

## É ANGOLA OU REGIONAL? OS ESTILOS DE CAPOEIRA COMO ESTÉTICAS DA DIÁSPORA AFRICANA

It's Angola or Regional?: Capoeira Styles as Aesthetics of the African Diaspora

Ettore Schimidt Batalha


Mestre em Sociologia

Secretaria Estadual de Educação - SED/SP. Diretoria de Ensino, Araras, Brasil.

Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Sociologia, São Carlos, Brasil.

ettorebatalha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7179-8713> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo. 

### RESUMO:

O presente artigo pretende visualizar a reinscrição da capoeira na modernidade, estabelecendo os estilos de capoeira como construções estéticas afro-diaspóricas. A partir da análise das características provenientes das formas de se jogar capoeira, sob o prisma dos principais conceitos dos estudos da Diáspora e da teoria Pós-Colonial, demonstraremos como a capoeira se desenvolveu sob os nomes Angola e Regional, com seus autores e mestres Pastinha e Bimba protagonizando suas projeções nacionais e transnacionais. Tais estilos e seus criadores foram responsáveis por modificar a condição da capoeira no século XX, e traçar seu desenvolvimento a partir de pedagogias diaspóricas que a definiam no campo da cultura popular negra, ao mesmo tempo em que traduzia-se como elemento de identidade nacional para sua política de reconhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Capoeira. Diáspora. Estilos. Política. Estética.

### ABSTRACT:

This article intends to visualize the reinscription of capoeira in modernity, establishing capoeira styles as Afro-diasporic aesthetic constructions. From the analysis of characteristics arising from the ways of playing capoeira, under the prism of the main concepts of Diaspora studies and Post-Colonial theory, we will demonstrate how capoeira developed under the names Angola and Regional, with its authors, masters Pastinha and Bimba, leading their national and transnational projections. Such styles, and their creators, were responsible for modifying the condition of capoeira in the 20th century, and traced its development from diasporic pedagogies that defined it in the field of black popular culture at the same time in which it was translated as an element of national identity for its policy of recognition.

**KEYWORDS:** Capoeira. Diaspora. Styles. Policy. Aesthetics.

# 1 INTRODUÇÃO

A capoeira, hoje patrimônio imaterial da humanidade, é definida e contextualizada pela roda, seu maior ritual, pelos mestres, detentores de sua difusão, e pelos estilos: Angola e Regional. A ideia de estilo é intrínseca à identidade capoeirista. Qualquer praticante, ao iniciar-se no jogo, é orientado conforme um conjunto de elementos estéticos que compõem a organização corporal e musical que se insere. O vestuário, a ordem e a quantidade de instrumentos, e até a maneira de se formar e entrar na roda, são elementos que identificam e transmitem códigos orientados por criações da capoeira do berimbau, de origem baiana: a capoeira Angola, a capoeira Regional e a Contemporânea. Para além, a criação da ideia de estilos de capoeira reinscreveu a forma de praticá-la no século XX. Se suas semelhanças estabelecem seu reconhecimento enquanto “capoeira”, elevando seu patamar como patrimônio da humanidade, suas diferenças carregam mais do que diferenças pontuais na maneira de se jogar e organizar rodas.

O presente artigo visa demonstrar como os chamados estilos de capoeira são estéticas diaspóricas que cristalizam a dupla consciência presente nas criações realizadas na Diáspora, e como essas formas estéticas correspondem à transformação política da capoeira. Essa dupla consciência é vista na constante negociação do que a capoeira representa entre o nacional e o racial: na Tradução Cultural que os mestres fizeram para a mudança da condição da capoeira perante o Estado, de crime a esporte nacional; e nas estratégias de emancipação e participação política dentro de uma estética desenvolvida por esses povos, criando espaços regulados de treinamento, formas pedagógicas de ensino da capoeira e da abertura de nichos de mercado para ser reconhecida como ofício para seus agentes.

Assim, analisamos como as criações de mestre Bimba<sup>1</sup>, da capoeira Regional, e mestre Pastinha<sup>2</sup>, organizador da capoeira Angola, reivindicaram um passado mítico originário da experiência afro-diaspórica para organizar seus estilos. Suas relações com o Estado, entretanto, projetaram a capoeira nos campos do esporte, do turismo e da cultura como elemento da identidade nacional. Essas estéticas são as que pautam de maneira mundial, a forma de se jogar e ensinar capoeira até os dias atuais.

Para tanto, é necessário estabelecer um diálogo conceitual com essas definições. Primeiramente, analisaremos os estilos de capoeira como uma estética diaspórica ao

---

<sup>1</sup> Manoel dos Reis Machado (1899-1974)

<sup>2</sup> Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981)

colocá-la, como sugere Assunção (2005, p.31), junto às artes marciais da diáspora<sup>3</sup>. Com isso, visualizamos os processos de negociação, troca, dispersão e reunificação em uma constante negociação entre a terra natal e a pátria atual. A Diáspora, neste caso, é literalmente, um processo, um espaço e um discurso. É a condição, espaço de troca e rota de dispersão. Nesse fluxo, criam-se modos de vida, sentidos, redes de troca e solidariedades. O movimento, aliás, é o coração da condição diaspórica, começando pela própria dispersão e culminando com a reunificação (GUROWITZ, et. al. 2005, p. 579. Tradução Livre).

Segundo Gilroy (2003, p.18), a “validade do conceito de diáspora está em sua tentativa de especificar a diferenciação e a identidade de um modo que possibilite pensar a questão da comunidade racial fora de referenciais binários restritivos – particularmente aqueles que contrapõem essencialismo e pluralismo”.

Sob o conceito da Diáspora, poderemos então analisar não a “raça”, mas sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem<sup>4</sup> (GILROY, 2001. p.20).

Gilroy utiliza a figura do navio, que também auxilia nesta localização da capoeira: a ideia do espaço do navio como espaço vivo, micropolítico e microcultural (GILROY, 2003. p.38), que estabelece rotas diversas, demonstra o por que das construções da capoeira possuem idas e vindas sobre um “resgate” de estilos e práticas corporais, em uma constante reivindicação sobre a ‘pureza ancestral’ de determinada escola em detrimento de outras. Outro fato é que os mestres aqui identificados como agentes que cristalizaram essas estéticas tem uma ligação naval em seus ofícios, anteriores à condição de educadores de capoeira: mestre Bimba era estivador do porto de Salvador, e mestre Pastinha era um oficial da Marinha saindo da instituição em 1910 como professor de capoeira (MURICY, 1998).

Os estilos são construções estéticas diaspóricas que cristalizam as estratégias criadas para construir espaços de autonomia e cidadania dos povos racializados. Essas criações modificaram a condição tanto de seus agentes, quanto da capoeira perante o Estado. Tais estilos carregam, portanto, experiências diaspóricas que traduzem elementos

---

<sup>3</sup> A Ladja, da Martinica, Kalinga (Trinidad), Pinge (Haiti), Esgrima con Machete (Colômbia), Knocking and kicking (EUA). Com exceção da última, todas possuem acompanhamento musical e cânticos para as lutas ocorrerem. Algumas utilizam bastões de madeira, como também ocorre com o maculelê, uma luta com bastões que existe somente em grupos de capoeira como “apresentação folclórica”.

<sup>4</sup> Assim, pretendemos sair das análises binárias que estabelecem os estilos entre o “tradicional” e o “racional” (VIEIRA, 1990), da capoeira entre a “arte negra” e o “esporte branco” (FRIGERIO, 1989), ou da capoeira “negra” de Angola e “mestiça” da Regional (REIS, 2010).

da Dupla Consciência: seus nomes, Angola e Regional, demonstram as reinterpretações sobre o lugar do negro na sociedade brasileira em suas próprias perspectivas; e suas projeções as situam entre o debate racial e a identidade nacional, em um espaço constante de negociação para garantir a sobrevivência do ritual e regular um ambiente para a construção da cidadania e autonomia dos povos racializados.

A Dupla Consciência é teorizada por DuBois como “essa sensação de sempre olhar para si mesmo pelos olhos dos outros, de medir sua alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena” (DuBois, 1897. Tradução livre). Este processo é inerente à formação dos indivíduos racializados como negros no Ocidente. Para o autor, o indivíduo sente sua dualidade – um nacional e um racial; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, cuja força obstinada por si só o impede de ser dilacerado<sup>5</sup>. Esse processo:

Emerge da simbiose infeliz entre três modos de pensar, ser e ver. O primeiro é racialmente particularista, o segundo, nacionalista, porque deriva mais ainda do estado-nação, no qual se encontram os ex-escravos, mas ainda não-cidadãos(...). O terceiro é diaspórico ou hemisférico, às vezes global e ocasionalmente universalista. (GILROY, 2001. p. 249).

A Dupla Consciência acompanha os processos aqui analisados. Os estilos citados têm como referência dois nomes principais, reconhecidos no mundo da capoeira como seus criadores ou organizadores, e também nas esferas intelectuais que possibilitaram a projeção da capoeira como elemento integrante de uma identidade “nacional”, vinculados ao mito da democracia racial: mestre Bimba, criador da capoeira Regional, e mestre Pastinha, principal organizador da capoeira Angola. A Contemporânea, que marca um novo processo diaspórico, entretanto, não será analisada, por ser definida por vários mestres como decorrente da aliança de mestres adeptos de ambos os estilos baianos, a partir da migração destes para São Paulo (BATALHA, 2018).

Definindo, portanto, a capoeira enquanto construção da diáspora africana, conseguimos situar qual a ideia de estética diaspórica visualizada nos estilos aqui descritos. Situar dessa maneira nos permite identificar seus elementos rituais como componentes de um processo contínuo de movimentos performáticos e linguísticos em resposta às práticas coloniais. Como definido por Kobena Mercer, a estética diaspórica é:

Uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de

---

<sup>5</sup> “One feels his two-ness, — an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this strife” (<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1897/08/strivings-of-the-negro-people/305446/>)

elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) [...] através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico (MERCER apud HALL, 2003. p. 34).

Esta construção envolve vários processos de fusão e segmentação entre culturas, como também a realocação de práticas específicas em novos contextos e manifestações mais abrangentes. Assim, tal conceito nos permite visualizar os recursos e códigos crioulizados da capoeira e suas influências e traduções com outras práticas políticas e culturais. Tais relações são sempre inscritas pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo colonialismo (HALL, 2003, p.35). A perspectiva diaspórica da estética e da cultura, portanto, nos fornece uma subversão dos modelos tradicionais orientados para a nação, nos possibilitando abordar a capoeira nesse prisma de formação afro-diaspórica. Ou seja, a estética diaspórica nos fornece uma análise que estabelece as reorganizações presentes nas manifestações afro-centradas, considerando as subjetividades dos agentes e suas criações, sem cair em interpretações de autenticidade ou inautenticidade<sup>6</sup>.

Os estilos são, portanto, junções de elementos construídos em uma estética diaspórica. Veremos mais adiante as características de cada um, que demonstraram diferentes estratégias para a emancipação de seus praticantes, culminando em sua legalização. Antes disso, é necessário compreender como a capoeira e seus agentes configuram essas estéticas cristalizando a dupla consciência.

## **2 ENTRE DORES E PRAZERES: O JOGO DE CAPOEIRA E SUA DUPLA CONSCIÊNCIA**

O conceito de agência é aqui aplicado como um atributo de pessoas e coisas “quem/que são vistos como iniciadores de sequências causais de tipo particular, isto é, eventos causados por atos de espírito ou vontade ou intenção, em vez da mera concatenação de eventos físicos” (ACUÑA, 2017. p. 385. Tradução livre). Utilizamos essa

---

<sup>6</sup> Um exemplo básico é a ideia de “benção” na capoeira. Enquanto a benção, de maneira usual, é vinculada ao ato de “abençoar” algo ou alguém, na tradição católica, a “benção” na capoeira é um chute frontal que mira o peito e o estômago do oponente.

definição para definir os papéis dos mestres de capoeira, instrumentos musicais<sup>7</sup> ou grupos sociais que configuram sua experiência social a partir da corporeidade construída pelo Outro, ao mesmo tempo em que definem a oralidade como espaço histórico. Tais expressões servem para vincular o passado e presente ao construir cosmovisões coletivas e identificações positivas na comunidade. A oralidade, na capoeira, é o principal veículo de sua prática e projeção, a partir das cantigas e dos/as mestres/as.

Para além da oralidade, os jogos, no caso a participação de dois praticantes no centro da roda, círculo composto por outros praticantes, sempre carregam a dicotomia entre a dor e o prazer, características dos modos de comunicação próprios entre os escravizados e seus descendentes (GILROY, 2001, p. 13). Seu compasso contínuo entre o orador, a música e a expressão corporal culmina em um momento de frenesi entre os participantes, características das manifestações religiosas dos escravizados (DuBois, 2021, p. 172).

É esta dinâmica que desenvolve a concepção da capoeira aqui analisada, a capoeira dos estilos: a partir da organização dos agentes, criou-se um conjunto musical que rege o ritmo dos corpos em circularidade, que jogam diferentes movimentos que performatiza uma luta, e estabelece nesses corpos a historicidade mediatizada pela oralidade centrada no papel do orador. Ao ser organizada e legalizada, organiza-se um campo da cultura popular negra, onde as particularidades dos estilos despontam: a configuração dos elementos afro-diaspóricos e como se performatiza a luta são as principais divergências estéticas entre essas criações.

Aqui, é onde começamos a compreender como os estilos são elementos da dupla consciência, que é inerente à condição dos povos que experienciaram a diáspora africana: o limiar entre o racial e o nacional é visualizado em suas criações a partir da realidade em que está inserido. As estratégias vindas dos próprios nomes dos estilos, Regional, “por vir de Cachoeira e Santo Amaro, camarado!”, como Bimba reivindica a origem da capoeira, ou “Angola, a legítima luta vinda dos escravos africanos”, como definia Pastinha, dialogam nesse espaço de estabelecer um mito fundador que direcione suas aspirações à luta pela sobrevivência, ao tempo em que remete aos contatos entre a terra natal e a nova nação. Afinal, quando a capoeira baiana é finalmente legalizada na década de 1930, outros

---

<sup>7</sup> No artigo citado, Acuña sugere que a reinterpretação do uso do berimbau, um arco musical utilizado de formas diversas nos países que experienciaram a diáspora africana (sagrado em Angola, ritualístico em Cuba (burumbumbo), saiu dos mascates como chamariz de fregueses e reconstituiu a capoeira baiana ao definir espaços para o jogo e “domesticar” os corpos ao associar os toques com os tipos de luta. Por isso, o berimbau possui agência ao redefinir a capoeira baiana como a única sobrevivente das capoeiras já desenvolvidas no Brasil.

espaços em que a prática foi desenvolvida, como Recife e Rio de Janeiro, já haviam sido praticamente extintos (IPHAN, 2014. p. 74). Nesse sentido:

É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda política na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito para as formas de integridade cultural que poderiam garantir a nação e o estado aos quais aspiravam. A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas, e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio, talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que tem negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras. (GILROY, 2003. p. 224).

Os estilos, portanto, nascem em um contexto que respondem aos processos sociais em que estão inseridos, apropriando-se criticamente da linguagem colonial para conseguir modificar a posição social de seus principais agentes, e criar um campo regulado para o desenvolvimento da capoeira sem o espectro de marginalização que a acompanhou desde o Império brasileiro, que culminou na extinção/reconfiguração de outros espaços em que a capoeira se desenvolveu. Em suma, a criação dos estilos pelos mestres citados foi uma estratégia para codificar um conjunto de práticas derivadas da experiência afro-diaspórica e, ao mesmo tempo, uma Tradução Cultural para a capoeira baiana ser concebida enquanto uma luta legalizada e anexada às construções de autonomia que atravessaram suas lutas por reconhecimento.

Suas criações provenientes dessa identidade necessitam, para continuar sua forma de estabelecer a capoeira como um esporte da diáspora, do papel do autor-criador, centrado na figura do mestre como referência pedagógica e histórica da prática. Nesse sentido, “o autor/criador só pode ser deduzido da obra como um todo, sendo considerado um constituinte do objeto estético, uma posição estético-formal, axiológica, que sustenta esteticamente a unidade do todo” (BAKHTIN, 2003, p. 06). Mestre Pastinha e mestre Bimba são autores e criadores por protagonizarem exatamente os sentidos que a capoeira passou a possuir no século XX: uma estratégia de integração racial e um componente do imaginário da nação. Visualizamos, assim, como esses estilos foram construídos por esses mestres. E como eles foram responsáveis pela Tradução Cultural que a capoeira passou no século XX.

Partindo da teoria Pós-Colonial<sup>8</sup>, o conceito de Tradução Cultural fornece base teórica para a hipótese da reinscrição da capoeira nas diferentes etapas do

---

<sup>8</sup> Os estudos Pós-Coloniais tratam de reivindicar uma nova epistemologia, principalmente no campo das Ciências Humanas, ao se construírem sobre a evidência de que toda enunciação vem de algum lugar e

desenvolvimento do Estado brasileiro. É tal tradução cultural que faz a adequação de uma atividade frente a uma realidade distinta daquela que a originou, sem um vínculo direto e puro com as tradições que a criaram, mas que mantém tal união de maneira a legitimar uma prática cultural híbrida dentro da ideologia dominante para conseguir perpetuar-se.

Homi Bhabha (1998, p.27) aponta que tal força da tradição vem justamente no poder que ela tem de se reinscrever por meio das condições de eventualidades e contradições que regem a vida dos que fazem parte desta “minoría” detentora da tradição. Este processo acompanha os diferentes tratamentos da capoeira pelo Estado.

Tais conceitos são fundamentais para compreender a ótica aqui proposta da capoeira enquanto amostra da experiência afro-diaspórica no Brasil, e como seus processos e fluxos contínuos e descontínuos cristalizam sua relevância para a formação social brasileira. Nos termos da oralidade, na circularidade e corporeidade desenvolvidas, visualizamos construções de estratégias políticas para a cidadania dos povos racializados vinculada a um passado mítico afro-diaspórico que projeta-se ao nacional.

Estas estéticas são aqui definidas pela própria palavra que concebe a diferença entre essas capoeiras: o “estilo”. Se suas semelhanças são compostas exatamente pela mesma localidade e elemento ritual, ou seja, a capoeira baiana que possui acompanhamentos musicais e roda, suas diferenças exprimem discursos e práticas estratégicas que os povos racializados buscavam estabelecer sua cidadania.

Assim definidos em que espaço situamos o prisma de análise dos estilos de capoeira enquanto conjunto de elementos estéticos afro-diaspóricos, vamos analisar em três áreas diferentes como isso se constituiu para a capoeira, até os dias atuais, deter a mesma dinâmica: uma roda, jogos acompanhados de instrumentos e o papel do mestre como orador e detentor de uma ancestralidade derivante do estilo que se identifica.

A primeira parte analisa como a ideia de “embranquecimento” da capoeira, partindo do Estado, acumula tentativas frustradas antes e depois do surgimento dos estilos; a segunda parte analisará justamente como os mestres montaram seus componentes rituais que diferenciam entre si os estilos da capoeira baiana, e quais discursos moviam aquelas estratégias que culminaram na legalização; e, por fim, os espaços conquistados que situam a capoeira no limiar da dupla consciência: entre um esporte nacional e uma identidade afro-

---

determina a abordagem universalista Ocidental como reprodutora da lógica colonial. Afinal, tal abordagem privilegia modelos e conteúdos próprios ao imaginário de estado-nação europeu, tentando definir por essa forma o “nacional”. As abordagens do chamado “popular” também recaem sobre a mesma crítica ao definirem um lugar para o povo de forma subalternizada, e com isso clamar uma posição de “representante” da voz desses subalternos (COSTA, 2006, p. 120).



diaspórica.

### 3 “O NOSSO JOGO”: ESTRATÉGIAS DE EMBRANQUECIMENTO DA CAPOEIRA

Muito se disse na literatura existente de capoeira ou em alguns círculos de capoeiristas que as estratégias de embranquecimento da capoeira estão incutidas na diferença entre os estilos. Afinal, a capoeira Regional detinha como um de seus famosos mandamentos, em plena década de 1930, aceitar para os treinos somente estudante ou trabalhador comprovado; vinculada às alianças de mestre Bimba com forças policiais, e com uma grande quantidade de alunos vindo da faculdade de medicina da Bahia, construiu-se por um bom tempo a ideia de que mestre Bimba, ou seus formados, realizaram desde o início um embranquecimento da capoeira, enquanto a capoeira Angola, representada por Pastinha, seria a forma mais “pura”, a capoeira “mãe”, entre outros elementos que a colocavam enquanto legítima de suas “raízes”.

Entretanto, tais leituras caem no binarismo comum às óticas presentes na construção da capoeira enquanto elemento de identidade nacional. A proposta aqui é entender que a própria ideia de estilo constitui uma forma de estratégia desenvolvida de maneiras distintas por agentes negros, e que os espaços de negociação são constantemente divergentes. Não à toa, até antes da pandemia, o que observamos referente às políticas públicas é que a capoeira Regional tinha uma participação maior em projetos sociais que atendiam espaços periféricos, enquanto a capoeira Angola cresceu em força a partir da inserção de mestres para ministrar aulas em universidades. Isso, portanto, não “embranquece” os elementos rituais ou deslegitima uma como mais “ancestral” que a outra.

Nosso foco, portanto, é estabelecer fora desses binarismos ou essencialismos o debate da capoeira legalizada, por compreender que os estilos provenientes da capoeira baiana são exatamente estéticas afro-diaspóricas. Aqui, o embranquecimento aparece justamente ao reivindicar a capoeira como “nacional”, com projetos advindos de obras, decretos, simpósios e reuniões que objetivavam estabelecer a capoeira somente enquanto esporte nacional, aplicando uma racionalidade cartesiana e preterindo o papel dos mestres enquanto configuradores das organizações rituais.

O reconhecimento da capoeira perante o Estado remete às épocas imperiais por sua dinâmica predominantemente urbana (IPHAN, 2007) e ligada à violência. Seus registros

intensificaram-se a partir da participação de capoeiristas na Guerra do Paraguai, e com a organização das maltas<sup>9</sup> de capoeira do Rio de Janeiro, culminando com sua criminalização irrestrita e com uma repressão orientada para a sua prática prevista na primeira Constituição Republicana, um ano após a proclamação da República. Assim, sabemos que as criações da capoeira baiana são modernas no sentido de responder um processo posterior à sua tentativa de apagamento total, a partir de penas duras aplicadas aos seus praticantes e com períodos de intensa perseguição na Bahia e no Rio de Janeiro.

Porém, menos de vinte anos após sua proibição, alguns projetos começam a considerar a capoeira como um esporte alicerçado à crise de identidade nacional que já assolava os republicanos do início do século XX. Tais escritos sugerem uma origem romântica da prática da capoeira, desvinculando seu histórico africano para uma associação com capoeiristas das elites brancas que a praticaram ilegalmente durante o século XIX. Alguns autores, como Moraes Filho e Coelho Neto, publicam já na primeira década de 1900 ideias que tentam estabelecer uma ideia esportiva da capoeira, desassociando seu caráter “racial”.

Na obra intitulada “O Nosso Jogo”, de 1928, Neto tentava definir a capoeira a partir de uma sequência de golpes e contragolpes derivantes dos passos das maltas cariocas, para ser ministrada em colégios civis e militares. Tal proposta foi encaminhada pelo mesmo ainda em 1910 na Câmara dos deputados do Rio de Janeiro, mas acabou rejeitada pelo jogo ser muito “brasileiro”. (REIS,2010, p. 30.).

Moraes Filho já cristaliza a ideia de embranquecimento da capoeira vinculada à eugenia que pauta a construção da identidade nacional durante a primeira metade do século XX. Romantizando como o período histórico faz na literatura, as origens da capoeira a partir da sua participação na Guerra do Paraguai, “quando a capoeira tinha disciplina e dirigia-se a seus fins”, e com o fim da Guerra, a organização de maltas, a “arte”, passou a ser associada à “vadiagem, o roubo e o uso da navalha, entusiasticamente levada a excessos pelo povo baixo que a afogou nas desordens”. Lembrava, porém, que haviam capoeiristas brancos “no Senado, na Câmara dos Deputados, no Exército, na Marinha, no funcionalismo público”. Assim, concluía-se que a capoeira tinha origem a partir de uma “torrente de imigração africana”, e constituía-se no Brasil como “herança da mestiçagem no

---

<sup>9</sup>As maltas mais famosas eram a Guaiamum, composta de pardos e imigrantes pobres, que tinham a navalha como arma principal, e a Nagoa, composta por africanos e descendentes, que lutavam com uma espécie de porrete chamado Petrópolis (REGO, 1968). Mesmo com sua relevância na dinâmica social carioca do século XIX, a proibição praticamente extinguiu qualquer referência aos golpes ou qualquer outro registro que não o penal, sendo foco de várias análises de autores que abordam a temática da capoeira.

conflito das raças”. (REIS, 2010, p. 29).

Em 1928, era publicada no Rio de Janeiro a obra de Aníbal Burlamaqui, o *Zuma*, que consistia em um manual de *gymnastica nacional (capoeiragem) methodizada e regradada*. Este livro é uma das principais influências intelectuais para obras posteriores, juntamente com mestre Sinhozinho (Agenor Sampaio), um dos remanescentes da capoeira carioca no século XX (IPHAN, 2007, p. 47).

Estas referências cariocas serviram de base para o almirante Lamartine Pereira da Costa e o major Inezil Pena Marinho publicarem, em 1962, o livro que tentou aplicar a racionalização militarizada e a tentativa de descentramento da oralidade como método de ensino da capoeira mesmo após as criações dos estilos: a obra “Capoeira sem Mestre”, um manual que sugeriria a capoeira como uma prática esportiva a ser treinada somente por lições escritas, e, individualmente, como no *shadowboxing* (COSTA, 1962, p. 04). Para tanto, não havia nenhuma preocupação com instrumentos musicais ou outro aspecto conjunto de exprimir um conhecimento técnico da corporeidade a partir dos movimentos de capoeira apropriados pelos militares. Sua justificativa para desenvolver esse método era “dar oportunidade a um incremento” dessa “arte de defesa pessoal brasileira”.

Vê-se, portanto, um esforço de burocratizar a capoeira de maneira militarizada, em uma tentativa de secularização da prática, partindo das instituições. Tentou-se, sem sucesso, estabelecer parâmetros racionais de treinamento sem o papel do autor/criador, ligados exatamente à agência dos mestres, sob a justificativa de “ampliação do acesso”. Nessa década, entretanto, há precisamente a última tentativa que encerra as estratégias de se retirar a estética diaspórica da capoeira, culminando na cristalização dos estilos baianos como sinônimos da “arte marcial brasileira” (BATALHA, 2018, p. 23).

A comissão de desportos do Ministério da Aeronáutica realizou dois encontros nacionais, em 1968 e 1969, no Rio de Janeiro, na tentativa de unificar os nomes dos golpes, dos toques e criar um sistema de regulamentações para a capoeira.

O encontro teve participação de vários mestres, incluindo Bimba e seus principais discípulos: Airton Onça (único aluno de Bimba a integrar o grupo dos nove pioneiros da capoeira de São Paulo, que trouxe o mestre em 1972 para reconhecimento dos primeiros trabalhos da capoeira paulistana), Carlos Sena<sup>10</sup>, Acordeon e Itapoan. Entretanto, mestre Bimba:

---

<sup>10</sup> Criador da chamada “Capoeira Estilizada”, Carlos Sena introduziu sistemas de graduações, chamadas fitas, o uso de vestimenta adequada para os treinos, chamada de abadá, e instituiu um cumprimento de moldes militares na capoeira, o “salve”. A partir da capoeira Regional, montou uma capoeira própria de sua

Quando viu os rumos que tomava o II Simpósio de Capoeira, [mestre Bimba] resolveu partir de volta para a Bahia. Velha figura baiana, verdadeiro ídolo de seus discípulos, personagem frequente dos livros de Jorge Amado, Bimba, com quase cem anos de idade e uma tradição enorme que ele mesmo criou, sentiu-se magoado quando a maioria dos presentes ao Simpósio começou a falar em unificação, regras e outros 'modismos': A capoeira Regional que ele criou e deu força não podia desaparecer assim por causa de uma pretensa evolução (ITAPOAN apud REIS, 2010, p. 21).

Vê-se na posição do mestre o caráter reivindicatório enquanto agente instituinte de um conhecimento próprio, e enquanto criação sua, responsável direta pelo processo que perpetuou a capoeira até os dias atuais. Assim, não poderia haver entre os capoeiristas uma racionalização externalizada a ponto de retirar dos mestres a centralidade da transmissão do conhecimento.

Retirar a autonomia dos mestres de maneira a homogeneizar a prática se mostrou uma tentativa frustrada na secularização da capoeira. Isso também é visto na própria organização da capoeira paulistana, criadora da capoeira Contemporânea, que fundamenta seu reconhecimento pela visita e certificação de mestre Bimba. Mesmo mediada por seus formandos da esfera militar, o mestre, liderança da prática diaspórica, portanto, era um autor/criador que legitimou trabalhos posteriores realizados, fazendo o reconhecimento de lideranças como mestres<sup>11</sup>.

Os estilos de capoeira surgidos após a legalização da capoeira baiana formam o campo da cultura popular negra (HALL, 2003, p. 342). A oralidade, a musicalidade e o papel do mestre enquanto orador e guardião do conhecimento, mesmo após sucessivas tentativas de apagamento e apropriação por parte das esferas militares, ainda hoje são aspectos centrais para a difusão do conhecimento da capoeira e base de seus processos identitários.

Os acontecimentos políticos e os interesses nacionais, aliados às mudanças intelectuais sobre o papel do negro na sociedade brasileira, foram o pano de fundo de como a capoeira saiu de expressão marginal para esporte nacional. Esses processos tiveram de atravessar seus principais agentes para ocorrer de maneira abrangente e significativa.

Nesse caso, as lideranças modificaram a capoeira em sua agência e estética a partir de agendas políticas que visavam tanto uma integração na sociedade, uma política de

---

academia, chamada Senavox. Alguns anos mais tarde, foi responsável por escrever o livro *Capoeira: Arte Marcial Brasileira* (1980), que estabelecia diretrizes para sua esportização e reconhecimento olímpico.

<sup>11</sup> A criação da Federação Paulista de Capoeira, em 1974, provém do reconhecimento de Bimba do Grupo dos Nove, composto por capoeiristas migrantes da Bahia para São Paulo (apenas Pinatti era paulista). Destes, apenas Airton Onça era formado de Bimba, mas todos foram reconhecidos como mestres pelo autor/criador da capoeira Regional (BATALHA, 2018).

reconhecimento, quanto afirmações identitárias diaspóricas provenientes dos principais nomes da capoeira, uma política de transfiguração. Não de uma adequação racional secularizada de suas raízes.

Mas afinal, como são os “estilos”? E por que são exemplos de estética diaspórica?

## **4 A FORMATURA E O BERIMBAU: ESTÉTICAS DIASPÓRICAS DA CAPOEIRA BAIANA**

A capoeira baiana é a responsável por formar a prática como o campo de disputas, convergências e divergências entre as lideranças ao instituir-se, a partir de 1930, como a maneira de se jogar capoeira em âmbito nacional. Sua constituição ritual, berimbau e roda, com as canções vernaculares remetendo a um passado mítico e ditando o ritmo dos movimentos corporais que se expressam entre a dor e o prazer, institui seu formato até os dias atuais.

Todas as identidades inseridas nesse contexto se produzem e convergem no contexto da roda de capoeira<sup>12</sup>. A roda e seus praticantes dinamizam-na a ponto de expressá-la de diversas formas na corporeidade suas identificações, quer seja no campo do esporte, dança ou como uma expressão da ancestralidade. Elas constroem uma série de expressões corporais e discursivas próprias de cada praticante. Tais discursos, envoltos pelo nome e pela forma dos estilos criam e mantêm a diferença. São, portanto, movimentos que caracterizam-na como cultura popular negra, criando um campo de disputa, mas também como criação da experiência diaspórica (HALL, 2003, p. 339).

A Luta Regional Baiana, criada em 1928 por Manoel dos Reis Machado, e legalizada em 09 de julho de 1937, evoca um passado mítico de luta dos escravizados africanos rurais contra os senhores de engenho para desenvolver-se como prática pedagógica. Segundo o mestre, seu nome Regional vem “porque a capoeira nasceu aqui na Bahia, em Cachoeira, Santo Amaro e Ilha de Maré (...) como necessidade de defesa dos escravos africanos” (Diário de Notícias, 31 de outubro e 1º de novembro de 1965; REGO, 1968). A apropriação crítica que caracteriza sua estética diaspórica advém não somente da capoeira, mas

---

<sup>12</sup> A roda de capoeira, ou ritual da roda, é o ponto em que os capoeiristas expressam a totalidade de suas expressões musicais, corporais, linguísticas e políticas. É o campo de disputa direta/indireta e de união entre os praticantes, que em um círculo composto pelos próprios indivíduos jogam a capoeira (movimentos corporais mistos de golpes e passos de dança) ao som da orquestra de instrumentos. O jogo, mais lento ou rápido, para iniciantes ou avançados, é determinado pelo toque do berimbau. Este é o espaço por excelência do aprendizado e do reconhecimento dos mestres de capoeira.

também de artes oriundas tanto da experiência afro-diaspórica, como o batuque e o maculelê, e também das artes marciais que teve contato em lutas no parque Odeon, em Salvador, como a luta greco-romana, jiu-jitsu e savate (REGO, 1968).

Ele cria estatutos, manuais de técnicas de aprendizagem, descrição objetiva dos golpes, toques e cantos, utilização de uniformes específicos e alguns mandamentos para uma disciplina física e mental coerente com a proposta de sua técnica (IPHAN, 2007. p. 58). São vistos neste novo aprendizado de capoeira todos os referenciais pedagógicos e educacionais de uma escola tradicional.

O espaço de aprendizado é essencialmente a academia, onde são desenvolvidas rotinas sistemáticas de treinos e atividades voltadas para o aprendizado da capoeira, acompanhadas por um sistema de avaliações. As rodas, círculos desenhados no chão formados por outros praticantes, passam a ser o lugar em que os "iniciantes" e "alunos avançados" possam aplicar o que treinaram. Nesses treinamentos, Bimba inclui: exame de admissão, sequências básicas, sequência de cintura desprezada, batizado, formaturas, cursos de especialização e toques de berimbau (IPHAN, 2007, p. 58). Havia toques como o "hino" da capoeira Regional para exaltar seu molde educacional. A bateria, formada por instrumentos que são utilizados para a roda, é simplificada para um berimbau e dois pandeiros somente, retirando-se o atabaque<sup>13</sup>. Assim, Bimba já demonstra sua oposição à capoeira tradicional, denominada de "oitiva", que possuía um método informal e articulado de ensino da capoeira (AREIAS, 1983, p.70).

O exame de admissão resumia-se a três exercícios básicos – cocorinha, queda de rins e ponte –, para verificar o equilíbrio, a força e a flexibilidade do iniciante. Bimba defendia seu exame ao apontar que, diferente dos meninos que aprenderam capoeira na rua, e que já traziam no corpo uma ginga e uma destreza referente à prática da capoeira, a maioria de seus alunos nunca havia nem visto esses movimentos. Assim, era necessário um exame para verificar aspectos básicos dos corpos dos recém-chegados. As sequências básicas inventadas por Bimba são aplicadas até hoje nas academias de capoeira Regional. É uma série de movimentos de ataque, defesa e contra-ataque, que eram ministrados para os iniciantes de maneira simplificada. Após um período de aproximadamente um mês

---

<sup>13</sup> Constitui uma mudança importante, pois, visualizando as obras de Rugendas, a capoeira Angola e a dinâmica das outras artes marciais da diáspora, o tambor possui papel central no desenvolvimento dessas lutas. Bimba defendia que o atabaque era um instrumento ligado ao candomblé e gravou, junto à Olga de Alaketu, o álbum "Cantos de Candomblé e Samba de Roda da Bahia" (1969), participando como Ogã (filho de santo responsável pelos toques nos terreiros) e cantador dos sambas.

repetindo tais sequências sem música, era constatado pelo mestre que o aluno estaria apto a jogar capoeira com relativa segurança (IPHAN, 2008, p. 59).

Para fortalecer a diferença entre a capoeira de sua academia e a praticada na rua, Bimba estabeleceu regras para o ingresso na capoeira Regional. Era necessário comprovar para o mestre que estudava ou trabalhava, mediante apresentação de documento. Os negros praticantes da capoeira Regional da época, portanto, geralmente eram contemplados com bolsas de treinamento ao iniciarem na academia muito jovens. Pois tal sistema de admissão ainda contemplava diretamente a classe universitária e branca da Bahia, em detrimento das camadas marginalizadas e negras. Pois segundo Guimarães:

Essa sociedade de status estava dividida em dois grupos – ricos e pobres – relacionados estreitamente com os grupos de cor branca e preta. (...) A formação das classes sociais na Bahia ocorre, portanto, sobreposta àqueles grupos de prestígio e dentro dos limites dados por eles. (GUIMARÃES, 1987, p. 60).

Após os praticantes serem admitidos e introduzidos no curso, eram feitas sequências de cintura desprezada, que utilizava movimentos ligados e projeções em que o capoeirista projetava os companheiros para o alto e estes deviam cair em pé ou agachados, nunca sentados. Estes movimentos que são mais particulares da capoeira Regional, não vista em outros estilos, denotam a apropriação de movimentos como o wrestling e o jiu-jitsu, como apontado pelo próprio mestre. Entretanto, as lutas que acompanham agarramentos também estão presentes em outras artes marciais da diáspora, como a ladjá, da martinica<sup>14</sup>. Bimba dizia que tais sequências tinham como objetivo “desenvolver autoconfiança, responsabilidade e agilidade” (IPHAN, 2008, p. 59).

No período de um mês, o iniciante era “batizado” no momento que, após os treinamentos iniciais, ele seria apresentado ao grupo e poderia participar pela primeira vez de uma roda. É colocado um apelido no iniciante, que a partir daquele momento torna-se seu nome na capoeira. No primeiro jogo do aluno, Bimba escolhia um praticante avançado que seria o padrinho do aluno, e entrava na roda com ele. Após demonstrar seu conhecimento básico, o mestre encerrava o jogo e, no centro da roda, levantava a mão do iniciante e pronunciava seu apelido (IPHAN, 2008: p. 59). A partir deste ritual, o aluno poderia participar das atividades regulares do grupo. O início da capoeira Regional, simbolicamente, era feito com o “batizado”.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XoM4tcnKgKM>

Após um breve período de seis meses a um ano com as práticas das sequências básicas e de cintura desprezada, além dos toques dos instrumentos e cantos, o aluno se formava. A formatura era feita como uma espécie de solenidade escolar universitária, havendo um paraninfo, um orador, uma madrinha e a medalha. A festa era realizada com a presença de convidados e de toda a academia de capoeira Regional em um sítio em Amaralina. Os formandos, todos de branco, eram chamados por Bimba e apresentava-se para todos seus repertórios de movimentos, toques e cantos (GOULART, 2007).

Para formar-se, os iniciantes deveriam passar pela “prova”, um ritual conhecido como tira-medalha, onde um graduado deveria tentar retirar a medalha do peito do formando com os pés (VIEIRA, 1998, p. 159). Se ao final do jogo a medalha estivesse ainda no peito do aluno, este era considerado pela academia de capoeira Regional como formado. Após o ritual, eram realizadas apresentações de maculelê, samba de roda e candomblé.

Os formados que procuravam um melhoramento técnico e eficiente eram incentivados a realizar cursos de especialização, uma influência direta do contato de Bimba com as forças militares no início da década de 1940. O curso tinha como objetivo aprimorar golpes de defesa e ataque vindos de adversários perigosos e bem treinados, e era dividido em dois módulos (VIEIRA, 1998, p.157). O primeiro era realizado na academia, com duração de 60 dias, onde mestre Bimba desenvolvia com seus especialistas estratégias de combate sofisticadas. O segundo também durava 60 dias e era realizado no interior da Bahia, sendo uma das principais atividades a “emboscada”. Seus alunos veteranos eram colocados na mata com o objetivo de aguardar a passagem do especialista. Já este deveria cumprir um circuito e chegar a um ponto específico após lutar com as técnicas que tinha aprendido, com “soldados” que o emboscavam nas mais diversas situações. Ao final dos cursos, mestre Bimba realizava uma festa similar à formatura e entregava aos seus alunos especialistas um lenço vermelho, que simbolizava que aquele aluno fazia parte da elite da capoeira Regional baiana (IPHAN, 2008, p. 60).

Nas rodas da Regional, espaço por excelência do jogo de capoeira, os praticantes geralmente entravam na roda descalços, com roupas brancas ou claras, utilizando os lenços que demarcavam seu grau. O berimbau de cabaça, denominado Gunga, é central e tem como toque principal o chamado São Bento Grande: um toque rápido e marcado, acompanhado de dois pandeiros e palmas dos componentes da roda. O canto era dividido em dois formatos: quadras e corridos. O coral era entoado nos eventos pelas filhas de santo de Dona Alice, esposa do mestre (GOULART, 2007). Os jogos eram rápidos, tanto na intensidade quanto na duração.



Como visto, a primeira academia de capoeira registrada atendia às rígidas técnicas de ensino e avaliação em sistemas hierárquicos bem delimitados e compreendidos a todos os praticantes. O movimento iniciado por mestre Bimba leva a uma mudança radical no perfil dos jogos, rituais e rodas. A capoeira Regional, entretanto, inaugura o processo de reinscrição da condição da capoeira na modernidade, sendo mestre Bimba e sua academia os primeiros a receberem alvará para seu funcionamento, em 1937. E é a primeira a aplicar uma pedagogia própria da experiência afro-diaspórica de maneira institucionalizada.

Já a capoeira Angola estabeleceu sua identidade como estilo de capoeira após a organização do Centro Esportivo Angola, sob a liderança de Vicente Ferreira Pastinha, em 1941. Sua prática pedagógica, assim como Bimba, estabelecia uma diferença crucial no que era treinado em um espaço regulado, a academia, e a rua, onde a capoeira “não poderia demonstrar todo seu potencial”, visto a repressão vivenciada por esses mestres (MURICY, 1998). No entanto, ao evocar um passado, Pastinha remete à terra natal dos escravizados para reivindicar a legitimidade de sua capoeira e situar sua disputa na cultura popular ao rivalizar com a capoeira Regional<sup>15</sup>. Afinal, ele praticava a capoeira “Angola, a legítima capoeira trazida pelos africanos, e não a mistura de capoeira com boxe, luta livre americana, judô, jiu-jitsu etc. que lhe tiram as características, não passando de uma modalidade mista de luta ou defesa pessoal” (PASTINHA apud IPHAN, 2014, p. 62).

O mestre acreditava que o aluno não podia de modo algum dedicar-se a treinamentos atléticos e marciais impróprios à prática da capoeira. Estes movimentos, toques e cantigas deveriam ser vivenciados a partir dos rituais próprios da capoeira Angola.

Porém, Pastinha sabia da dificuldade de manter estes rituais na ancestralidade, por reconhecer tanto a nova dinâmica em que estava inserido quanto o apagamento promovido pelas práticas que reprimiram as manifestações nas ruas. Assim, acompanhando o processo modernizante que ocorria, estabeleceu regras e hierarquias dentro do espaço de treinamento. Em suas rodas, havia a figura do juiz, que era responsável pela organização e preservação dos fundamentos (IPHAN, 2007, p. 63).

No CECA, Pastinha cria funções específicas para seus alunos mais avançados. Alguns eram responsáveis pela orquestra de instrumentos, que contava com três berimbaus, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque; outros eram os instrutores de

---

<sup>15</sup> Essa reivindicação ganhou força principalmente na década de 1960, com o artista plástico Albano Alves tendo contato com a capoeira Angola em Salvador, e associando-a com o N'Golo, um ritual de maioria de alguns povos do sul de Angola, conhecida como “Dança da Zebra”. No entanto, como demonstra Assunção (2005), as ideias do componente africano nos rituais foram fortalecidas pelas nações neo-africanas surgidas ainda nas comunidades jesuíticas de escravizados.

movimentos para os iniciantes – chamados treinel. Havia também os arquivistas, que faziam a função de organizar a academia e controlar as fichas de inscrição e demais papéis da academia. Os níveis dos praticantes também eram medidos pelo tempo e domínio dos elementos rituais: iniciante, treinel e contramestre, este último uma alusão ao cargo de imediato do capitão nas instituições navais. Utiliza-se um uniforme para identificação de seus alunos, com calça preta e camisa amarela. Seus alunos não podem entrar na roda sem camisa ou descalços. Os três berimbaus, gunga, médio e viola, são tocados cada um em um toque: o primeiro toca Angola, o segundo São Bento Pequeno de Angola e o último o São Bento Grande de Angola. Os cantos são divididos em lamentos, chulas e corridos. Os jogos iniciam-se com uma saudação ao berimbau, geralmente com um movimento chamado queda de rins, e a duração do jogo é maior, em que o ritmo é variado e há espaço para as chamadas. Não há palmas e os outros jogadores formam a roda sentados na mesma.

A principal característica do jogo de Angola é que o contato direto é realizado pela chamada, um movimento em que um dos jogadores propõe uma espécie de dança para o outro, tocando-se as mãos ou a cabeça, para executar um movimento surpresa ao fim desta. Pastinha e os angoleiros apontam a chamada como um movimento que demonstra a malícia do capoeirista. Para o mestre, aquele que iludisse o adversário, surpreendendo-o nos ataques, defesas e contragolpes, evitando movimentos mecânicos, possuía a malícia da capoeira Angola. Assim, sua escola procurava desenvolver cada aprendiz com um estilo próprio de dissimulação, beleza, elegância em seus movimentos, toques e cantos. Pastinha admitia a particularidade de cada jogador, que mesmo dentro de movimentações definidas, marcava seu estilo de jogo (IPHAN, 2008, p. 64). No entanto, proíbe alguns movimentos mais traumáticos. Há um destaque maior para os toques na condução dos ritmos de jogo, que possuem um tempo consideravelmente maior do que o da capoeira Regional (IPHAN, 2008. p. 63). A diferenciação dos adeptos dá-se também no nome: mais que capoeiristas, são angoleiros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tais descrições breves demonstram as construções estéticas que situam a condição da capoeira como campo da cultura popular negra, a partir da década de 1930: a capoeira do berimbau. Esta, que a partir do surgimento de ambas as propostas pedagógicas, define a maneira de se jogar capoeira posteriormente. Ao visualizar seus desenvolvimentos, demonstramos que sua condição enquanto experiência diaspórica evoca um passado mítico e situa a apropriação crítica de símbolos dessa experiência: o “berimbau” e a “formatura”, a “roda” e os “uniformes”, a “malícia” e o “arquivista”, são componentes que situam suas criações à maneira da capoeira existir como política de realização.

O ritual da roda, elemento central da capoeira baiana, reconfigurou-se nos estilos como o espaço para o desenvolvimento dos aprendizados e do melhor domínio sobre o corpo dos praticantes, sem necessariamente haver uma violência desmedida por tratar-se de uma capoeira combativa, mas “regulada” pelo mestre e pelos toques de berimbau. Alguns formados de Bimba afirmam que o mestre proibia quaisquer impulsos violentos nas rodas, falando que a capoeira ali deveria ser jogada, mas a surpresa era a arma para a luta fora dali (GOULART, 2007). Frequentemente, os formados de Pastinha afirmavam que em suas rodas jogavam uma capoeira mais perigosa, mas menos violenta (MURICY, 1998)

Portanto os mestres com seus estilos reinscrevem a capoeira na modernidade a partir da política de transfiguração. Essa política, segundo Gilroy:

Enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e também entre esse grupo e seus opressores do passado. Ela aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, que é magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais. (...) Esta política existe em uma frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo [slave sublime], jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade. Os sinais voluntariamente adulterados que traem a política decididamente utópica da transfiguração, portanto, transcendem parcialmente a modernidade, construindo tanto um passado imaginário antimoderno como um vir-a-ser pós-moderno. (...) Os confins da política são estendidos precisamente porque essa tradição de expressão recusa-se a aceitar que a política seja um domínio prontamente separável. Seu desejo básico é conjurar e instituir os novos modos de amizade, felicidade e solidariedade consequentes com a superação da opressão racial sobre a qual se assentava a modernidade e sua antinomia do progresso racional e ocidental como barbaridade excessiva. Dessa forma, as artes vernaculares dos filhos dos escravos dão origem a um veredicto sobre o papel da arte. (GILROY, 2003, p. 94).

Em paralelo, cria-se também um meio no qual possam ser expressas as demandas por metas, como a justiça não racializada e a organização dos processos produtivos (GILROY, 2003, p. 96). Os acontecimentos políticos que envolveram tais mestres os colocam diretamente como participantes da apropriação intelectual de seus estilos de capoeira como elemento da identidade nacional. São eles que aspiram e exercem seu reconhecimento como ofício nos campos do esporte e do turismo, e constituem alianças com governos autoritários por servirem amostras do mito da democracia racial<sup>16</sup>. A reivindicação da capoeira como esporte nacional não parte dos criadores dos estilos, mas atravessa-os para ocorrer de maneira a estabelecer o campo de disputas da cultura popular negra e também o campo burocrático.

Em 1937, no auge do Estado Novo, o interventor Juracy Magalhães, junto a Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública, registra a academia de mestre Bimba como uma escola de educação física, destacando o papel desportivo e marcial da arte. Neste mesmo ano, a capoeira sai do código penal pela nova Constituição do Brasil, outorgada em novembro de 1937, e que consolida a ditadura varguista. Em 1953, o mesmo mestre apresenta-se para o mesmo Getúlio, que afirma no evento que a capoeira “é o único esporte verdadeiramente nacional” (VIEIRA, 1998, p. 139). Ele ainda protagonizou o reconhecimento da capoeira como desporto na década de 1970, ao reconhecer como mestres de capoeira, o chamado Grupo dos Nove<sup>17</sup>, os mestres pioneiros da capoeira paulistana que criaram a primeira Federação de Capoeira.

Mestre Pastinha, além de fortalecer o imaginário da capoeira como ícone baiano, ao ser responsável por apresentações de capoeira ligadas à Secretaria de Turismo de Salvador, e ser amigo e personagem dos romances de Jorge Amado, inaugurou o processo transnacional da capoeira. Em 1966, Pastinha e sua comitiva representaram a capoeira no

---

<sup>16</sup> No mesmo contexto histórico da capoeira legalizada, Gylberto Freyre escreve seu clássico *Casa Grande e Senzala* em 1933, marco de reinterpretção do pensamento racial brasileiro. Diferente dos autores anteriores a ele, Freyre inverte o conceito da mestiçagem e coloca a identidade mestiça (branca, negra e índia) nacional como elemento de desenvolvimento do país, e transforma ideologicamente toda uma geração de pensadores estabelecendo o mito da democracia racial. Porém, sua principal diferença entre os autores mais antigos, como Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, não é o teor de sua abordagem. Aliás, não há ruptura entre sua ideia e a dos autores do início do século. O que Freyre faz é utilizar-se de outros parâmetros para a mesma interpretação. Partindo do culturalismo e não mais da raça, ele distancia o biológico do social, possibilitando uma outra análise eugênica da sociedade (D’AVILA, 2015; ORTIZ, 2011).

<sup>17</sup> Os nove mestres (Joel (In memoriam), Brasília, Suassuna, Silvestre (In memoriam), Limão (In memoriam), Zé de Freitas (In memoriam), Gilvan (In memoriam), Airton Onça (In memoriam) e Pinatti) receberam um diploma e um cordão branco de mestre Bimba com os dizeres: “Aos mestres acima citados, o reconhecimento de Manuel dos Reis Machado ‘MESTRE BIMBA’, estruturador da capoeira Regional, evidenciando-os como legítimos precursores de nosso esporte em São Paulo e responsáveis por um trabalho de equipe, que culminou na fundação do Departamento Paulista de Capoeira, órgão oficial que regula nosso esporte”.

I Festival de Artes Negras realizado em Dakar, no Senegal. Nesta época, o ministro das Relações Exteriores responsável pela organização da comitiva brasileira é o mesmo Juracy Magalhães. Pastinha liderou um grupo de mestre e contramestres angoleiros para jogar capoeira, tocar berimbaus e outros instrumentos. Se surpreendeu ao não ver a capoeira existir por lá. Seus versos desta rota transatlântica feita em avião imortalizou-se na voz de Caetano Veloso: “Pastinha já foi à África/Pra jogar capoeira do Brasil”.

Tais acontecimentos em que os mestres representaram suas criações diaspóricas traduzidas como elemento de identidade nacional exemplificam seu protagonismo no campo na política de reconhecimento. Definem, portanto, como a construção estética e política da capoeira baiana compõe um prisma da diáspora africana que persistiu em ampliar e difundir rotas, colocando-a como principal difusora da língua portuguesa e patrimônio imaterial da humanidade, a partir de seus estilos.

## REFERÊNCIAS

ACUÑA, Mauricio. **The Berimbau's Social Ginga: Notes towards a comprehension of agency in capoeira**. Rio de Janeiro: Revista de Sociologia e Antropologia. 2016(págs. 383-405).

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.  
BATALHA, Ettore S. **A Tradução da Mandinga: Processo de Reinterpretação da Capoeira em São Paulo durante a Ditadura Militar** - Dissertação de Mestrado: São Carlos: UFSCar. 2018.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. **Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília, 2007.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. **Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília, 2014.

CASTRO, Maurício Barros. **Berimbau: A Influência da Capoeira nas Canções Inspiradas no Nacional-Popular (1963-1972)**. São Paulo: Revista Oralidades, 3. 2008 (págs. 125-139).

COSTA, Lamartine Pereira. **Capoeira Sem Mestre**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro. 1964.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: Teoria Social, Anti-racismo, Cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

D'ÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil:1917-1945**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

DUBOIS, W.E.B. **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

DUBOIS, William Edward Burghardt. **Strivings of the Negro People**. Boston: The Atlantic Magazine. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1897/08/strivings-of-the-negro-people/305446/> (acesso em 11/05/2022).

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOULART, Luiz Fernando. **Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada**. Documentário. Brasil: Lúmen Produções, 2005 (78 min).

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Como trabalhar com “raça” em sociologia. In: Educação e Pesquisa**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

HOROWITZ, Maryanne Cline (Org). **New Dictionary of History of Ideas**. Occidental College University of California, Los Angeles, 2005.

MURICY, Antônio Carlos. **Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira**. Documentário. Brasil, 1998 (52 min).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2011.


REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

REIS, Leticia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas Para o Ar: A Capoeira No Brasil**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

VIEIRA, Luis Renato. **O Jogo da Capoeira: Cultura Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sprint. 1995.

## NOTAS

Ettore Schimid Batalha

Mestre em Sociologia  
Secretaria Estadual de Educação - SED/SP. Diretoria de Ensino, Araras, Brasil.  
Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Sociologia, São Carlos, Brasil.  
ettorebatalha@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7179-8713> 

#### **LICENÇA DE USO** – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **Em Tese** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution 4.0 Internacional \(CC BY\)](#). Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

#### **PUBLISHER** – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

#### **HISTÓRICO**

Recebido em: 31/08/2021

Aprovado em: 27/06/2022