as implicações do registro, de incorporar suas sugestões acerca da realização do inventário e principalmente de identificar suas demandas, a serem incorporadas nas recomendações de salvaguarda, que serão referidas adiante.

A capoeira no universo do patrimônio cultural de matriz afro-brasileira

O Iphan, desde o lançamento do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, vem retomando as proposições seminais de Mário de Andrade e Rodrigo de Mello Franco a respeito do próprio conceito de patrimônio, abrangendo suas expressões vinculadas, mas não circunscritas a suportes materiais, e que representam referentes de memória e identidade para os grupos que as produzem e vivenciam. Dentre estas, diversas práticas culturais que compõem o universo da cultura afro-brasileira já foram devidamente reconhecidas, por decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural: o Ofício de Baiana de Acarajé, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (titulado também como Patrimônio da Humanidade pela Unesco), o Jongo do Sudeste, as matrizes do samba no Rio de Janeiro, o Tambor de Crioula do Maranhão, além do Frevo, que, a despeito de possuir também outras matrizes culturais, também se insere neste conjunto.

A capoeira relaciona-se, de maneira direta ou indireta, com cada uma destas práticas, em seus diferentes contextos, seja em termos da musicalidade (presença de células rítmicas características, tipos de instrumentos e arranjo da orquestra, versos ou mesmo cantigas inteiras em comum), dos temas abordados em sua mitopoética, da presença da roda como elemento estruturante, da condição social de seus participantes, da forma de estruturação hierárquica dos grupos ou da rica simbologia referenciada na religiosidade afro-brasileira. A capoeira tem, no entanto, a peculiaridade de estar presente em todos os estados do Brasil, e, a despeito das variações regionais, guardar uma considerável uniformidade de estilo, em cada uma de suas “modalidades”: capoeira angola, regional e contemporânea.

A própria extensão de sua difusão, de norte a sul do país, criou, de antemão, um problema metodológico ¹: como realizar um inventário da capoeira, que fosse ao

¹ Como antropóloga da 7ª SR do Iphan – BA, fiz parte do processo de acompanhamento da pesquisa que resultou no *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*, coordenada pelo Prof. Dr. Wallace Barbosa e pelo Prof. Dr. Maurício Barros de Castro, através do Laced/Museu Nacional/UFRJ. As reuniões de trabalho do grupo técnico dirigido pela Dra. Márcia Sant’Anna, Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial, e integrado por Cláudia Márcia Ferreira, Diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Ana Cláudia Lima e Alves, Gerente de Registro do DPI, Elaine Müller, antropóloga da 5ª SR – PE e esta técnica, junto aos coordenadores da pesquisa, foram ocasião em que se estabeleceram as diretrizes para a execução deste Inventário. Este parecer, cujo objetivo é a apreciação da argumentação trazida no dossiê, também está referenciado nas discussões ocorridas durante este processo.

mesmo tempo representativo de sua diversidade, porém exequível dentro dos limites desta modalidade de pesquisa? Optou-se por adotar um recorte histórico, dando ênfase aos locais normalmente apontados como berço desta prática, embora sua genealogia definitiva ainda esteja longe de ser completamente remontada: Bahia e Rio de Janeiro. Posteriormente, como decorrência da realização do inventário do Frevo, evidenciou-se a necessidade de incluir Pernambuco neste estudo, como outra potencial localidade matriz da capoeira. Outra razão para a escolha desses lugares é o peso simbólico que a capoeira possui para a constituição das identidades locais, o lugar preponderante que ocupa na vida cultural das comunidades e nas representações coletivas sobre elas. Não há, porém, a pretensão de se estar realizando um inventário exaustivo, recobrando todos os locais onde esta prática é significativa para a vida social. As peculiaridades que diferenciam a capoeira em outros locais onde ela também está presente de forma simbólica e numericamente expressiva, como Minas Gerais, Maranhão e São Paulo, conforme dados do IBGE, e tal como divulgados através do Programa Capoeira Viva, são também reconhecidas.

O dossiê de registro

O inventário realizado com vistas ao registro desse bem cultural foi produzido por uma equipe multidisciplinar, que contou com profissionais de História, Antropologia, Psicologia, Educação Física, Artes Cênicas, muitos deles capoeiristas, incluindo ainda o Mestre Carlão, do Rio de Janeiro. Alocada no Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced), do Museu Nacional/UFRJ, a pesquisa, no entanto, foi realizada por profissionais e estagiários das três cidades onde foi coligida documentação e feito trabalho de campo.

A primeira parte do dossiê que sistematiza os dados desse inventário constitui-se em uma abordagem histórica, analisando o processo de formação da capoeira desde o início do século XIX (a quando remontam os primeiros documentos que a ela se referem) e sua trajetória até os dias de hoje, através de uma revisão da crescente bibliografia historiográfica sobre o tema.

Na segunda parte apresenta-se uma análise das formas de aprender e ensinar o jogo da capoeira, desde a aprendizagem “de oitiva”, ou seja, espontânea, não direcionada, fundada na observação e mais focada no próprio jogo do que em treinamentos sistemáticos, até a instituição contemporânea das academias, que tendem a esportizar e, portanto, a criar métodos e técnicas de adestramento corporal, por meio de movimentos repetitivos e seqüenciados.

O inventário é concluído, na terceira parte, com uma descrição etnográfica da roda de capoeira (incluindo sua estruturação hierárquica, baseada na preeminência do mestre, e seus rituais de início, desenvolvimento e finalização) e dos instrumentos musicais nela utilizados (berimbau, atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco).

Nas seções seguintes procurar-se-á recapitular os pontos mais importantes do texto do dossiê de registro, acrescentando ainda algumas informações relevantes para o desenvolvimento da argumentação em prol do registro da capoeira como patrimônio cultural nacional.

Definição, origens e contexto social da prática da capoeira

Conforme apontado pelo dossiê, é difícil estabelecer uma definição sucinta da capoeira. Ela se caracteriza como fenômeno multifacetado e multidimensional: dança, luta ou jogo, dependendo do momento histórico, do contexto imediato, dos objetivos dos atores envolvidos. A historiografia, até este momento das pesquisas, no que se refere ao Rio de Janeiro, Salvador e Recife, define-a como fenômeno urbano, surgido provavelmente nas grandes cidades escravistas litorâneas, entre crioulos e africanos escravizados ligados às atividades “de ganho”², na zona portuária ou comercial.

Importa ressaltar que, tanto no Rio como em Salvador, a capoeira surge na documentação histórica como prática associada à marginalidade social, porém

² A escravidão de ganho foi uma modalidade eminentemente urbana de trabalho compulsório, na qual os escravizados faziam durante o dia inúmeras atividades ligadas ao comércio ambulante, transporte de pessoas ou cargas e serviços manuais (incluindo ofícios especializados, como os de carpinteiro, marceneiro, sapateiro e alfaiate), devendo entregar ao fim do dia a seu dono uma quantia pré-determinada ou, em muitos casos, o total da renda obtida. Os proprietários urbanos muitas vezes possuíam apenas um ou poucos escravos, de cujo “ganho” dependiam para sobreviver. O ganho foi, ainda, uma das mais importantes maneiras dos escravizados comprarem sua carta de alforria, economizando o pouco que lhes restava acima da quantia diária estipulada para ser entregue aos senhores.

amplamente imbricada na vida política da cidade e do país, na medida em que os capoeiras envolveram-se na capangagem eleitoral e na Guerra do Paraguai. Os capoeiras mantinham, assim, relações ambíguas com as camadas dominantes, fazendo muitas vezes seu “serviço sujo” quando necessário, e em outras ocasiões batendo-se abertamente contra os agentes da ordem (em um processo que foi, segundo os historiadores João José Reis e Eduardo Silva, um padrão recorrente na estratégia de sobrevivência da população negra no Brasil escravista, a oscilação entre a negociação e o conflito) ³.

Algumas diferenças são importantes, contudo. Na Bahia, nunca houve uma polarização de grupos rivais equivalente às maltas de capoeiristas que apavoravam as elites da Corte (os Nagoas e os Guaiamuns) ou às bandas militares e bandas dos “clubes de rua”, ligados às corporações de ofícios artesanais urbanos, que se apresentavam no carnaval e outras festas públicas do Recife, e de cujas coreografias teria surgido o passo do frevo. Por outro lado, a ligação com o universo da rua, seja através do trabalho na estiva, como carregador, carroceiro, pedreiro, marceneiro, peixeiro e outros, seja nos momentos de lazer nas “festas de largo”, vinculava a capoeira na Bahia, de forma mais estreita, a práticas culturais de origem africana, como os batuques e as religiões de matriz africana. Isto a tornava, ao menos aparentemente, mais próxima da “vadiação”, da brincadeira, do jogo, mantendo também, de forma mais pronunciada, seu aspecto ritualístico.

No entanto, a partir de 1890, quando a capoeira foi criminalizada através do artigo 402 do Código Penal, a repressão policial abateu-se duramente sobre seus praticantes, em consonância com o projeto republicano “higienizador” e europeizante de construção de um Brasil “civilizado”. Outras práticas socioculturais afro-brasileiras, como o samba e os candomblés, foram igualmente perseguidas. A dimensão de resistência cultural negra na capoeira se dá, assim, mais do que no conflito aberto com a ordem (como luta), na manutenção de valores, de formas de ser e estar no mundo, fundados na sociabilidade afro-brasileira vigente no mundo das ruas – valores estes plasmados no próprio corpo do capoeira, através do

³ Reis, João José e Silva, Eduardo. *Negociação e conflitos: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

movimento fundamental, a ginga, que tão bem sintetiza a ambigüidade e a “malandragem” do capoeira, na roda do jogo como na da vida.

A matriz bantu

Esse corpo negro que ginga pode lutar, quando necessário, mas também dança, na cadência do duro trabalho de carregador da estiva. Evidentemente, a movimentação corporal e a rítmica da capoeira não surgem apenas do contexto do trabalho escravo, mas se reportam a uma memória que sobreviveu à travessia transatlântica, da “Calunga Grande”⁴, tendo-se originado entre os povos bantu da África Centro-Occidental, da área denominada Congo-Angola, que formaram o maior contingente de africanos escravizados aqui aportados, e aos quais se deve parte significativa da herança cultural afro-brasileira. Não se pretende afirmar, aqui, que a capoeira que conhecemos já existia, com seus códigos e estrutura, naquela área. Tal como nas religiões afro-brasileiras, o que provavelmente ocorreu foi um processo de reconstrução de uma instituição sociocultural a partir de elementos de culturas diversas, preponderando, na capoeira, os elementos de extração bantu⁵.

⁴ A “Calunga Grande” era uma forma dos negros provenientes da área Congo-Angola referirem-se ao Oceano Atlântico. Kalunga também era a denominação, entre algumas daquelas etnias, para o Ser Supremo (também chamado de Nzambi ou Nzambi Mpungu). Nas cosmologias nativas de povos da região, como os bakongo, o mar era visto como morada dos mortos. Este sentido foi reforçado pela experiência da escravização e do tráfico transatlântico, da qual os africanos sabiam que não regressariam. Ao mesmo tempo, o mar era o vínculo que os remetia à terra de origem, o que o configura como um “espaço da utopia” para os bantos na América, segundo Lienhard, Martin. *O mar e o mato*. Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe). Salvador, Edufba, 1998. Ver também Moura, Carlos Eugênio M. de. *A travessia da Calunga Grande*. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.

⁵ Tanto os dados historiográficos como etnográficos corroboram a tese de que os africanos bantu da África Centro-Occidental tiveram papel preponderante na formação da capoeira. O historiador Carlos Eugênio Soares menciona que 84% dos africanos presos por envolvimento com capoeira na Corte, no início do séc. XIX, pertenciam às nações congo, benguela, cabinda e cassange, ou seja, oriundos da África Centro-Occidental, que representavam cerca de 80% do total da população africana escrava da Corte no período. Este padrão se manteve quase inalterado por toda a primeira metade do XIX, mesmo após a mudança da composição étnica da população, com a chegada expressiva de africanos “minas”, ou seja, da África Occidental (Soares, C.E.L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004, pp. 124-134). Outros autores clássicos, como Manuel Querino (*Costumes africanos no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1938), Édison Carneiro (*Negros bantus*. RJ: Civilização Brasileira, 1937), Arthur Ramos (*O negro brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1951) apontam a capoeira como originada pelos africanos oriundos da região Congo-Angola. O etnomusicólogo congolês Kazadi wa Mukuna evidencia os elementos musicais que permitem caracterizar a música da capoeira como um legado bantu (v. Mukuna, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000).

Tais elementos se reorganizaram aqui, em diversas práticas culturais, como os diversos tipos de samba, o maracatu, o jongo, os congados de Minas Gerais, Espírito Santo e Goiás, o batuque de umbigada paulista, além da própria capoeira - expressões que podem ser, apropriadamente, consideradas bantu-brasileiras. Alguns deles, que surgem de forma recorrente nessas manifestações, podem ser aqui apontados: células rítmicas caracterizadas pela síncope; a estrutura de canto responsorial, baseada nos improvisos do solista sobre um mote repetido pelo coro; o repertório de movimentos, baseados na ginga, no “vai-não-vai”, no improviso fundado na inversão repentina e inesperada do sentido do movimento; simbolismos associados a certos animais, ao mar e ao mato ⁶, metaforicamente empregados nas cantigas; a idéia da correspondência e mútua dependência entre o mundo de cá, dos vivos, e o de lá, dos ancestrais; a realização de ritos para aumentar a própria força vital e para agir magicamente sobre os rivais; uso da palavra como agente mágico, através de cantigas de desafio, altamente metafóricas.

A institucionalização do ofício de mestre e o surgimento das “escolas”: a Angola e a Regional

De prática aprendida no cotidiano do trabalho, das festas e disputas entre grupos rivais, de maneira informal e dissimulada (precauendo-se contra o poder público que a reprimia), dentro de uma relação íntima e pessoal entre mestre e discípulo, a capoeira foi progressivamente se institucionalizando, na medida em que a cultura afro-brasileira passava a ocupar um lugar distinto no imaginário social e nas políticas estatais. A partir da década de 1920, os intelectuais modernistas procuraram re-fundar as bases ideológicas da nacionalidade, incorporando elementos das culturas negras e indígenas à já consagrada “matriz ibérica”, entendendo o Brasil como o produto original e fértil da síntese dessas diversas culturas. O projeto de redescobrir o Brasil, investigando tais raízes secularmente subsumidas, tornou-se política pública, com a ascensão desses intelectuais ao poder na década de 1930, o que redundou, entre outras coisas, na criação do SPHAN.

⁶ Sobre a simbologia associada, na cosmologia bantu, especialmente bakongo e mbundo, ao mar e ao mato, ver Lienhard, Martin, *op. cit.*

Naquele momento, as práticas afro-brasileiras foram descriminalizadas e passaram a constituir um referencial de brasilidade: foi o momento em que o samba, de “horrível alarido de negros”, se tornou nosso ícone cultural maior – sem que isso tenha acarretado, contudo, uma melhoria das condições de vida dos sambistas. Da mesma forma, a capoeira foi reconhecida como esporte nacional, arte marcial genuinamente brasileira. Para isto, no entanto, ela teve de se reformular, no sentido de se institucionalizar, modificando suas formas tradicionais de transmissão, escolarizando-se.

O inventário realizado e o dossiê que o sistematiza têm o mérito de desconstruir a crença, popularmente propalada no meio da capoeiragem, de que a capoeira regional, criada em 1928 em Salvador pelo Mestre Bimba, seria a única responsável pela introdução de modificações nesta prática, no sentido de sua esportização, enquanto a capoeira angola, tal qual codificada e ensinada por Mestre Pastinha, no mesmo local e período, seria uma herdeira direta e intocada da capoeira das ruas, no período escravista e na Primeira República. Os pesquisadores demonstraram que, através da fundação do Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia, por Mestre Bimba, em 1937, e do Centro Esportivo de Capoeira Angola, em 1941, pelo Mestre Pastinha, a capoeira começou a deixar de ser uma vadiação de rua para tornar-se uma prática esportiva ensinada através de métodos próprios, em academia, com horários fixos.

Constituiu-se a partir de então uma hierarquização na transmissão deste saber, códigos de conduta a serem seguidos nas rodas e treinos (que iam do vestuário às regras para tocar os instrumentos, dos procedimentos para iniciar o treino à forma de entrar na roda), assim como uma metodologia de ensino. Ensinar capoeira tornou-se assim um ofício estabelecido, responsável, ao menos em parte, pela subsistência de alguns mestres. Desta forma, ambas, a capoeira regional e a angola, constituem uma transformação da prática informal da capoeira nas ruas, largos e cais da velha Bahia, onde se aprendia “de oitava”, ou seja, através da observação e prática na roda.

Ambas, no entanto, formaram escolas diferenciadas, com suas próprias tradições, ritos e mitos. Diferentes elementos de africanidade foram conservados em cada

uma delas. Apesar de mais aberta à influência de outras artes marciais, é impróprio afirmar que a capoeira regional tenha constituído um “branqueamento” desta prática, na medida em que o próprio Mestre Bimba era profundamente envolvido com o universo da cultura e da religiosidade afro-brasileira. A capoeira regional apresentou, porém, uma inegável abertura à participação de segmentos mais amplos da sociedade na prática da capoeira – a qual já existia, em menor medida, desde o século XIX, quando se encontravam brancos e até membros da elite do Rio de Janeiro jogando capoeira (como o irmão do Conde de Matosinhos e, supostamente, Floriano Peixoto e o Barão do Rio Branco), o que evidencia o caráter agregador e o potencial comunicativo da capoeira entre diversos grupos sociais, para os quais o Ministro Gilberto Gil chamou a atenção em Genebra. A capoeira angola, por sua vez, mantém elementos rituais na roda, a orquestração dos instrumentos e uma plástica dos movimentos mais conectados às práticas da “capoeira antiga”, o que a caracteriza, para os capoeiras, como herdeira da tradição, do axé e da mandinga da velha capoeiragem.

De toda forma, nas inúmeras rodas de rua existentes pelo Brasil afora, como a de Mestre Lua Rasta no Terreiro de Jesus, em Salvador, a do Mestre Russo em Duque de Caxias, RJ, e a de Mestre Ananias na Praça da República, no centro de São Paulo, demonstram que a vadiação não morreu, e que, paralelamente às academias, continua a haver a aprendizagem e a prática informal, malandra e por vezes perigosa da arte da capoeira.

Da Bahia para a roda do mundo: a capoeira na contemporaneidade

Pastinha e Bimba tornaram a capoeira um ícone da Bahia, que reivindica o posto de “berço” da capoeira. A historiografia, no entanto, como visto, não corrobora esta presunção, mantendo-se diversas hipóteses como prováveis – Rio, Bahia, Pernambuco e mesmo o Maranhão. Em termos do imaginário, contudo, é difícil desvinculá-la, já em sua configuração moderna, da identidade baiana. Esses “pais fundadores” da capoeira moderna formaram inúmeros mestres ilustres, que continuaram suas linhagens e, a partir dos anos 1950, começam a expandir a capoeira para outros locais do país. Foi nessa década que a capoeira ganhou muita

visibilidade, através da obra de diversos artistas que nela se inspiraram: Jorge Amado, Carybé, Pierre Verger, Mário Cravo, Alexandre Robatto.

Nos anos 1960 e 70, ela já ocupava lugar de honra na cultura popular, com grande peso na produção das vanguardas artísticas: Cinema Novo, Bossa Nova e Tropicália. Para citar apenas alguns nomes: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Gilberto Gil, Caetano Veloso têm obras inspiradas na capoeira.

Paralelamente, o crescimento da indústria do turismo em Salvador deu ensejo ao surgimento de shows folclóricos, nos quais uma série de práticas culturais foi estilizada e espetacularizada: capoeira, samba de roda, puxada de rede, maculelê e as próprias danças dos orixás. Muitos mestres e academias voltaram-se para este objetivo e, desta forma, começou a se abrir o mercado internacional para a capoeira, inicialmente como show e, paulatinamente, como prática esportiva e cultural. A expansão da capoeira baiana para o centro-sul do país, iniciada nos anos 50, também ganhou novo impulso com os fluxos migratórios mais amplos originados pela busca de oportunidades de emprego naquela região.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, no entanto, prevaleceu o aspecto esportivo da capoeira, começando a ser formados aqueles que se tornariam grandes grupos, com centenas, e até milhares, de alunos, ramificados e espalhados por diversos lugares do país, e, logo, do mundo: Senzala, Cordão de Ouro, Capoeira Brasil, Cativeiro, Abadá, dentre muitos outros, que praticam um estilo de capoeira que logo foi ganhando autonomia em relação à Angola de Pastinha e à própria Regional de Bimba, incorporando elementos de uma e outra, tornando-se um jogo mais rápido, mais acrobático, menos ritualizado, mais esportivo e mais mesclado a influências de outras artes marciais. A normatização, uniformização, adoção do sistema de graduação através de cordas ou cordões e a fundação de Federações e Associações congregando os grupos são outras características importantes do processo de institucionalização da capoeira como esporte, consagrando o novo estilo geralmente denominado de "capoeira contemporânea". Novos grupos, calcados neste modelo, surgiram em diversos estados do Brasil: Minas Gerais, Maranhão e Pernambuco,

onde a antiga “capoeira de valente” foi, ao menos em parte, enquadrada nas academias.

Paradoxalmente, no mesmo período, os velhos mestres Bimba e Pastinha passavam por inúmeras privações, e a capoeira na Bahia atravessava uma fase de decadência. A Angola, próxima de chegar ao destino vaticinado por Édison Carneiro, que em 1936 advertia sobre sua possível extinção, deveu sua recuperação, em grande medida, à atuação de Mestre Moraes, aluno de Pastinha, a partir dos anos 1980, com a fundação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, que fortalece sua prática na Bahia e a disseminou, junto a seus discípulos, como Mestre Cobrinha Mansa e Mestre Valmir, pelo centro-sul do país e no exterior.

Apesar do fluxo de capoeiristas para a Europa e Estados Unidos ter-se iniciado nos anos 1970, a princípio para fazer shows, e em seguida para estabelecer-se e formar seus grupos, foi a partir dos anos 1990 que este movimento da capoeira se intensificou, alcançando hoje o status de prática cultural realmente globalizada, difundida em mais de 150 países. Se esta expansão significa, por um lado, a possibilidade de congregar povos, mediar conflitos e propiciar o diálogo intercultural, como lembrado no evento na sede da ONU, por outro ela reflete a triste realidade, vista também em outras áreas como o futebol e mesmo a produção artística, científica e acadêmica brasileiras, na qual os talentos natos no país não podem aqui se desenvolver, obter o merecido reconhecimento, e muitas vezes sequer sobreviver. No caso da capoeira, são emblemáticos os casos de Mestre Bimba e Mestre Pastinha que, mesmo hoje reverenciados como heróis culturais, morreram na miséria e ignorados pelo Estado.

A roda e o ofício de mestre: elementos fundamentais para a salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil

A roda de capoeira sintetiza todos os aspectos desta prática cultural. Nela ocorrem simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, os movimentos dos golpes. A roda tem rituais que marcam seu início (o agachar-se ao pé do berimbau, pedindo licença ao mestre para começar o jogo, que pode ser seguido de uma ladainha de

louvação aos antigos mestres, se a roda for de angola, ao término da qual todo o coro responde e o jogo se inicia), seu desenvolvimento (fórmulas especiais para a alternância dos jogadores, como a “compra do jogo” na regional ⁷, ou o aviso do mestre, através do toque do gunga ⁸, para a dupla que está na roda dar lugar a outra; as “chamadas de angola”, nas quais o capoeira pára o jogo e, fazendo uma pantomima de dança inocente, de mãos dadas ao adversário, tenta surpreendê-lo com algum movimento inesperado) e seu fim (os cânticos de despedida, muitas vezes acompanhados de jogos mais curtos e vibrantes, especialmente na regional). Na roda se percebem as hierarquias do grupo (o mestre é quem toca o gunga, puxa as cantigas, comanda o tempo de jogo, eventualmente cedendo estes direitos a outros mestres presentes ou a seus professores, instrutores ou alunos mais graduados) e seus códigos de conduta (variando desde aqueles em que o simples tocar no oponente é digno de reprovação, como sinal de deselegância, até aqueles em que o objetivo é “quebrar a gereba”, ou seja, tentar acertar o adversário de verdade). Na roda se vê luta, dança, jogo, brincadeira, todas as dimensões da multifacetada capoeira.

A roda é estruturada e o elemento estruturante fundamental da capoeira, mas também tem espaço para o improvisado, o inesperado: é a metáfora da roda maior, a roda do mundo, a roda da vida, onde ora se ganha, ora se perde. Os capoeiristas experientes improvisam, usando as cantigas e os ritmos para fazer a crônica da roda no calor dos acontecimentos: a chegada de um valentão, a entrada de uma mulher, uma rasteira seguida de uma queda espetacular, a ligeireza impressionante de um jogador, uma antiga rivalidade entre dois capoeiras, um desafio, um jogo de meninos, um alerta de prudência contra um jogador muito mandingueiro, o aviso da chegada da polícia⁹. Além da narração dos fatos, pode-se falar em uma filosofia de

⁷ A compra do jogo é uma das formas de alternar os jogadores na roda, na qual um jogador ou uma dupla, ao pé ou ao lado do(s) berimbau(s) (como forma de pedir licença ao mestre ou aos que comandam a orquestra), interrompe com um gesto de mão o jogo que se desenrola, passando a jogar com um dos que já estava na roda, ou entrando com um novo parceiro.

⁸ Gunga é o berimbau maior e mais grave dos três utilizados na roda de capoeira angola, e aquele que simboliza o comando e autoridade do mestre.

⁹ Este aviso era freqüente, segundo as tradições orais da capoeiragem, na época em que havia repressão à sua prática, e estaria na origem do “toque de cavalaria”, um dos toques do berimbau, cujo ritmo acelerado reporta-se à chegada rápida e inesperada da Cavalaria, principal força repressiva da época.

vida, uma visão de mundo e um código de ética implicados nas cantigas e nos movimentos que acontecem na roda: reverenciar os mais velhos, respeitar os mais novos, não se aproveitar dos mais fracos, lembrar-se que a roda gira, que a sorte muda e que para agir é preciso se colocar no ângulo do outro, ver o mundo de diversas posições, de cabeça para cima e de cabeça para baixo, colado ao chão ou saltando por sobre os outros. E saber que, muitas vezes, o melhor jeito de ir é fingir que não vai. Baden Powell e Vinícius de Moraes captaram de forma sensível em “Canto de Ossanha”, um de seus afro-sambas, este “ethos da ginga”, este “vai-vai-vai-vai-vai-não vou” da capoeira, sua manha e malícia:

“o homem que diz ‘dou’ não dá/ porque quem dá mesmo não diz
o homem que diz ‘sou’ não é/ porque quem é mesmo é ‘não sou’
o homem que diz ‘tô’ não tá/ porque ninguém tá quando quer”

É na roda que se vê quem é quem na capoeira, é nela que se batizam os iniciantes, se tornam temidos os valentões e se consagram os grandes mestres, nela se ensina e se aprende. Para alguns, como na roda do candomblé, nas rodas cheias de axé estão presentes os ancestrais, os antigos mestres, invocados nas ladainhas. Como nas histórias da roda do jongo, os velhos mandingueiros paralisam seu adversário, “amarram” a roda, ficam invisíveis, se transformam em besouro, escapam sem ninguém se dar conta. Sem a roda, como se sabe, não há candomblé, nem samba, nem jongo, nem tambor de crioula, nem ciranda, nem coco. Nem capoeira.

Por todas estas razões, propõe-se aqui o registro da *roda de capoeira como forma de expressão*, entendendo que ela sintetiza todos os aspectos do bem cultural em apreço, constituindo o espaço e o tempo em que a capoeira, de fato, se concretiza como prática.

A figura do mestre é recorrente na cultura popular brasileira: além da capoeira, há mestres das marujadas, das Folias de Reis e do Divino em diversos locais do país, do moçambique de bastão do Vale do Paraíba, do congados de Minas e Goiás, do cavalo-marinho em Pernambuco, do catopê de Minas Gerais, das danças de São Gonçalo em Minas, Bahia, Sergipe e Alagoas, entre outros. O título de mestre na capoeira parece ter surgido a partir do cargo de mestre de embarcações (de onde viria também o de contra-mestre), hipótese condizente com a possível ocupação de

muitos de seus participantes, no caso das cidades portuárias, onde muitos eram trabalhadores da estiva, marinheiros e portuários em geral. Carlos Rodrigues Brandão, falando sobre a Folia de Reis, registra algo que pode ser estendido à capoeira e às outras práticas culturais acima mencionadas: o mestre é quem detém a totalidade do “saber sobre as artes, os fundamentos e as regras do ritual”. O mestre recebe, por herança, este saber, que lhe compete transmitir. Entre suas tarefas, estão as de “formar um grupo corporado de artistas-devotos; transferir a seus membros, diferencialmente, o seu saber; mantê-los coesos e submissos ao código ritual e, finalmente, distribuir entre posições de comando e trabalho a sua equipe de foliões”¹⁰.

O Ministério da Cultura tem tomado iniciativas de salvaguardar, promover e difundir os saberes detidos pelos mestres da cultura popular, reconhecendo que eles são os responsáveis pela manutenção da cadeia de transmissão, fundamentalmente oral, dialógica, presencial e participativa, fundada na íntima relação entre mestre e discípulo. O Projeto Cultura Viva, por meio da Ação Griot, que usa a metáfora da figura do historiador tradicionalista da África Ocidental, responsável pelas genealogias e pela memória social do grupo, tem promovido a valorização dos mestres e o estímulo à transmissão de seus saberes.

Conforme apontado pelo inventário, a prática da capoeira hoje é largamente difundida no Brasil e no mundo, e não ocorreria a ninguém pensar que depende de medidas de salvaguarda para continuar a existir. No entanto, paradoxalmente, seu prestígio tem se transformado em uma ameaça aos mestres formados nos cânones da tradição, seja da “velha capoeira”, transmitida de oitiva, seja da forma mais institucionalizada nas academias, nas quais a graduação do mestre continua a se dar na roda e o saber ainda é oral, presencial e participativo.

Popularizada como prática esportiva, o ensino da capoeira passou a ser disputado pelos profissionais de educação física que, através de normas do Conselho Federal de Educação Física (CONFEF), instituíram a exclusividade do ensino de qualquer modalidade esportiva ou atividade física em escolas, universidades e academias por graduados na área. Esta deslegitimação do saber secular dos velhos mestres que

¹⁰ Brandão, Carlos R. *Casa de Escola*. Cultura camponesa e educação rural. Campinas: Papyrus, 1983, p. 27.

nunca freqüentaram os bancos da universidade em prol de agentes estranhos ao universo mental, à cultura, às tradições, à “mandinga, manha e malícia” da capoeira (conforme sua definição por Mestre Pastinha) constitui-se em usurpação de um saber popular, desenvolvido e mantido à revelia do Estado e da sociedade letrada.

Outro paradoxo é que, como já referido, quanto mais a capoeira é difundida mundialmente, menos mestres prestigiados, reconhecidos detentores do saber e herdeiros das tradições, permanecem no país. Aqueles que o fazem não gozam de nenhum reconhecimento ou apoio material por parte do Estado, e são obrigados a continuar desempenhando outras atividades para sobreviver ou, quando velhos demais para isso, permanecem à míngua, como tantos casos pretéritos e atuais.

Desta forma, apesar de aparentemente muito saudável, a prática da capoeira corre o risco de – continuando a existir em sua forma mais exterior enquanto repertório de movimentos e cantigas – perder sua essência e seu fundamento, seja por passar a ser ensinada por aqueles que não a aprenderam nos marcos da tradição, mas como modalidade esportiva e, portanto, ignorando seus aspectos propriamente culturais, seja pela ruptura da cadeia da transmissão com a evasão ou morte dos velhos mestres, sem formação de novos. Evidencia-se, assim, que a continuidade da prática da capoeira como forma de expressão cultural depende diretamente da transmissão dos saberes dos mestres às novas gerações.

Tais são os fundamentos para que se proponha, aqui, uma medida inédita em relação ao registro de bens culturais imateriais: a partir de um único processo, a inscrição em distintos livros de registro dos elementos da capoeira que são fundamentais para a continuidade dessa prática cultural e demandam salvaguarda. Em outras palavras, propomos o registro da *roda de capoeira no Livro das Formas de Expressão* pelas razões já expostas; e, por ser o principal agente de transmissão dos saberes que permitem a manutenção dessa prática em bases tradicionais e, ao mesmo tempo, por tratar-se, hoje, do elemento mais frágil na sua cadeia de reprodução, o registro do *ofício de mestre de capoeira no Livro dos Saberes*.

Essa proposta fundamenta-se ainda na relevância da capoeira para:

- A história da resistência negra no Brasil, durante e após a escravidão, através de estratégias que variaram da negociação ao conflito aberto com a sociedade hegemônica;
- A preservação e reestruturação da herança cultural africana, particularmente da herança bantu, no Brasil;
- A formação de redes de sociabilidade e constituição da identidade e da auto-estima de grupos afro-brasileiros;
- A constituição da identidade nacional, testemunhada maciçamente na produção cultural e artística brasileira, na música, dança, artes plásticas, literatura, cinema e teatro;
- A convivência respeitosa e harmonização entre diferentes grupos étnico-raciais, etários e de gênero, no país e fora dele, promovendo, mais que uma ideologia, uma prática de diversidade cultural e de combate ao racismo e outras formas de preconceito;
- A socialização de crianças e jovens e o desenvolvimento de formas de ensino-aprendizagem capazes de envolver múltiplas dimensões de sua formação (física, psíquica, ética, afetiva, lúdica);
- A promoção da imagem do Brasil e para a difusão de valores, símbolos e práticas da cultura brasileira.

Recomendações de salvaguarda

As dificuldades enfrentadas pelos mestres de capoeira que foram formados na tradição oral foram apontadas de modo recorrente nos Encontros realizados em Recife, Salvador e Rio de Janeiro durante o trabalho de pesquisa para instrução do processo de registro. As falas dos mestres, muitas vezes revelando decepção e ceticismo em relação ao Estado, apresentaram demandas baseadas em suas vivências concretas, que devem pontuar as ações de salvaguarda deste precioso e singular patrimônio cultural brasileiro. Estas demandas requerem medidas acerca dos seguintes pontos abordados no dossiê e aqui sintetizados:

1. Reconhecimento do saber dos mestres e do seu ofício, garantindo a legitimidade de seu exercício da profissão, independentemente de qualquer

formação acadêmica, assim como acesso a um plano especial de aposentadoria, reconhecendo sua contribuição à preservação da cultura brasileira;

2. Apoio aos capoeiristas no exterior, como representantes da cultura brasileira, por meio de medidas que lhes forneçam respaldo legal para transitar e exercer suas atividades de difusão cultural;
3. Fomento à pesquisa multidisciplinar e documentação sobre a capoeira, com ênfase para o registro das histórias de vida, formação de acervos bibliográficos, imagéticos e documentais e promoção de intercâmbios entre pesquisadores, mestres e praticantes em geral, garantindo acesso irrestrito e facilitado às informações compiladas e produzidas.
4. Pesquisas aprofundadas sobre a capoeira no Recife, que não puderam ser suficientemente realizadas no âmbito deste inventário, são recomendadas como centrais para conhecer melhor a história e o desenvolvimento da capoeira no Brasil.
5. Plano de manejo da biriba e outras madeiras nativas brasileiras utilizadas na fabricação dos instrumentos musicais utilizados na roda de capoeira;
6. Adoção de medidas de controle sobre a exportação de instrumentos musicais e outros implementos, garantindo a valorização do trabalho artesanal e a utilização sustentável das matérias-primas vegetais e animais.

Este é o parecer, que solicito ao Superintendente do Iphan na Bahia encaminhar ao Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan para exame e devidos encaminhamentos.

Salvador, 7 de fevereiro de 2008

Maria Paula Fernandes Adinolfi
Antropóloga da 7ª SR – Bahia
Mat. Siape 1541741