

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

CURSO DE MESTRADO

THIAGO RODRIGUES AMORIM

**NARRATIVAS VISUAIS SOBRE A CAPOEIRA NO RIO DE
JANEIRO ENTRE OS ANOS DE 1821 A 1932**

VITÓRIA 2019

THIAGO RODRIGUES AMORIM

**NARRATIVAS VISUAIS SOBRE A CAPOEIRA NO RIO DE
JANEIRO ENTRE OS ANOS DE 1821 A 1932**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração: Artes. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientadora: Profa. Dra. Aissa Afonso Guimarães.

VITÓRIA 2019

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração em Arte, na linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em: _____

Comissão examinadora

Prof.^a. Dr.^a. Aíssa Afonso Guimarães
PPGA/Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Gaspar Paz
PPGA/Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. André da Silva Mello
PPGEF/Centro de Educação Física e Desporto - Universidade Federal do Espírito Santo

Esta pesquisa é dedicada a todas as mulheres e homens negros, mulatos e cafuzos, anônimos, nomeados ou consagrados, almas essas que fizeram parte de vários momentos na história brasileira e puderam contribuir para a construção da cultura afrodescendente e sua liberdade de expressão...em especial à Capoeira...

*Agradeço aos meus ancestrais e aos meus guias espirituais, por permitirem a finalização desta pesquisa.
À minha família, primeiramente ao meu pai José Luiz Rodrigues Amorim, ao seu esforço e ajuda constantes, esperando sempre o meu melhor;
à minha irmã gêmea do coração e do espírito, Mariangêla Rodrigues Amorim;
à Nádia da Vitória Amorim, alma que caminhou longos passos comigo apoiando-me nessa empreitada da formação do strictu senso e da vida....
Neli Rosa Amorim, in memoriam...*

“cada vagabundo da rua é uma inteligência espontânea, criadora de frases que logo a cidade toda aceita e não sabe criar...”
(Orestes Barbosa, 1922).

Resumo

A história entre o Rio de Janeiro, os Negros e a Capoeira, apresenta-se de forma imbricada quando consideramos esses elementos parte uma amalgama a qual narra a os fatos e eventos circundantes à esses três agentes. O presente estudo tratou de dissertar sobre a historicidade da capoeira no Rio de Janeiro no período de 1821 a 1932. A partir desta possibilidade de tornar identificável os registros de Imagens como fonte histórica fidedigna, formou-se uma narrativa visual, por assim dizer, de cinquenta e cinco figuras de modo a se conectarem numa ordem cronológica aos eventos e aos fatos envolventes a capoeira, direta ou indiretamente. Acompanhando o desenrolar da História pela Arte denunciou-se um discurso que flagra como a Capoeira gradativamente vai deixando de ser conteúdo marginal para se tornar hábito salutar e moralmente reconhecido pela elite social carioca. Para essa perspectiva de dar importância às fontes de imagens, Lilian Moritz Schwarcz tece suas reflexões acerca de dar o devido valor a essa categoria de registro histórico. Para a sistemática do uso do historicismo na metodologia da dissertação, Hans-Georg Gadamer (1998) nos forneceu dados mais seguros para criar essa ideia um método que contemplasse a linguagem das Artes, como o método histórico ao mesmo tempo que nos colocasse em equilíbrio com a nossa vocação investigativa, presente no paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1990). Os dados obtidos para a construção textual esta narrativa visual partiram de um referencial imagético ao qual pertence ao campo das Artes Visuais. As referentes imagens, pintura, fotografia e o desenho (ilustrações e caricaturas), Dentro dessa perspectiva narrativa ou discursiva, estão incluídos nessa pesquisa os artistas, ou responsáveis pelas pinturas como Jean Baptiste Debret (1831), Johan Moritz Rugendas (1835), Augustus Earle (1822-23), Frederico Guilherme Briggs (1836-41), J.Wasth Rodrigues (1822-32). Na modalidade artística da fotografia temos Christiano Júnior (1863-64), Revista Careta (1909), Revista Malho (1908), Revista Malta (1909), “Barreto” (1928), Pierre Verger (1945), O Pasquim (1972) e Jornal Policial (1929). E ainda nos desenhos temos entre ilustrações e caricaturas o Diário Oficial da União (1865), Alexandre Mello Moraes Filho (1893), Ângelo Agostini (1872-1888), Crispim do Amaral (1901), Petiz (1903), Alfredo Storni (1908), Calixto Cordeiro (1906-16), Raul Pederneiras (1926-28), Paulo Várzea (1929). Os autores requisitados para contextualizar as fontes históricas e dar suporte às fontes imagéticas são Carlos Eugênio Líbano Soares (1994, 1997, 1999, 2004 e 2012), Letícia Vidor de Sousa Reis (1994, 2001 e 2013), Elizabeth Vidor (2013), Thomas Holloway (1997), Mônica Pimenta Velloso (1995 e 1996), Lilian Moritz Schwarcz (2008 e 2014), Giovanna Ferreira Dealtry (2007, 2009 e 2010), Ricardo Martins Porto Lussac (2013, 2015 e 2016), Rodrigo Luzivotto (2007), Guilherme Goretti Gonzaga (2012), Paulo Coelho de Araújo e Ana Rosa Fachardo Jaqueira (2016), Paulo Cesar Azevedo e Maurício Lissovsky (1987), Guilherme Conduru (2012), Sandeville Euler Júnior (2008), Marcelo Balaban (2013 e 2015), Silvia Campanema e Rogério Sousa Silva (2013), André Luiz Lacè (2002) e Diego Cafola (2015) entre outros autores.

Palavras-Chave: Narrativa Visual, Fontes Imagéticas, História, Capoeira, Capoeiragem, e Rio de Janeiro.

Abstract

The story between Rio de Janeiro, the blacks and the capoeira, so closely tied when we consider these elements part an arrangement which tells the facts and surrounding events at these three agents. The present study tried to speak about the historicity of capoeira in Rio de Janeiro in the period 1821 to 1932. From this possibility to make identifiable image records as reliable historical source, formed a visual narrative, so to speak, of fifteen figures in order to connect in a chronological order of the events and facts involving capoeira, directly or indirectly. Following the course of the Story by Art denounced a speech act as capoeira gradually like content out of law to become healthy habit and morally acknowledged by the social elite in Rio. For this perspective to give importance to the sources of images, Lilian Moritz Schwarcz weaves his reflections about giving the due value to this category of historical record. For the systematic use of Historicism in the methodology of the dissertation, Hans-Georg Gadamer (1998) provided us with more secure data to create this idea a method which embraced the language of the Arts, such as historic method at the same time we put in balance with our investigative vocation in indicting paradigm, by Carlo Ginzburg (1990). The data obtained for the textual construction this started from a visual narrative imagery to which frame belongs to the field of Visual Arts. The pertaining pictures, painting, photography and design (illustrations and caricatures), within this narrative or discursive perspective, are included in this research the artists, or responsible for the paintings like Jean Baptiste Debret (1831), Johan Moritz Rugendas (1835), Augustus Earle (1822-23), Frederico Guilherme Briggs (1836-41), J. Wash Rodrigues (1822-32). Artistic mode of photography have Christiano Júnior (1863-64), Revista Careta (1909), Jornal O Mallho (1908), "Barreto" (1928), Pierre Verger (1945), O Pasquim (1972) and Revista Criminal (1929). The authors sought to contextualize the historical sources and support the imagistic sources are Carlos Eugênio Líbano Soares (1994, 1997, 1999, 2004 and 2012), Leticia Vidor de Sousa Reis (1994, 2001 and 2013), Elizabeth Vidor (2013), Thomas Holloway (1997), Monica Pimenta Velloso (1995 and 1996), Lilian Moritz Schwarcz (2008 and 2014), Giovanna Ferreira Dealtry (2007, 2009 and 2010), Ricardo Martins Porto Lussac (2013, 2015, and 2016), Rodrigo Luzivotto (2007), William Goretti Gonzaga (2012), Paulo Coelho de Araújo and Ana Rosa Fachardo Jaqueira (2016), Paulo Cesar Azevedo and Maurício Lisovsky (1987), William Conduru (2012), Euler Junior Sandeville (2008), Marcelo Balaban (2013 and 2015), Silvia Campanema and Rogério Sousa Silva (2013), André Luiz Lacè (2002) and Diego Cafola (2015) other authors.

Keywords: Visual Storytelling, Imagistic Sources, History, Capoeira, Capoeira, and Rio de Janeiro.

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO 1

Figura 1: Ilustração - Capoeira (J.Wasth, 1932).....	34
Figura 2: Pintura - Aplicação da punição (Debret, 1821-1830).....	36
Figura 3: Pintura - Negros Lutando. Brasils (Earle, 1822-23).....	38
Figura 4: Pintura - Negros vendedores de Aves (Debret, 1823).....	40
Figura 5: Pintura - O Trovador de Urucungo (Debret, 1826).....	42
Figura 6: Pintura - Capitão do Mato (Rugendas, 1835).....	45
Figura 7: Pintura - Jogar Capoeira (Rugendas, 1835).....	46
Figura 8: Pintura - São Salvador (Rugendas, 1835).....	47
Figura 9: Pintura - Negros que vão levar açoites (Briggs, 1832 – 1836).....	49
Figura 10: Ilustração - Indo para a Correção (Briggs, 1846-49).....	50
Figura 11: Fotografia - Motivos das prisões, (Holloway, 1857-1858).....	55
Figura 12: Fotografia - Lição particular de Capoeira (C. Jr, 1864-1866).....	57
Figura 13: Caricatura - Malta Flor da Gente (Diário Oficial, 1865).....	61
Figura 14: Ilustração - Capanga Eleitoral (Moraes Filho, [1893] 1946).....	65
Figura 15: Fotografia - Manduca da Praia (n.id, 1840).....	66
Figura 16: Pintura - Voluntários da Pátria (Wasth, 1922).....	68
Figura 17: Ilustração - De Volta do Paraguai (Agostini, 1870).....	70
Figura 18: Caricatura - O cúmulo da amolação (Agostini, 1879).....	73
Figura 19: Caricatura - Navalhista (Agostini, 1878).....	74
Figura 20: Ilustração - Liberais x Conservadores (Agostini, 1880).....	76
Figura 21: Caricatura - Cidadãos engaiolados (Agostini, 1878).....	77
Figura 22: Caricatura - Praças capoeiras (Agostini, 1878).....	78
Figura 23: Caricatura - As maltas nas Letras (n/id).....	80
Figura 24: Ilustração - Aspecto atual da situação servil no país (Agostini, 1887).....	85

CAPÍTULO 2

Figura 25: Caricatura - Os Capoeiras (Amaral, 1901).....	97
Figura 26: Caricatura - Typos e uniformes (Calixto, 1906).....	98
Figura 27: Caricatura - Peneiração (Calixto, 1906).....	100
Figura 28: Caricatura - Cocada (Calixto, 1906).....	101
Figura 29: Caricatura - O Calço ou Rasteira (Calixto, 1906).....	102
Figura 30: Caricatura - A Lamparina (Calixto, 1906).....	103
Figura 31: Caricatura - Metter o Andante (Calixto, 1906).....	104
Figura 32: Caricatura - Samba e Capoeira (Calixto, 1908).....	108
Figura 33: Caricatura - Flor de Lyra (Petiz, 1903).....	110
Figura 34: Caricatura - Prata-Preta, o herói (Jornal Bigorna da Câmara, 1905).....	112
Figura 35: Fotografia - Tia Ciata (n.id).....	116
Figura 36: Fotografia - O Guia da Capoeira (O.D.C, 1907).....	118
Figura 37: Fotografia - Concerto Avendia (n.id).....	120
Figura 38: Caricatura - Cyríaco x Sada Miyako (Storni, 1909).....	121
Figura 39: Fotografia - A Capoeiragem vencedora do Jiu-Jitsu (Revista Careta, 1909).....	124
Figura 40: Fotografia - Francisco Cyríaco “Macaco Velho” da Silva (n.id).....	125
Figura 41: Fotografia - Villegiatura de um capoeira (n.id).....	126
Figura 42: Fotografia - João Cândido (n.id, 1910).....	128
Figura 43: Caricatura - capoeira marinheiro mulato (Dos Jornaes, n.id).....	133
Figura 44: Caricatura - A Dafeza Nacional (Calixto, 1917).....	134
Figura 45: Ilustração - Silhuetas: Algumas figuras de hontem (Pederneiras, 1924).....	136
Figura 46: Ilustração - Silhuetas: O Nosso Jogo (Pederneiras, 1926).....	137
Figura 47: Fotografia - Mestre Pastinha e João Grande (n/id,).....	138
Figura 48: Fotografia - Annibal Burlamaqui, Mestre Zuma (Barreto, 1928).....	140
Figura 49: Fotografia - Queixada e Tesoura (Barreto, 1928).....	141
Figura 50: Fotografia - Corta-capim e Rabo de arraia (Barreto, 1928).....	142
Figura 51: Ilustração - Corta-capim e Rabo de arraia (Marinho,1945).....	143
Figura 52: Fotografia - Gymnastica Nacional (Capoeiragem) (n.id, 1928).....	144
Figura 53: Fotografia - João Francisco e Lázaro Ramos (1972, Jornal, O Pasquim; 2015, Madame Satã – O Filme).....	146
Figura 54: Fotografia - Sete Coroas (n.id).....	148
Figura 55: Ilustração - Capoeiras e Capoeiragem (n.id).....	150

SUMÁRIO

Introdução.....	11
------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

1. A capoeira no Rio de Janeiro do século XIX.....	20
1.1 O Rio de Janeiro e a pintura na primeira metade do século XIX: registros imagéticos sobre capoeira (1821 a 1849).....	25
1.2 A política da pernada: fotografia, ilustrações e caricaturas (1850 a 1893).....	52

CAPÍTULO 2

2. Modernismo e resignificação: a capoeiragem no Rio Antigo.....	87
2.1 Heróis e Capoeiras: o fotojornalismo e a charge (1901 a 1910).....	92
2.2 Disputa de sportmans ou conversa entre malandros: jornais, artigos e livros (1916 a 1932)	127
3. Considerações finais.....	152
4. Referências.....	155
5. Fontes de notícias.....	161

INTRODUÇÃO

No tocante ao uso da imagem como fidedigna fonte de pesquisa e registro, parece não haver ainda consenso com relação ao seu grau de importância como parte de documentos históricos quando comparada aos documentos de cartório, ou registro policiais, por exemplo. Ao tomar um livro cujas páginas, geralmente, ignoram as devidas referências ao nome da obra, à sua autoria, ao ano em que foi composta e às outras nuances que acompanham uma pintura, por exemplo, deixa transparecer que esta imagem é de pouca importância. Para os responsáveis pela confecção do hipotético livro, esta figura é de caráter meramente informativo, sem o devido valor analítico, como dar imagem ao texto apenas (Schwarcz, 2014, p.391).

Tanto a pintura, quanto a fotografia, a litografia, a ilustração ou as caricaturas merecem o devido rigor como qualquer outro documento escrito, pois, os mesmos são registros de uma época em que contextos sociopolíticos, situação religiosa, correntes filosóficas e o comportamento moral da sociedade, em geral, estavam ali, expressos, de forma imagética. Sem contar os fatos históricos retratados, os quais, como fonte de registros, tanger possibilidades de ampliação sobre o conhecimento daquele evento.

Há uma premente necessidade de disseminar esse debate dentro e fora da Arte, passando por qualquer outra área em que o uso da imagem serviria como referencial fiel de apropriação. Não obstante, pode-se saber muito mais recorrendo às imagens para ampliar o repertório de informações, do que somente “chibatadas e escravidão”, como, por muito tempo, o negro ficou representado na História do Brasil. A leitura das imagens sobre a capoeira e outras manifestações que a cruzaram, traz reflexões acerca de sua origem, sua difusão, sua prática cultural, seu papel como dispositivo político, bem como linguagem e legado cultural.

Afirmado o interesse em defender a utilização de outras fontes como documento histórico, a exemplo das Artes, o presente texto expõe diversos tipos de imagens dentro de um recorte temporal entre o século XIX e início do século XX, com a temática da capoeira, ou como se afirmou dentro dessa cronologia no Rio de Janeiro, capoeiragem. A intenção é acompanhar a história da arte-luta com seus fatos e eventos sociais e entender como sua significação passa de marginalidade ao desporto.

Por meio das imagens como documentos, esperar-se que as mesmas forneçam subsídios para entender as nuances que as obras devolvem a quem as contempla;

Incluir autoria, data, dimensão, acervo, título e toda uma série de dados que fazem parte da própria descrição desses documentos visuais são procedimentos pouco usuais nos textos da nossa área. Ou seja, não parece ser muito relevante referenciar esse tipo de documento, ou dar tratamento paralelo ao que oferecemos às demais fontes escritas utilizadas. (SCHWARCZ, 2014, p.392).

A hegemonia do texto como documento é antiquada e debatida atualmente, ocasionando um avanço na visão das pesquisas investigativas das ciências humanas, o que é uma superação de conceitos. A própria forma como as informações e seus disseminadores se diversificou, transcenderam também para os conteúdos, os métodos e tudo que se aplique ao conhecimento. Grande parte daquela escola formalista dominada pelas áreas da História e das Ciências Sociais, por longo período, parece estar recebendo as reverberações de uma lógica não convencional a estas áreas.

Sendo assim, são buscados modos diferentes e mais flexíveis, mas que ainda sim dê conta de manter o rigor acadêmico e científico para se pensar em uma metodologia mais adequada as pesquisas históricas quando construídas por outras áreas, como a exemplo das Artes. Não sendo nova, mas se apresentando hoje de forma diversificada, esta é uma crítica em que se observa relevante à subversão do papel de coadjuvante a principal nas Arte, em relação a esse tipo de pesquisa. Essa reflexão vai ao encontro do que Carlo Ginzburg (1990)¹ citado por Mônica Pimenta Velloso;

Segundo ele a história se ancora no que chama de modelo cognitivo indiciário. Este modelo teria começado a se afirmar nas ciências humanas no final do século XIX, fornecendo elementos interpretativos para campos tão diversos como o da psicanálise, o da criminologia e o da historiografia da arte (IBID, 1996, p. 88);

A Arte tem seus próprios conceitos, sua própria propedêutica quanto às fontes de análises documentais históricas desde subsídios criados a partir dessa dialética. Neste campo, suas peculiares produções demonstraram que o texto que as acompanhavam era incipiente para situar uma obra em seu espaço-tempo, e fornecer maiores informações apreendidas no objeto artístico e seu contexto. No caso, a própria imagem já apresenta grande número de informações para construir uma análise significativa, já que, com o passar do tempo, os discursos construídos por palavras e imagens sofrem interferência cultural do seu uso/desuso, perdendo e/ou ganhando novos significantes. Para corroborar, Rorty apud Schwarcz (2014, p. 396),

As imagens constituiriam, ao contrário, um ponto singular de fricção...
Atravessando uma série de campos de investigação intelectual. Além do

¹ GINZBURG, C. Mito, emblemas e sinais. São Paulo. Cia das letras, 1990.

mais, artes visuais são “sistemas de signos”, formados por convenções que os quadros, fotografias, objetos escultóricos, monumentos arquitetônicos carregam como formas de “textualidade” e de “discurso”.

Como não se pode negligenciar que existe uma realidade imersa em uma luta de classes, observa-se que cada uma delas faz valer de sua própria ideologia (fabricada, pensada ou apropriada), o embate avança para inúmeras outras áreas da produção humana, inclusive a memória. No caso da memória coletiva² afrodescendente, houve uma negação dos compêndios históricos assim como da população indígena, que a passos lentos há o incremento de novas e importantes mudanças. Se há alguma dúvida neste sentido, basta atentar para a criação de uma lei³ que garanta a restituição de tal equívoco.

Para essas populações, a necessidade de serem trabalhados um conjunto de sistemas, estruturas e elementos que respondam fora do escopo tradicional para dar conta desse passado construído unilateralmente, dessa lacuna histórica, Nas palavras de Velloso (1996, p. 89) “o passado é apresentado como uma espécie de enigma a ser decifrado pela análise do historiador. Assim, ele explora as “tendências ocultas dos acontecimentos”.

Todavia pode ser suscitada a existência das várias teorias e historiadores, do período escravocrata com seus importantes documentos e informações sobre o negro no Brasil do século XVI a XIX. Entretanto o mais coerente é reconhecer que essas são fontes construídas pela lógica europeia e dominante da época, com seus devidos sincronismos feitos, ou seja, uma sociedade escravocrata e altamente religiosa no Brasil.

Nesse sentido, as imagens da época - as quais usamos na pesquisa - também não fogem dessa lógica, em que pintores estrangeiros como Jean Baptiste Debret (França), Johan Mortiz Rugendas (Alemanha), Augustus Earle (Inglaterra), Frederico Guilherme Briggs (Inglaterra), Ângelo Agostini, (Itália), Cristiano Júnior (Argentina) criam olhares no século XIX, e, portanto, discursos estranhos ao nosso modo de ser e existir, mesmo que o Brasil ainda estivesse formando gradativamente uma ideia de nação sobre si mesmo.

Autores como Carlos Eugênio Líbano Soares, Letícia Vidor Sousa dos Reis, Thomas Holloway, Marcelo Balaban, Waldeloir Rêgo, Guilherme Goretti Gonzaga, Maria Inês Turazzi, Rodrigo Luzzivoto, Hendrik Kraay, Kirsten Schultz e Alexandre Mello Moares Filho são referenciais que fornecem fontes imagéticas e históricas importantes para

² Maurice Halbwacs (1990) considera como “memória compartilhada de um grupo, família, grupo religioso, étnico, classe social ou nação”.

³ Lei 10.639/03 e 11.645/08 que trata da obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e a história e cultura dos povos indígenas, respectivamente.

construirmos uma ideia que acompanhe um “antes” no século XIX, para enfim refletirmos um “depois”, ou seja, a possibilidade de observar o desenvolvimento de uma narrativa acerca da capoeira que parte do século XIX, tendo a princípio registros e a ideia de que a prática da capoeira se reservava aos negros, mas que ao chegar ao século XX, em fins de 1920, (mesmo que contendo ambiguidades), já havia outro discurso que preparava a arte-luta tanto à esportivização quanto à profissionalização, praticada por sportmans e jovens da elite burguesa carioca. Nesse “depois” ou século XX, Ricardo Martins Porto Lussac, Giovanna Ferreira Dealtry, Mônica Pimenta Velloso, Sylvia Campanema, Rogério Sousa Silva, Letícia Vidor Sousa dos Reis, Paulo Coelho de Araújo e Ana Rosa Fachardo Jaqueira nos ancoram aos aportes históricos para firmarmos essa narrativa secular que recorta de 1821 a 1932.

Damos a observar essa mudança de olhar pelas tintas dos artistas Calixto Cordeiro (Brasil), Crispim do Amaral (Brasil), Raul Pederneiras (Brasil), Alfredo Storni (Brasil) e J. Washt (Brasil), e pelas lentes de diversos anônimos, infelizmente não identificados, apesar dos jornais serem responsáveis por estas publicações, que afirmavam um discurso brasileiro na medida em que se confirmava um sentimento de rechaço à imagem nacional atrelada ao português, sincronicamente em avanço de um jeito de ser peculiar do brasileiro, mais precisamente, do carioca. Este sujeito irreverente se favorece na Modernidade e na instauração do Modernismo na Arte, pois combina as qualidades do cidadão do Estado da Guanabara, carioca, com o que proporia esse movimento artístico, tocante ao inusitado, ao jocoso e não convencional, de acordo com Mônica Pimenta Velloso.

Todo esse processo histórico em que as imagens da pesquisa nos narram os fatos e eventos, no seu encadear cronológico, nos expõem um dado paralelo à essa passagem da marginalização à esportivização, o “embranquecimento” da capoeira. Esse termo não nos impeliu a dissertá-lo proficuamente sobre o assunto, mas considerações e apontamentos foram feitos de formas pontuais, já que não poderíamos nos omitir nesse tema e nem dadas às circunstâncias flagrantes ao longo da história.

Por outro lado, esse termo também evoca discussões mais teóricas e conceituais, já que pela própria dialética do embranquecimento da capoeira haveria um enegrecimento de outras práticas constituídas originalmente como brancas, como o Futebol ou a Festa da Penha, no Rio Antigo, como afirma Giovanna Ferreira Dealtry. Contudo, sem polemizar e fruir nessa dicotomia, pensamos que não seria possível um enegrecimento de tais práticas, à exemplo, pois a cultura hegemônica não seria a cultura afro-brasileira,

portanto, não seria ela ativa a incorporar essas manifestações culturais, diferentemente da opção da cultura dos brancos.

Abrimos espaço para chamar a atenção sobre a figura e o autor que abre o capítulo 1.1. Nesse nexos entre proposta narrativa e recorte temporal, Luís Edmundo traz em sua obra “O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis – 1763-1808”, tanto o texto quanto a ilustração que abrimos o referido tópico, aos quais pertencem a 1932, ou seja, fora de nosso recorte, fora do eixo-tempo. Todavia, pensamos em propô-los, pois seus “textos” ainda sim se encaixaram bem, formando uma contradição de visão sobre o capoeira quando comparada às narrativas as quais estas se conectam ao texto introdutório do capítulo 1.1. Abrimos também para considerar sites e blogs citados, como fontes de bastante valia, buscados com cautela suas fontes ou suas credenciais (se escrito por Mestres de capoeira), e mesmo quando estas faltavam, buscou-se a comparação das informações similares, de outras fontes e já conhecidas.

Essa é uma carência relativamente comum, de quem pesquisa sobre capoeira, já que há muitas fontes orais (ora se contradizem, ora se coadunam) e o material histórico registrado nos anais científicos e acadêmicos ainda está se expandindo.

A partir dessa afirmação, torna-se imprescindível a tomada de procedimentos para a condução e a valorização da imagem como fonte de documento, a começar por referenciá-la corretamente, bem como buscar a inclusão de algum item que a singularize e que venha a ser reconhecido como dado bibliográfico. Por meio de fontes bibliográficas em livros, artigos científicos e em meios eletrônicos, nossa pesquisa fez o levantamento de dados obtidos acerca das imagens de pinturas, fotografias, ilustrações, caricaturas e litografias que remetessem a capoeira.

Nossos objetivos foram identificar e catalogar as várias fontes de imagens, ou seja, pinturas, litografias, ilustrações, fotografias e caricaturas em que haja relação direta com ou indireta que conste interação com fatos, eventos, pessoas, peculiaridades e curiosidades envolventes à capoeira no Rio de Janeiro, compreendido no período do século XIX ao XX.

Posteriormente, estudar e interpretar os aspectos artísticos e sócio históricos desse período, que servem de reflexão para a construção textual sobre a confirmação de uma temporalidade, ou uma cronologia balizadoras do desenvolvimento da pesquisa. Construir uma narrativa, de modo em que sejam respeitados os sincronismos, característico da História, e seguir uma sequência lógica e natural do desencadear dos

fatos e eventos, evitando erigir discursos artificiais ou tendenciosos. Teorizar a relação entre Arte e História, elencando as imagens como fonte crítica da historicidade.

Há uma premente necessidade de qualificar os trabalhos sobre Capoeira, já que há uma concentração relevante de produções orais e de narrativas, a qual muitas servem de fontes. Por vezes algumas geram contribuições positivas, mas entende-se que o ideal é atingir um patamar de confiabilidade nestes documentos e seguir um critério de pesquisa científico-acadêmica, desmistificando reproduções baseadas em análises folclóricas ou tentativas de se fabricar tradições a discursos direcionados.

Por outro lado uma gama de pesquisadores dentro da temática de estudo sobre tradições africanas e afro-brasileiras tem se preocupado em garantir fidedignidade dos dados na seleção das fontes pesquisadas para suas publicações. Esse é ponto caro já que justifica um motivo pessoal, sendo afro-brasileiro, umbandista e capoeira, acredito que devo direcionar os meus estudos dentro deste mesmo universo. Quando digo que sou negro e capoeira, ao mesmo tempo em que afirmo que a pesquisa é uma interpretação crítica das imagens, sendo elas produzidas por brancos (estrangeiros e brasileiros) e por mulatos, automaticamente coloco em xeque os discursos de todos os agentes envolvidos, principalmente, dos brancos, para produzir os conflitos necessários a essas leituras imagéticas e históricas.

É possível que minha trajetória me permita emitir determinada crítica, pois frequento a cultura afro-brasileira não só de passagem ou como objeto de pesquisa distanciado de mim. Frequento a religião de Umbanda, determinados movimentos sociais afro-brasileiros, pesquisei as representações sociais em Retiro de Magaraí, território remanescente quilombolas em 2009⁴, como requisito para licenciatura plena em Educação Física.

Sou praticante de capoeira desde 1998, treinando em vários grupos e apreendendo concepções variadas da práxis, da filosofia e das limitações da capoeira nesse contexto. Ministrei aulas de capoeira em instâncias diversificadas (particular e pública), me considero autorizado a poder utilizar determinada concepção de mundo a construir e elaborar um sistema de pensamento concernente a esta pesquisa.

Além do mais, minhas formações acadêmicas especialização e aperfeiçoamento em Filosofia e recentemente concluinte mestrado em Artes, requerem meu pensamento

⁴ AMORIM, Thiago Rodrigues. A Capoeira no Quilombo de Retiro de Mangaraí: As Representações dos Quilombolas. Monografia defendida em 28/11/2009 para obtenção do título de licenciado em Educação Física. Centro de Educação Física e Desporto. Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

crítico o que me torna ciente da necessidade de ponderações, reflexões e do escrúpulo na construção dos meus discursos. Visto isso, ao interpretar de forma crítica utilizando dos diversos saberes da cultura afro-brasileira vivenciados em mim, e apoiado em autores acadêmicos como citados parágrafos anteriores, permito-me ler essas figuras com o olhar de negro, respeitando as peculiaridades e individualidades a que cada sujeito afro-brasileiro carrega consigo.

Outro motivo importante que nos leva a pesquisar sobre esse tema, é a inserção da capoeira em instâncias de tombamento, ou seja, a nível nacional, em 2008, a arte-luta se torna Patrimônio Histórico e Cultural brasileiro, pelo IPHAN, e no ano de 2012 enquanto Patrimônio Histórico Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, o que automaticamente nos cobra uma maior responsabilidade sobre a propriedade dessa prática. Essa dimensão da capoeira ser considerada patrimônio é com base em um esforço de áreas diferentes como, por exemplo, Artes, Arquitetura, Arqueologia, Antropologia, História, Música e Letras. Sucessivos encontros mundiais entre as autarquias responsáveis ao patrimônio e cultura de diversos países, promoveram reflexões e debates entre materialidade e imaterialidade. A consequência desses eventos foi a ampliação nos conceitos acerca do que seria então patrimônio, produzindo importantes apontamentos aos quais muitas manifestações se viam desguarnecidas, e conseqüentemente, desprotegidas na sua manutenção e pertencimento, assim como era o caso da capoeira⁵.

Um outro motivo para se pensar em tal tema para a pesquisa foi o acervo bibliográfico dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Há um baixo número de produções tratando do tema Capoeira. A contribuição do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFES com cinco produções (2008 – 2013) de mestrado é a única que consta no acervo de sua Biblioteca da Universidade. Abaixo, segue as referências com seu autor, títulos e número de chamada;

SILVA, Daniel Junior da. O olhar sobre a capoeira: um estudo dos filmes nacionais e internacionais. 2013. 142 pp. (T/UFES 796 S586o); MARELY, Reuel Pereira. Capoeira e eficácia simbólica: apontamentos teóricos e aportes empíricos. 2013. 127 pp. (T/UFES 796 M323c); SILVA, Anderson de Freitas. Revista praticando capoeira: materialidade e representações. 2012. 174 pp. (T/UFES 796 S586r); PENHA, Vinícius. A capoeira na roda da escola e seu jogo com as ambivalências, as contingências, as incertezas e os conflitos. 2009. 143 pp. (T/UFES 796 P399c) e ALMEIDA, Juliana Azevedo

⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2005, 295p. _____. Para além da 'pedra e cal': por uma concepção ampla de patrimônio". In.: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. (orgs) Regina Abreu e Mário Chagas. 1ed. Lamparina Editoria. Rio de Janeiro: 2003.

O objeto Capoeira no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES inaugura uma pesquisa incomum nesta área acadêmica, ao mesmo tempo em que dialoga, pertinentemente, com a cultura popular e o seu cotidiano de fora dos muros do meio acadêmico. Uma dissertação nessa temática é importante porque além de aumentar os dados sobre o assunto, também colabora com novas formas de reconhecer a existência da Capoeira enquanto prática referenciada por outros conceitos e concepções de pensamento, bem como criar novas formas de diálogo no campo da pesquisa com esse objeto. A pretensão neste estudo segue em direção à linguagem imagética, possibilidades fiáveis de leitura, a partir de si mesmas, nos narrando uma dimensão histórica da nossa cultura.

Toda essa descrição da pesquisa foi no intuito de demonstrar o cuidado ao destacar em si, a importância dessa pesquisa, e também de expor o universo das imagens presentes no texto como fontes de registros não apenas da presença de capoeira, mas de conter nas mesmas um acervo histórico-artístico ao longo de um século no Rio de Janeiro, capaz de exprimir uma narrativa cultural e política, passiva à nossa interpretação crítica.

Neste estudo utilizamos um processo metodológico bivalente, acompanhados por dois fundamentos científicos.

O primeiro faz parte do Método Histórico⁶, e está ligado mais em como a utilizamos essa sistemática como ferramenta, cuja qualidade fundamental é também decorrente de sua hermenêutica e de seu espírito crítico. Esse método nos possibilitou a realização das análises efetuadas nas imagens disponibilizadas e catalogadas de modo cronológico, ou seja, foram alocadas para favorecer a compreensão dos fatos e eventos históricos em que a capoeira estivesse envolvida (direta ou indiretamente ao dado) numa sequência temporal conforme a investigação dos acontecimentos e processos do passado.

Contidos nas imagens o contexto cultural particular da época visou à construção de uma narrativa visual acerca da historicidade da capoeira no Rio de Janeiro.

A utilização do método histórico nos permitiu analisar fontes primárias (tocantes diretamente a capoeira) e secundárias (de modo indireto a capoeira) de distintas ordens que retratassem por exemplo, o negro em sua participação na sociedade carioca entre 1808 à 1932, e o cotidiano do capoeira dentro desse locus espaço-tempo, em sua

⁶ GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1998 [1960].

coletividade ou de forma individual, suas ações para o social e o sentido inverso, além de parte de outras expressões culturais dos negros em que a capoeira fosse participante, e tudo o mais que sua prática fosse citada, combatida, endossada e negada.

Dentre as fontes primárias utilizadas elencamos cartas pessoais, ofícios, relatórios, notícias de jornais, legislações diversas, pareceres, manuscritos de registros policiais da época entre outros, que portassem imagens da capoeiragem no Rio de Janeiro, no recorte temporal já mencionado. As fontes de pesquisa secundárias utilizadas foram os livros, revistas, jornais, pôsteres, blogs e sites que continham as informações sobre as fontes primárias, ou seja, nós buscamos fontes atuais as quais faziam menção às fontes da época de 1808 à 1932.

O segundo método, nos alia mais ao caráter e o modo de abordagem aos dados que buscávamos, derivando do paradigma indiciário, já mencionado. Este é um conjunto de princípios e procedimentos que contém a proposta de um método heurístico centrado no detalhe, nos dados marginais, nos resíduos tomados enquanto pistas e indícios. Os documentos oficiais, relatórios, decretos leis, fontes secundárias e voluntárias, ou seja, as fontes investigadas pelo pesquisador pode revelar muito mais do que o testemunho tomado apenas como um dado. Entretanto, outras fontes podem e devem ajudar no trabalho de construção da narrativa histórica e da análise sociológica, trata-se das fontes involuntárias, isto é, aquelas que não foram convidadas a testemunhar. Identificadas por acaso, muitas vezes teimam, insistem e se intrometem na pesquisa (Ginzburg, 1990).

Nessa afirmação a Arte e suas fontes imagéticas se encaixam de modo pertinente entre os dois métodos, pois o que carrega uma imagem, esta para além do simples ver e contemplar. Ao mesmo tempo os dois métodos os quais não se anulam, mas trabalham em conjunto, tendo a Arte como hiato de diálogo para o tema capoeira, que se insere em dimensão histórica, sem perder a perspectiva da percepção imagética, portanto, artística. Este arcabouço metodológico foi assim estruturado por entendermos que se trata de nossa própria historicidade e nossos sujeitos sendo retratados, mesmo quando reconhecemos haver uma sequência em que o olhar do estrangeiro foi o ponto de início, mas que passa gradativamente para o olhar do brasileiro com o avançar dos anos, consideramos, portanto, legítima uma posição acerca de trabalharmos de modo com a menor interferência de “olhares” europeus, nas leituras das imagens constituídas, como são a Semiótica, Iconografia e a Iconologia, bem como a construção textual da História, as quais usamos basicamente brasileiros para fundar nosso arcabouço teórico.

CAPÍTULO 1

1 IMAGENS DE CAPOEIRA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

Ao invocarmos o assunto capoeira, tema principal de nossa abordagem, o mesmo facilmente é acompanhado de outros temas em íntima relação subjacentes consigo, como a História do Brasil no período do Império Colonial e o início da República, a escravidão e sua abolição, a sócio-política do século XIX-XX, os movimentos de resistência e certa instrumentalização dos negros, a perseguição às manifestações afro-brasileiras, a dinâmica do Patrimônio Imaterial e Cultural brasileiro e mundial, a identidade nacional e outros.

Nessa atmosfera, é factível que a capoeira está presente em ambientes urbanos desde o século XIX, até a contemporaneidade, sendo captada ou representada por imagens. Não obstante, a sua presença (capoeira) mantém aparente significação histórica nesses espaços urbanos do Rio de Janeiro. A busca por imagens artísticas para validação de fatos e eventos trazem equivalência como fontes de documentos, tal qual são os manuscritos, livros antigos, autos de infração, boletins de ocorrências, certidões de nascimento e óbito, ou contratos de propriedades patrimoniais, enfim, a base dos documentos de pesquisa conhecida pela História, Arqueologia e Antropologia. Para tanto a imagem cujo presente estudo se refere, faz parte da composição das Artes Visuais. Esta abrange desde as Pinturas, Litografias, Ilustrações, Caricaturas como Fotografias e Vídeos. Parte dessas imagens são pictóricas, e são representadas nas telas “Aplicando a punição”, “O Trovador de Urucongo” e “Negros vendedores de aves”, de Jean Baptiste Debret, “Capitão do matto”, “Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre” e “San Salvador”, de Johan M. Rugendas e que fazem parte do livro “Viagens Pitorescas através do Brasil”(1835); “Negroes Fighting, Brasils”, de Augustus Earle (1822); “Negros que vão levar açoite”, e mais “Negros indo para a casa de correção” de Frederico G. Briggs (1832-36). Suas obras passam por contribuições teórico-conceituais de Ricardo Martins Porto Lussac (2016), Rodrigo Luzivotto (2007) e Euler Sandeville Junior (2008), Guilherme Goretti Gonzaga (2012) e Maria Inês Turazzi (2013), respectivamente. Todas elas estão alocadas na primeira parte do capítulo 1, quando trata do início do século XIX até sua metade. São todas pinturas ou

fontes pictóricas documentais que (re)tratam da Capoeira, do Negro e do Rio de Janeiro, mas que mantêm um olhar, ou registro, oficial e estrangeiro.

Na sequência, a pesquisa apresenta novas imagens, porém, que não se resumem em pinturas, mas que abarcam fotografias, ilustrações e caricaturas, adentra-se na segunda metade do século referido anteriormente. As fotografias como as de Christiano Júnior apresentando “Lições particulares de Capoeira”, presente no livro “Escravidos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr., de Azevedo e Lissovsky (1987)”, e uma outra de autor não identificado, mas pertencentes à coleção Nereu Esteves de Aguiar, “Manduca”, se juntam às Caricaturas e às Ilustrações, as quais, também demonstram fonte detalhada e diversa. As Caricaturas são apresentadas a partir do Diário Oficial com a imagem “Malta Flor de Gente”, de Ângelo Agostini, com uma sequência de imagens como “Cúmulo da amolação”, “Navalista”, “Maltas nas Letras”, “Cidadão engaiolado”, “Policiais Capoeiras”, enquanto que as Ilustrações ficam por conta de José Alexandre Mello Moraes Filho com “Capanga Eleitoral”, presente no livro “Festas e Tradições Populares no Brasil ([1893]1946)”, e novamente de Agostini, com “De Volta da Guerra do Paraguai” e “Liberais x Conservadores” e “Aspecto atual da situação servil do país”. Muitas dessas figuras de Agostini e suas reflexões histórico-teóricas foram fornecidas por Marcelo Balaban (2013, 2015) e Benedita Cassia Sant’anna (2018).

A pintura retorna em e “Voluntários da Pátria (1866-1870)” de J. Wash Rodrigues, contidas no livro Uniformes do Exército Brasileiro (1730-1922), e foge da proposta temporal, pois a sua data de publicação, 1922, foge do cenário narrativo, situado entre 1865 a 1870. Justifica-se essa abertura por acharmos que a imagem pictórica se torna relevante, nesse momento ímpar, já que não encontramos fontes da época que relacionassem a capoeira à Guerra do Paraguai.

Todo esse arcabouço de imagens, ou documentos, mencionados aqui, fornece uma base de dados e análises para contemplar um tipo de narrativa histórica que calha dentro do primeiro capítulo desse estudo pontuado como “Imagens de capoeira no Rio de Janeiro do século XIX”. Em “O Rio de Janeiro e a pintura na primeira metade do século XIX: registros imagéticos sobre capoeira (1821 a 1849)”, 1.1, situa-se um divisor de águas para o Brasil, até então Colônia. A partir de uma visão de como se desenvolvia o Rio de Janeiro, não mais uma Colônia, agora a Capital do Império do Reino Portugal, Algarves e Brasil. O contexto sócio-político começa a interferir, ou melhor, modificar alguns costumes de convivência entre a população brasileira enquanto período colonial. A

Capoeira, tema caro ao longo desta pesquisa, passa a significar junto a outras manifestações afro-brasileiras, um incômodo para a nova forma de pensar da população da então Metrópole. Nesse tópico introdutório os autores Hendrik Kraay (2007), José Murilo de Carvalho (2008), Kirsten Schultz (2007), Lilian Moritz Schwarcz (2008) e Rodrigo Luzivotto (2007) conjugam as bases história para se pensar um Brasil comandado por D. João VI e consequente transição entre Colônia e Metrópole, e Reino. Mantendo a cronologia “O Rio de Janeiro e a pintura na primeira metade do século XIX: registros imagéticos sobre capoeira (1821 a 1849)”, subcapítulo 1.1, trata do entendimento desse contexto no Rio de Janeiro (e de certa forma em todo ocupado Brasil seguindo a urbanização) o qual permite elaborar reflexões aplicáveis tanto para o tempo presente como ao próprio passado sobre a cultura da Capoeira. A história entre o Rio de Janeiro, os Negros e Capoeira é ratificada pelas pesquisas de Carlos Eugênio Líbano Soares. Suas corroborações passam principalmente pelo século XIX, e são determinantes para observar o processo de mudança, ou evolução, a que a Capoeira passa juntamente com o momento social e político do país. A obra “A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)”, de 2004, descreve e analisa a trajetória da capoeira e de outras manifestações de “rebeldia” na cidade carioca, no começo do século XIX até sua metade. Soares documenta a progressiva evolução da capoeira no contexto político e cultural, incluindo o papel dos capoeiristas nos movimentos políticos e nos conflitos de rua. Junto a Soares, Elisabeth Vidor e Leticia Vidor de Sousa no livro “Capoeira: Uma herança cultura afro-brasileira” (2013), reafirmam como a Capoeira no Rio de Janeiro remodela as relações (não só para os negros, mas indígenas, brancos brasileiros e europeus) em uma espécie de paralelismo social na qual várias normativas e ordenamentos estavam em jogo para além da cultura. Os autores Carlos Henrique Vieira em “A inteligência popular” (2016), e Waldeloir Rêgo (1968), cujo livro da década de 60, “Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico” ainda traz importantes subsídios seja para afirmar, refutar ou refletir questões tocantes ao *locus* de origem da Capoeira, a etnografia de sua prática, a mudança do eixo rural-urbano e sua relação nas implicações sociais da época. Outro autor importante neste tópico é Thomas Holloway (1997), ao expor no livro “Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX” dados e registros jurídicos e policiais da vida social de negros livres e escravizados, que caminham ao encontro dos registros imagéticos corroborando-os em parte.

Em “A política da pernada: fotografia, ilustrações e caricaturas (1850 a 1893)”, subcapítulo 1.2, o presente estudo avança no tempo, ainda reafirmando a ideia de registros imagéticos adotarem o caráter histórico-documental. Soares fornece base para essa reflexão sócio-histórica, compilado no livro “A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial - 1850-1890” (1994), no qual o autor trata o tema da Capoeira como parte de uma reflexão historiografia da diáspora. A manifestação cultural da Capoeira, na segunda metade do século XIX produziu dinâmicas culturais que afetaram a atualidade, principalmente do afrodescendente quanto à identidade e comportamento. Outra contribuição sua está no artigo “A guarda negra: a capoeira no palco da política” (2012). Antes da Abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, a Guarda Negra, formada por capoeiras a favor da Monarquia, e protetores dos interesses da família Real, tentou catalisar mudanças de paradigmas sociais e participação política na segunda metade do século XIX. Nesse mesmo caminho em que Soares percorre, Guilherme Frazão Conduru, em “As metamorfoses da capoeira: contribuições para uma história da capoeira” (2012), aponta para situações em que a Capoeira adentra na sociedade branca, elitista, e também na organização politizada da Guarda Negra, já mencionada. Os autores Waldeloir Rêgo (1968), Letícia Vidor de Sousa Reis e Elizabeth Vidor de Sousa (2013), continuam presentes nas proposições de conteúdo histórico e social dentro desse subcapítulo também. Contudo é no folclorista, em Alexandre Mello Moraes Filho, e no seu livro “Festas e Tradições Populares no Brasil ([1893]1946)”, e mais precisamente o capítulo “Tipos da Rua” que grande parte da leitura deste tópico recorreu para demonstrar as organizações das Maltas, a evolução do capoeira (negros, mulatos e brancos) na sociedade. A própria Capoeira defendida por ele, como luta ou esporte genuinamente nacional, além de outros pormenores pertinentes a situação política e social das populações cariocas na segunda metade do século XIX.

Situando o contexto histórico dos dados no subcapítulo 1.2, no artigo “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais” (2014), Lillian Schwarcz comenta sobre a construção da imagem do negro pelos agentes artísticos e oficiais, o olhar estrangeiro, além do panorama da fotografia no Brasil em meados do século XIX ao seu final, de forma a situarmos o negro, e mais especificamente o “negro capoeira” nesse contexto. Ainda junto a esta reflexão, a base de pensamento de Maria Consolação André, contida no livro “O Ser Negro” (2008), provoca considerações sobre as condições do país em não “aceitar” a cultura do negro

na sociedade brasileira bem como os efeitos inseridos na subjetividade dessa população nos dias de hoje ao tocar no assunto história, memória e patrimônio.

Ao longo da República Federativa, o Brasil, passa por bruscas mudanças políticas que obviamente movimentam a cultura e o comportamento social do país. Nessa confluência de situações, fatos e eventos sócio-históricos em transição do século XIX e XX, relacionadas, por exemplo, às diversas manifestações populares no Rio de Janeiro, novamente colocam a Capoeira em relevância. No século dos “1900” a Capoeiragem é marcada por disputas informais ainda herdadas do século anterior, motivadas muitas vezes por dinheiro ou domínio territorial.

1.1 O RIO DE JANEIRO E A PINTURA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX: REGISTROS IMAGÉTICOS SOBRE CAPOEIRA (1821 A 1849)

Os primeiros anos do século XIX, o Brasil viva momentos de grandes mudanças em se tratando dos aspectos sócio-políticos. Com a chegada da família Real portuguesa para o Rio de Janeiro, e sua conseqüente mudança da capital do Império, o *status* de “Colônia” passa para “Reino”. Além desse, outros fatores mudaram a lógica de funcionamento das relações sociais na zona urbana da capital. Assistiu-se a uma grande transformação nos hábitos dos brasileiros devido ao contato com os portugueses.

Não só a arquitetura do Rio de Janeiro passa por uma reforma com novas construções erigidas em diversos setores como administrativos, saúde, cultura, arte, ensino e outros prédios de importância para o governo do Rei, mas também na Política como um todo. Diante da formação de quadros necessários à manutenção do Estado, escolas de ensino leigo e superior foram criadas, modernizando o ensino brasileiro, restritos, até então, ao ensino básico e confiado aos padres. Para esse fim, foram criadas escolas agrícolas, laboratório de análise química e a Academia Militar. Também foi criada a Universidade de Medicina em Salvador, e de Engenharia no Rio de Janeiro, como processo de formação de quadros para atender as necessidades do Estado e da sociedade que se desenvolvia com o mercado aberto.

Na montagem do aparelho de Estado, houve a transferência de 60 mil livros da Real Biblioteca de Portugal ao Brasil. A partir desse acervo, deu-se início a Biblioteca Nacional, que conta hoje com mais de 10 milhões de livros. Além disso, o monarca instalou no Rio de Janeiro a maior e mais variada coleção de plantas da América do Sul. Não obstante, Gomes escreveu que:

[...] Ao contrário das vizinhas colônias espanholas, que já tinham suas primeiras universidades, no Brasil não havia uma só faculdade. D. João mudou isso ao criar uma escola superior de Medicina, outra de técnicas agrícolas, um laboratório de estudos e análises químicas e a Academia Real Militar, cujas funções incluíam o ensino de Engenharia Civil e Mineração. Estabeleceu ainda o Supremo Conselho Militar e de Justiça, a Intendência Geral de Polícia da Corte (mistura de prefeitura com secretaria de segurança pública), o Erário Régio, o Conselho de Fazenda e o Corpo da Guarda Real [...] (GOMES, 2007, p. 217).

A vida cultural intensificou-se. Instalou-se a Real Biblioteca e a Imprensa Régia (1810). Em 1811, desembarcou no Rio o compositor e maestro Marcos Antônio Portugal, acompanhado por cantores e músicos, que assumiria as funções de Mestre da Capela Real e da Real Câmara. Começam a circular os primeiros jornais, como a Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808, e O Patriota, em 1813. Nesse mesmo ano, inaugurava-se o Real Teatro de São João, com acomodação para mil e vinte pessoas na plateia e mais cento e doze camarotes (MALERBA, 1999, p. 10).

Com o fim das Guerras Napoleônicas, a corte portuguesa e a elite da cidade do Rio de Janeiro, voltaram a manter relações cordiais com França, a exemplo de Lisboa, buscando modelos de refinamento estético para a nova corte⁷.

Schultz (2007, p.9) ainda afirma que o Brasil, como explicava o decreto que formalmente anunciava essas intenções, “precisa de grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar o Brasil como o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos⁸”. A Coroa busca consolidar a elegância cosmopolita e o crescente esplendor do Rio de Janeiro, em 1815, recrutando e subsidiando um certo número de artistas franceses.

A Missão Artística Francesa chega ao Rio de Janeiro em 1816, trazendo consigo mais de uma dúzia de artistas e artesãos: pintores, escultores, gravadores, um compositor, um engenheiro e um arquiteto, inspirados pelo neoclassicismo francês⁹ (SCHULTZ, 2007, p.10). Os artistas a bordo eram Jean Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, Auguste Marie Taunay, Grandjean de Montigny, Charles Simon Pradier. Ao contrário do que

⁷ Sem poder, por vários motivos, travar uma guerra contra Napoleão, o príncipe regente de Portugal, D. João, decide tomar uma atitude inédita e transferir toda a sua corte para Brasil, na cidade de Salvador, posteriormente transferindo a Capital para o Rio de Janeiro. Pouco tempo depois da chegada em 1808, um decreto de D. João eleva o Brasil à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves, de 1808 a 1821. Mesmo depois que os franceses foram expulsos de Portugal, o príncipe preferiu continuar nos trópicos, na cidade do Rio de Janeiro que tanto lhe agradou. As invasões francesas em Portugal decorreram entre 1807 e 1811 (CARVALHO, 2008).

⁸ O decreto é citado em Afonso de E. Taunay, A missão artística de 1816, Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956, p. 18.

⁹ Para exemplos do estilo neoclássico no Rio de Janeiro, ver Jean Baptiste Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1834) t. 3, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1989, prancha 41.

possa parecer, não se trata de um grupo coeso, as contradições iriam se acirrar alguns anos depois. A orquestração dessa expedição recai sobre a figura de Nicolas A. Taunay, e mais importante para nosso estudo, Jean Baptiste Debret¹⁰

Ao que argumenta Lilia Schwarcz (2008) a “Missão Francesa” não foi a rigor, um convite ou contratada pela Corte, foi mais uma espécie de autoconvite por parte dos próprios artistas franceses, ou seja, uma iniciativa desse grupo expedicionário de sair do centro da cultura, arte e naturalismo (ciência) na Europa – a França – compelidos na crença de levar a civilização aos trópicos. Para a autora “O artista dos arredores de Paris, da Roma antiga e das telas militares napoleônicas preparava-se para uma nova paisagem: os trópicos desconhecidos e imaginários do Brasil” (SCHWARCZ, 2008, p. 157). Este fato é consequência do contexto artístico na França do século XVIII e em função de novos direcionamentos que a arte francesa tomou no que diz respeito à paisagem e à busca por inovações no cenário.

Enquanto corrente estética, as primeiras manifestações neoclássicas no Brasil ocorreram em meio a uma mistura dos estilos Barroco com o Rococó, e outras menores enraizadas desde o século XVII. A Igreja Católica foi marcante na influência do Barroco nacional, dando seus principais frutos no campo da arte sacra e sendo dirigido principalmente para o estímulo à devoção e o catecismo¹¹. Antes da chegada da Missão ao Brasil, já havia arte, contudo, sua técnica era uma espécie barroco fora dos moldes europeus, operadas inclusive por negros, que sendo escravizados ou livres, desempenhavam o papel de artesãos e pintores (SCHWARCZ, 2008).

A “Missão”, assim chamada, primava por fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, com a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, dez anos mais tarde, mudando para Academia de Belas Artes, além da fundação do Museu Nacional, em 1830.

Após a criação das instituições responsáveis a difusão das Artes e Ciências no Brasil, a Coroa adota o Neoclassicismo¹² confirmando-o como modelo artístico, que se opunha

¹⁰ Jean Baptiste Debret (1768-1848), chamado de alma da missão francesa, foi professor na academia de Belas Artes, foi o responsável por desenvolver a arte neoclássica no país. Foi também organizador a primeira exposição de artes do Brasil em 1829, retratou e descreveu a sociedade brasileira. De volta à França (1831) publicou Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1834-1839), documentando aspectos da natureza, do homem e da sociedade brasileira no início do século XIX (DEBRET, 1835).

¹¹ Eulálio, Alexandre. "O Século XIX". In Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 1992.

¹² O neoclassicismo pregava a razão, o equilíbrio das formas, a beleza estética, a ordem e a proporção e a imitação da natureza, pois esta sim, reunia praticamente todos esses conceitos anteriores. A grande

de vez ao que ainda existia de barroco no país. Este estilo receberia ainda o nome de Academicismo¹³, praticamente durante todo o século XIX, com o avanço da Academia de Belas Artes, para Academia Imperial de Belas Artes em 1830 (EULALIO, 1992, p.142).

Havia ainda o interesse naturalista, ou seja, científico, pelos registros da natureza a seus fenômenos nesses trópicos, e que de certa forma atendiam a uma demanda do Reinado, que não conhecia de fato o Brasil e precisava catalogá-lo e documentá-lo. Nesse aspecto o sucesso da Missão Francesa abre precedentes para outras incursões estrangeiras ao país, facilitada por D. João VI no seu decreto ainda na chegada ao Brasil, 1808, em Salvador, cujo conteúdo dispunha da abertura dos portos do Brasil às nações amigas. Facilitada a entrada de outros povos a essas terras, por motivos diversos, uma dessas missões de destaque para esse texto seria a Expedição Científica Russa Langdorff¹⁴. Considerando o nível da ciência no princípio do século XIX a Expedição Russa ao Brasil demonstra um interesse incomum pelo fato do território pertencer América do Sul, ou seja, uma zona ainda não totalmente explorada pelo homem europeu, esta pouco urbanizada quando comparada a Europa, carregada de muita natureza virgem, com grande carga de exotismo, em seu caso (LUZIVOTTO, 2007).

Esses missionários e expedicionários europeus deram à Coroa uma visão de civilização, progresso e ordem, durante o reinado no Brasil de D. João VI. Todo o espaço urbano do Rio de Janeiro opera mudanças que fluem não só em estruturas físicas como construções arquitetônicas de prédios e vias públicas, mas também em abstrações como sistemas de políticas e leis, e formas de pensar e educar o brasileiro, certa civilidade lusitana, europeia. Essa criação de cortesia e estudos sobre a população e a paisagem em uma antiga capital colonial foi uma espécie de garantia de evolução social, do bem-estar dos habitantes da cidade e a “segurança pessoal e tranquilidade” dos “fiéis vassallos” do príncipe regente. A nova nobreza brasileira tinha poder e título, tornando-se acionista do recém criado Banco do Brasil, que concedia empréstimos sempre que

inspiração do movimento foi o legado cultural da Antiguidade Clássica greco-romana, além de ideias iluministas.

¹³ Ao longo do século XIX, foi substituindo o Neoclassicismo gradativo, pelo fato de haver uma inclinação a criar na própria instituição artística, um segmento, normativa e ordenamento conceitual sobre as técnicas artísticas em questão. O nome vem justamente dessa prerrogativa em que a Academia Imperial de Belas Artes reorganizasse esse universo do fazer da Arte.

¹⁴ Em 1813, Georges Henrique Langdorff, ou, O Barão Langsdorff chegou ao Rio de Janeiro como Cônsul-geral da Rússia, conservando seu título e seus honorários de acadêmico. Em 1824, viajou pelo interior do Brasil com sua expedição, dentre os quais, em meio aos seus membros estavam, cientistas e artistas de renome europeu. O pintor Johan Moritz Rugendas, o qual será abordado mais a frente nesse texto. Ver mais em LUZIVOTTO, Rodrigo. O diário de Langsdorff: o éthos do cientista viajante, 2007.

necessário. A população carioca cresceu consideravelmente, não apenas com o número de pessoas vindas de Portugal, mas também com comerciantes e artistas oriundos de diversas localidades do mundo.

Contudo, o país estava dependente economicamente e culturalmente do sistema escravagista, o que tornava alto o número da população negra na Capital, e de certa forma causava a reprovação em D. João (Schwarcz, 2008). A sua intenção era diminuir o número dos negros circulando pela área urbana com as exposições de suas manifestações culturais, em especial a nosso texto, a Capoeira. A participação do negro na sociedade – mesmo que por meio da servidão – era uma realidade também cultural não só do Rio de Janeiro, mas de zonas portuárias e urbanas, como também Salvador e Recife.

No caso da segurança pública, são criadas normativas acerca da coerção ao negro for flagrado em capoeiragem e a se normaliza a perseguição às manifestações populares afro-brasileiras, as quais incomodava a sociedade carioca, agora aristocrática e nobiliárquica. Note que dentro desse recorte temporal, ainda não há de fato um código penal estabelecido para isso ainda.

Uma Intendência Geral de Polícia, em 1808, é criada então depois da chegada da família Real Rio, procurando assegurar a manutenção do abastecimento de gêneros alimentícios e água, além de iniciar projetos urbanísticos e paisagísticos nas vias públicas. Sua chefia era exercida pelo magistrado do Rio, Paulo Fernandes Viana (deixando o posto em 1821), nesse momento intendente de política, para coibir a criminalidade no Brasil. Em 1809, a criação da Guarda Real de Polícia, com o primeiro comandante, coronel José Maria Rabelo, era hierarquicamente maior em relação à instituição anteriormente citada, se baseando em um modelo de força policial de Portugal, ostensiva e integral. Kirsten Schultz:

Com ampla e ilimitada jurisdição, a intendência juntou esforços policiais, antes limitados e incompatíveis, sob a liderança de um desembargador, com poderes legislativos, executivos e judiciários. Para acabar com a desordem pública e com o crime dentro da cidade, o intendente também tinha à sua disposição a divisão militar da guarda real da polícia, criada em 1809. Suas quatro companhias, distribuídas por toda a cidade, faziam rondas noturnas, dispersavam ajuntamentos após o pôr do sol, verificavam que os cafés e as casas de jogos fechavam nos seus respectivos horários, e prendiam qualquer suspeito de vadiagem e de atividade criminosa (IBID, p.10, 2007).

Tanto aos arredores da cidade, onde aconteciam os batuques como em áreas urbanas da cidade, curiosamente, esses lugares também eram frequentados por negros e mulatos. A

vadiagem a que a citação se refere, é uma palavra que adjetiva desde longa data o incômodo da presença do negro em espaço público.

Ao ajuntarem-se nesses espaços e promoverem seu jeito de ser, com suas características e seus costumes, regados por cachaça (*marafó*), como suas danças, cantos e sua música – incompreensíveis aos brancos - denotava-se certa afirmação social, o que deveras incomodava grande parcela da sociedade, moral e economicamente desenvolvida pautada pela segregação. Provavelmente os divertimentos dos negros, mulatos e de outras pessoas não latino-europeias, poderiam beirar a imoralidade e indecência como afirma Schultz (p. 26, 2007).

O projeto de fazer do Rio de Janeiro a capital do Império era uma busca de tornar a cidade não somente esplendorosa, mas também ordenada, moralizada e decorosa. Tornando-se a corte real, neste sentido, fez-se com que a cidade se tornasse “policiada”. O policiamento, por sua vez, significou não somente garantir a “segurança pública”, mas também fazer do Rio uma metrópole, reconhecendo a diferença entre a metrópole e a colônia, justamente para que essas diferenças pudessem ser diminuídas. Tal projeto era sustentado pela concepção de “civilização” ilustrada da Europa do século XVIII e sua missão disciplinadora... Ao mesmo tempo em que os funcionários da corte procuravam erradicar as “indecências” da colônia. A escravidão, assim imaginava o intendente e outros funcionários régios, seria elegante e cosmopolita se os escravizados fossem moralmente educados e se sua presença na cidade fosse cuidadosamente controlada. Não obstante o fim do velho sistema colonial, no caso da escravidão, foi uma intensificação do colonialismo que tornou a “Nova Cidade” do Rio de Janeiro imperial (IBID).

Em 1809, o Major Miguel Nunes Vidigal¹⁵ assume a chefia de polícia (aposentando-se em 1824) e inicia uma era até de grande violência e brutalidade contra o negros, livres ou escravizados, que se manifestassem culturalmente com suas religiões, seus batuques e festas, e principalmente a capoeira.

Num tom de contraponto a toda essa peculiaridade ameaçadora em que a história brasileira, contida numa visão eurocêntrica e racista, por tempos contou nos livros, temos em 1922, Luís Edmundo¹⁶. Catedrático da Academia brasileira de letras, entre outros feitos jornalísticos e acadêmicos, nos brindou na história com uma narrativa

¹⁵ Ver sobre esse sujeito em HOLLOWAY, Thomas H. Policia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX – Tradução Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

¹⁶ Luís Edmundo (Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa), jornalista, poeta, cronista, memorialista, teatrólogo, historiador e orador, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 26 de junho de 1878, e faleceu na mesma cidade em 8 de dezembro de 1961. Terceiro ocupante da Cadeira 33, eleito em 18 de maio de 1944, na sucessão de Fernando Magalhães e recebido pelo Acadêmico Viriato Correia em 2 de agosto de 1944. Encetou a crônica do passado, em O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-reis e A corte de D. João no Rio de Janeiro, e também a da vida de sua cidade no tempo em que viveu, em O Rio de Janeiro do meu tempo, sua obra-prima, e nos cinco volumes de suas memórias (<http://www.academia.org.br/academicos/luis-edmundo/biografia>) Atualizado em 05/04/2016.

literária chamada “O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis (1763-1808)”, e nela consta uma descrição do capoeira, permeando esse período iminente da chegada da Família Real portuguesa. Segue o autor:

À porta do estanco de tabaco está um homem diante de um frade nédio e rubicundo. Mostra um capote vasto de mil dobras, onde a sua figura escanifrada mergulha e desaparece, deixando ver apenas, de fora, além de dois canelos finos de ave pernalta, uma vasta, uma hirsuta cabeleira, onde naufraga em ondas tumultuosas alto feltro espanhol. Fala forte. Gargalha. Cheira a aguardente e discute. É o capoeira.

Sem ter do negro a compleição atlética ou sequer o ar rijo e sadio do reinol, é, no entanto, um ser que toda gente teme e o próprio quadrilheiro da justiça, por cautela, respeita. Encarna o espírito da aventura, da malandragem e da fraude; é sereno e arrojado, e na hora da refrega ou da contenda, antes de pensar na choupa ou na navalha, sempre ao manto cosida, vale-se de sua esplêndida destreza, com ela confundindo e vencendo os mais armados e fortes contendores. Nessa hora o homem franzino e leve transfigura-se. Atira longe o seu feltro chamorro, seu manto de saragoça e aos saltos, como um símio, como um gato, corre, recua, avança e rodopia, ágil, astuto, cauto e decidido. Nesse manejo inopinado e célere, a criatura é um ser que não se toca, ou não se pega, um fluido, o imponderável. Pensamento. Relâmpago. Surge e desaparece. Mostra-se de novo e logo se tresmalha. Toda a sua força reside nessa destreza elástica que assombra, e diante da qual o tardo europeu vacila e, atônito, o africano se trastroca. Embora na hora da luta traga ele, entre a dentuça podre, o ferro da hora extrema, é da cabeça, braço, mão, perna ou pé que se vale para abater o êmulo minaz. Com a cabeça em meio aos pulos em que anda, atira a cabeçada sobre o ventre daquele com quem luta e o derruba. Com a perna lança a trave, o calço. A mão joga a taponia, e com o pé a rasteira, o pião e ainda o rabo-de-arraia.

Tudo isso numa coreografia de gestos que confunde. Luta com dois, com três, e, até com quatro ou cinco. E os vence a todos. Quando os quadrilheiros chegam com as suas lanças e os seus gritos de justiça, sobre o campo da luta nem traço mais se vê do capoeira feroz que se fez nuvem, fumaça e desapareceu. Na hora da paz ama a música, a docuça sensual do brejeiro lundu, dança a fofa, a chocaina, e o sarambeque pelos lugares onde haja vinho, jogo, fumo e mulatas. Freqüenta os *pátios* das tabernas, os antros damaruja para os lados do Arsenal. Usa e abusa da moral da ralé, moral oblíqua, reclamando pelourinho, degredo, e, às vezes, força. Tem sempre por amigo do peito um falsário, por companheiro de enxerga um matador profissional e por comparsa, na hora da taberna, um ladrão. No fundo, ele é mau porque vive onde há o comércio do vício e do crime. Socialmente, é um cisto, como poderia ser uma flor. Não lhe faltam, ao par dos instintos maus, gestos amáveis e enternecedores. É cavalheiresco para com as mulheres. Defende aos fracos. Tem alma de D. Quixote. E com muita religião. Muitíssima. Pode faltar-lhe ao sair de casa o aço vingador, a ferramenta de matar, até a própria coragem, mas não se esquece do escapulário sobre o peito e traz na boca, sempre, o nome de Maria ou de Jesus. Por vezes, quando a sombra da madrugada ainda é um grande capuz sobre a cidade, está ele de joelhos compassivo e piedoso, batendo no peito, beijando humildemente o chão, em prece, diante de um nicho iluminado, numa esquina qualquer. Está rezando pela alma do que sumiu do mundo, do que matou. É de crer que, como sentimento, o capoeira é, realmente, um tipo encantador (EDMUNDO, [1922] 2000, p.48-50).

Na referida descrição de Luís Edmundo, pode parecer a primeiro momento, uma alusão a um capoeira não negro ou de origem não africana. Entretanto, o seu livro é

contemplado com inúmeras ilustrações, dentre as quais “Capoeira”, de J.Wasth Rodrigues, é referência direta a citação acima. Notamos então que ele faz menção a um sujeito de características físicas de origem africana, podendo ser ainda um mulato, o que garante assim mesmo a pertença da capoeira ao negro.

Por ser tratar de uma ilustração não sincrônica à época, mas ainda sim mais próximo que nosso olhar contemporâneo, em que quase um século de distancia nos separa da obra de Luís Edmundo e J. Wasth Rodrigues, podemos alegar sua maior proximidade temporal e uma margem aproximada da tanto da descrição quanto do evento ilustrativo e hipotético. Abaixo, segue a Figura 1 para melhor compreensão de nossa exposição.

Figura 1



Capoeira, J.Wasth Rodrigues. 1922. Fonte: EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis – 1763-1808. ([1922] 2000), p.45.

É nesse tom de contradição que a narrativa imagética em que consta a passagem da capoeira carioca, preparamos para adentrar aos anos de 1820 em diante e prosseguir com a relação histórica da capoeira narrada pelas artes, ou seja, por meio de fontes imagéticas compostas por pinturas, fotografias, ilustrações e caricaturas.

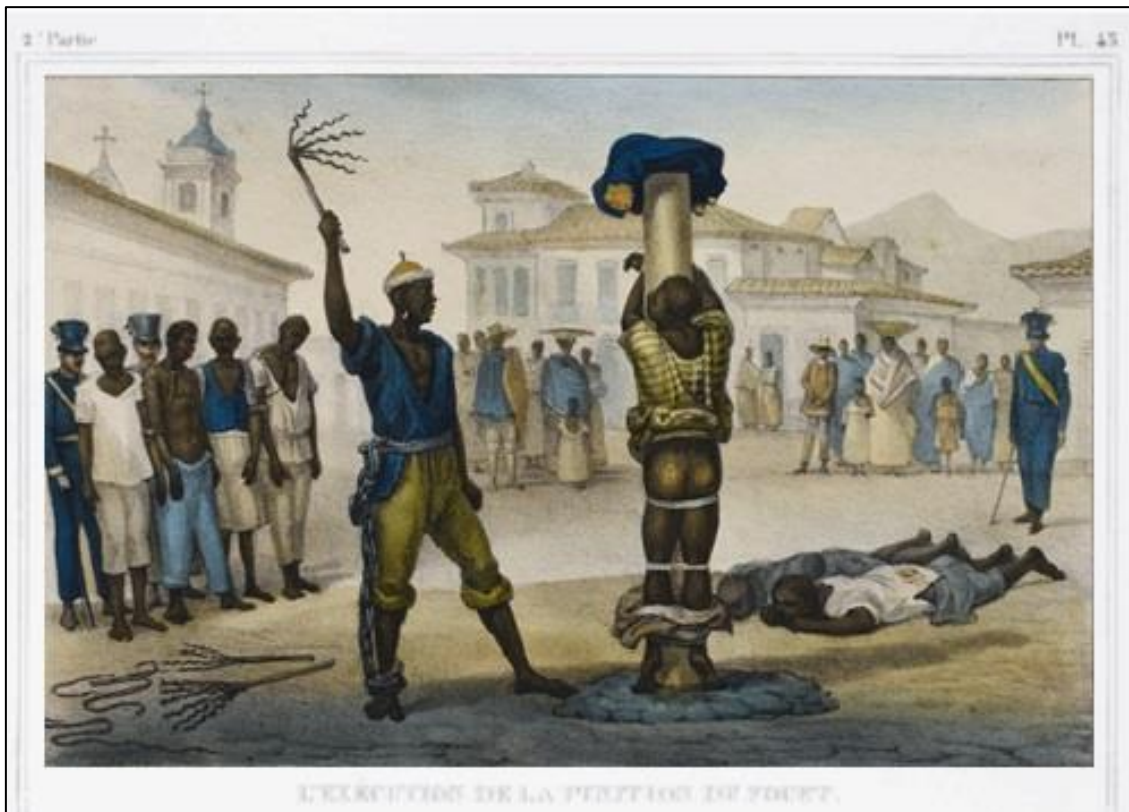
Avançando a década de 1820, acompanharemos o desenvolvimento da sociedade e cultura do Rio de Janeiro, especialmente tocante à Arte e a capoeira. As fontes possíveis para essa compreensão, podemos acompanhar nas pinturas de Jean Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas, Augustus Earle¹⁷ e Guilherme Briggs¹⁸. Ao longo deste capítulo, o registro de uma capoeira urbana, ou o designo de prática como capoeiragem, é presente e serve de base para afirmar esse caráter qualitativamente social e espetacular em a mesma que participa da história do país ao mesmo tempo que recebe importância no registro artístico e histórico. A exposição das fontes imagéticas da capoeira, no século XIX mostra sua importância como um fato na sociedade da época. Sendo assim sua significação muda de prática rural, tanto em fazendas, senzalas bem como quilombos ou nos matos roçados, para uma expressão dos grandes centros urbanos dos cariocas.

Seguindo, como mencionando no tópico anterior, o negro estava constantemente sendo punido e vigiado, em razão de uma lacuna jurídica, onde não suas ações e consequentes punições não se encaixavam em códigos de lei por não existirem. Não havendo menção nos códigos civis e penais – as perseguições aos negros e seus costumes eram uma constante. Nessa compreensão, os castigos e a violência contra o escravizado era executado por via do açoite, prática comum, e deflagrado nesse momento, pelos próprios feitores e capitães-do-mato. A partir daí começa a institucionalização do castigo e da perseguição, ainda que de forma moralista. É nesse momento que requisitamos o início das obras pictóricas, e tendo em Debret, já registrando a litografia *l'exécution de la punition du fouet* – A aplicação da punição, Figura 2, pintada entre 1821-1830.

Figura 2

¹⁷ Augustus Earle, Londres (1793-1838), explorador entusiasta, empreendeu viagem ao Brasil, em uma espécie de carona com Charles Darwin, pela costa pacífica do continente sul-americano. Após passar estes poucos meses no Chile e no Peru, Earle retornou ao Brasil onde se estabeleceu por alguns anos (GONZAGA, 2012).

¹⁸ Frederico Guilherme Briggs nasceu no Rio de Janeiro, a 14 de setembro de 1813, filho do comerciante inglês William Briggs, protestante luterano radicado na cidade desde o ano anterior, e de Angélica de Paula Briggs, católica. Segundo documentos da época, no entanto, o próprio Frederico Briggs ora declarava-se “brasileiro”, ora “cidadão inglês” (TURAZZI, 2013).



Aplicação da punição (*L'exécution de la punition du fouet*). Fonte: Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Paris: Didot Firmin Et Frères, 2º Tomo, prancha 45, p. 138.1821-1830.

Nas pranchas de Debret, a diversidade e condição social dos negros são evidenciadas. Neste sentido observamos que a sua proposta visual não coaduna com a seu primor técnico neoclassicista ou academicista¹⁹, mas tem por finalidade registrar de forma objetiva, os aspectos sócio-culturais e científicos que abarcam o cotidiano dos negros na cidade do Rio de Janeiro, até mesmo o controle policial se faziam presentes em suas representações artísticas como estas (SILVA & ROCHA, 2012, P.456).

A questão do envolvimento em delitos, praticados ou apenas como suspeito, de certo modo envolve a ocorrência da exclusão social devido a sua situação de servidão. Na tela o feitor aplica no negro “desertor” amarrado ao tronco, enquanto mais dois ao chão, já aguardam serem encaminhados aos seus senhores, pois já sofreram a punição. Distante um Guarda da polícia acompanha a execução da ordem.

¹⁹ A pouca preocupação, em comparação com a pintura à Napoleão Bonaparte, por exemplo, nos mostra a visão de Debret acerca dos negros na cidade carioca. O pintor considerava os negros como grandes crianças, indolentes, preguiçosos e incapazes de refletir, comparar e concluir frente a uma situação que requeresse estes adjetivos, logo merecedores de tratamentos indignos. O artista também entendia que o sistema escravista brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro, como um princípio humanitário, uma vez que os negros tinham direito ao batismo nas igrejas católicas. Embora o artista não negue os maus-tratos e a exploração do trabalho escravo, concebia a figura do negro como inferior à dos brancos, logo os negros na visão de Debret eram carentes da tutela civilizatória dos seus senhores, fato que torna aceitável a condição escrava (FREITAS, 2009 apud SILVA & ROCHA, 2012, P.454).

Dentre esses delitos, estaria a deserção (fuga das obrigações escravagistas), a tentativa de suicídio, a recusa à domesticação que, seja por causa ou consequência, combinariam aos furtos, as agressões e as fugas aos quilombos²⁰. Todos esses fatores se misturavam a um jeito peculiar do negro, dada a sua violentada condição, em que o termo capoeira²¹ se apregoava nesses sujeitos. Para os que fugiam em direção às matas, ou melhor, aos quilombos, experimentavam a liberdade e, por conseguinte, comprariam de vez uma briga com o sistema escravagista, a polícia e a Guarda Imperial.

A capoeira ganha destaque social na cidade, onde a sua prática teria um repertório mais diversificado dado esses encontros e intercâmbios entre negros diferentes nos quilombos, senzalas e nas feiras urbanas. “Sem dúvida, ela nasceu no meio rural com a luta pela liberdade, porém, a malícia, ou mandinga²² é urbana”, afirma Waldeloir Rêgo (1968). As preocupações se voltam então para essa parcela de negros fugidos, vivendo as margens da sociedade, no sentido literal e concreto, cria-se a relação entre capoeiras e “negros que viviam no mato” que descem ao redor da cidade para assaltar (REIS & VIDOR, 2013, p.19)²³.

O distúrbio na ordem pública, gerado pelo alarde aos capoeiras, que o Ministro da Guerra, o general Carlos Frederico de Paula, coincide com a proibição da capoeira e outras manifestações afrodescendentes em ambiente públicos, tornando-a delito, sendo então oficialmente combatida. Na Carta datada de 31 de outubro de 1821, assinada pelo então Ministro, seguia a determinação a execução de castigos corporais em praças públicas a todos os negros chamados capoeiras. Em 06 de janeiro de 1822, o general decretava o castigo com açoites aos cativos presos em flagrante delito praticando a capoeiragem, que em 1824, a pena prevista segundo Reis & Vidor (2013, p.29) era de

²⁰ O quilombo chega ao Brasil por meio da cultura dos *mbunda*, e seu é definido como sendo habitações de negros fugidos em grupo. Nessa época, inúmeras eram as fugas das senzalas e das casas de engenhos elaboradas pelos negros escravos, que se aventuravam mata adentro ou morro acima, na tentativa de reestabelecer a liberdade subtraída pelas correntes dos senhores de engenho. Ver mais em LEITE, I. B. Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. Revista Etnográfica, v. VI (2), 2000. p. 333-354.

²¹ Durante o século 19 e o começo do século 20 usava-se a palavra “capoeira”, tanto para designar a luta, também chamada de Capoeiragem, como os seus praticantes. Apenas a partir da década de 1930, quando a capoeira se transforma em um esporte, passará a ser empregada a palavra “capoeirista” para os que a praticavam (VIDOR & REIS, 2013, p.97).

²² José Milton Ferreira da Silva coloca a mandinga como feitiçaria, o encantamento, a malícia nos gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo (p. 68, 2003). Já para Aissa Afonso Guimarães o termo mandinga faz alusão a tribo africana (atual região da República de Mali) de mesmo nome, que eram considerados cheios de segredos e mágica, poderosos na arte da feitiçaria. Por isso, a mandinga refere-se à técnica de interferir no real com encantamento, fazendo parecer aquilo que não é, tendo a mandinga referida como eixo, o desequilíbrio do outro como meta e a astúcia como arte (p.175, 2012).

²³ Elisabeth Vidor é bacharel em Arquitetura e Letícia Vidor de Sousa Reis é bacharel em História e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP).

200 açoites, sendo que para africanos tanto a frequência quanto a dureza eram maiores do que para nascidos no Brasil. Na obra de Augustus Earle, de 1822, intitulada “Negroes Fighting. Brasils” (Negros lutando. Brasils), Figura 3, narra por sua imagem esse momento no Rio de Janeiro (ou em Nordeste)²⁴.

Figura 3



Negros Lutando. Brasils (*Negroes fighting. Brasils*) Augustus Earle, Aquarela, 1822-23, 16.5 x 25.1 cm, National Library of Austrália. Fonte: GONZAGA, G, Guilherme. Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor Viajante - Uma aventura solitária pelos mares do Sul, 2012.

Na tela, Earle retratou bem esse momento de perseguição. Por que um soldado estaria participando da tela, parecendo um tanto quanto sorrateiro? Earle enfatiza esse período de perseguições que a prática da capoeira acarretava, com a participação do soldado. É nítida a ausência de palmas, de algum instrumento ou alguém fazer menção a um ritmo, apenas permanece a postura e o posicionamento, junto à expressão de luta, que mais se assemelha a uma briga. O homem sentado ao chão faz um gesto aparentemente ambíguo, de certo modo, aparenta preocupação com o uso da mão, mas também parece simular certa defesa de quem assiste ao embate “de fora”. Seu espanto poderia vir não

²⁴ Há dúvidas quanto ao lugar em que estava, mas é de se levar em consideração que Earle nos anos entre 1823-24, quando Gate of Pernambuco foi pintada e exposta, ele já estava entre Pernambuco e Bahia. O itinerário da condução náutica funcionava Rio de Janeiro-Salvador-Olinda nesse período (GONZAGA, 2012).

somente pelo violento golpe desferido ao outro negro, mas também por ver o oficial à surdina. A pessoa ao lado dele, uma mulher negra, carrega um bebê de colo e, assim como a outra pessoa na janela, ao que parece, não esboçam reação alguma que possa ser lida de forma objetiva, apesar de fitarem o evento como espectadores.

Em relação à localidade, Earle nos mostra um agregado de casas e pessoas ao redor, com um balde, além de uma “rua” em destaque. Voltando ao soldado, sua própria participação já demonstra grande possibilidade de ser uma área urbana, já que não faria sentido patrulhas policiais rondarem mato adentro e perseguirem os negros capoeiras.

Essa tela de Earle pode ser ainda uma alusão à repercussão ao evento de 19 de Setembro de 1823, quando Major Vidigal subiu o Quilombo de Santa Teresa, acompanhado da polícia e tropas do exército prendendo mais de 200 prisioneiros, entre homens, mulheres e crianças (HOLLOWAY, 1997, p.49).

Nesse ponto do texto, vamos propor a desambiguação do termo capoeira, e entender o que quer dizer, pois nos parece que há uma amalgama entre a origem conceitual a prática de acordo ou com a funcionalidade da arte-luta que designa a adjetivação do praticante.

O dicionário Pequeno Vocabulário Tupi-Português, de Padre A. Lemos Barbosa (1951), guarda algumas definições interessantes sobre a etimologia da palavra capoeira. Por exemplo, *caa* (p.42) mato para, *caapií* como capim, mato fino (p.44), *caapissaba*, significando limpar plantação (p.44), *caapaiúo*, mesmo que capão de mato (p.42). Já *Caa* – (mato, já mencionado), *epuêra* - “suf. passado: que foi; (xe): ter sido” (Barbosa, 1951, p.131), ou seja, *caapuêra*, seria o mesmo que “foi mato”, já que foi roçado ou cortado. Assim, muitos autores trabalham a relação da localidade, ou seja, nas capoeiras, com a prática da capoeiragem, sugerindo sua origem ruralista. Ligados a essa linha, tanto geográfica como de natureza, a teoria de Macedo Soares, citado por Vieira (p.47, 2016):

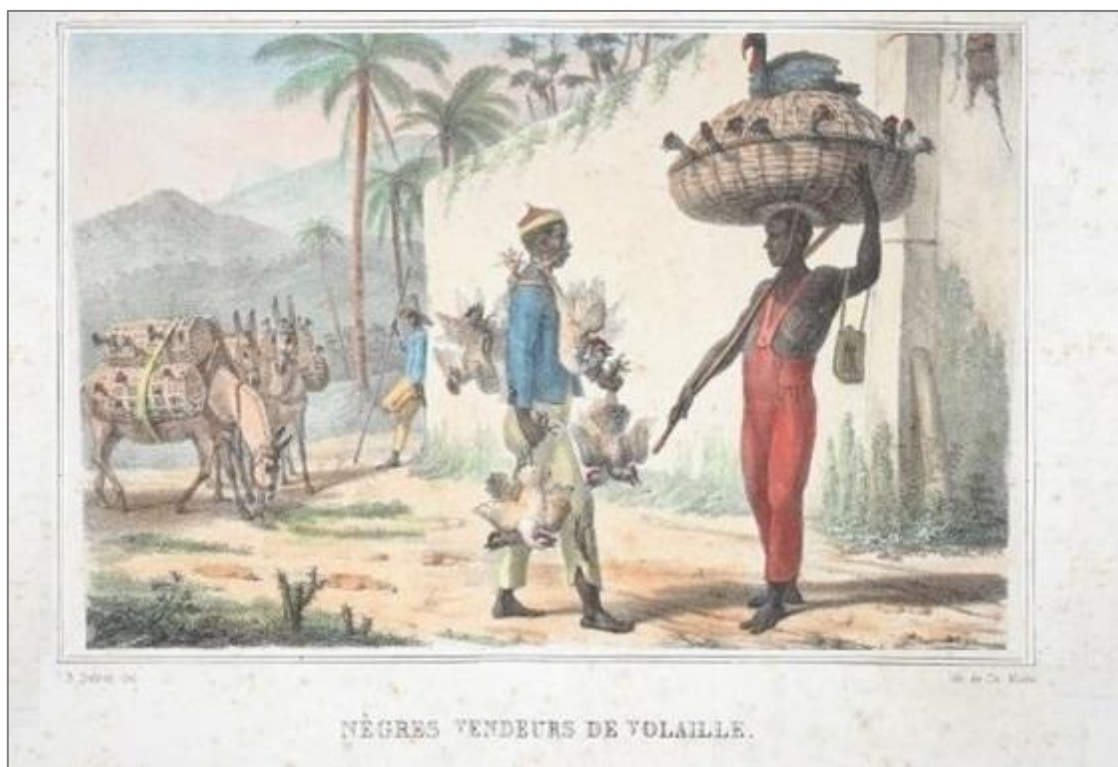
[...] existe ainda a ave chamada capoeira (*Odontophorus Capueira*, Spix), cujo canto era imitado pelos caçadores no mato como chama, e pelos moleques pastores e vigiadores de gado para chamarem uns aos outros, sendo que o moleque ou escravo que assim procedia era também chamado capoeira.

Ainda ligada a essa ave, Antenor Nascentes (1955), igualmente citado por Vieira (p. 47, 2016), afirma “que a prática da capoeira se liga à ave capueira, pelo fato de que o macho é muito ‘ciumento’ e trava lutas tremendas com o rival que penetra seus domínios”. Para Líbano Soares (2004), o nome capoeira provinha dos escravizados, que

carregavam os cestos (capoeiros) feitos de palhas do mato e que serviam, por exemplo, para transportar galinhas. Na linha desse autor, “*caapo*” era círculo de palha em tupi guarani e “*eira*” (do vernáculo lusitano) seria aplicado usualmente a grupos sociais específicos, no caso os negros urbanos que transportavam galinhas nas feiras e comércios das áreas, como na Figura 4, litografia de Debret, cujo texto, na mesma página de seu livro, faz menção sobre a palavra “capoeira”:

Cestos redondos cobertos, chamados de capoeiras, transportados noite, seja de canoa, seja na cabeça do negro, encarregado de vendê-los à cidade, eles chegam ainda no mercado antes do nascer do sol (DEBRET, p. 58, 1831).

Figura 4



Negros vendedores de Aves (*Negres Vendeurs de Volaille*). Fonte: Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Paris: Didot Firmin Et Frères, prancha 14, p. 58, 1823.

Segundo Rego (p. 24, 1968), cita Brasil Gerson:

[...] informa que lá ficava (rua D. Manoel) o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravizados que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas.

Essa sugestão contém uma forte significação como fenômeno cultural urbano. Com relação ainda as feiras, esta funcionava reunia uma diversidade de negros, escravizados,

livres e de ganho²⁵. Esses negros capoeira praticavam publicamente (antes do decreto de proibição) suas exhibições de destreza corporais (REGO, 1968). Enquanto o mercado não abria, ou no decorrer de uma venda ou outra, os negros se divertiam na capoeiragem. O que conhecemos hoje como capoeira, não pode ser atribuída da mesma forma época em que estamos descrevendo. Por exemplo, segundo ao que consta, no Rio de Janeiro, nem Roda (como a conhecemos atualmente) e nem o Berimbau, ou Urucungo²⁶, faziam parte de uma contenda de capoeiragem.

Na argumentação desse intento, as comparações entre imagens dialogam com as teorias históricas já conhecidas para se chegar a uma conclusão plausível sobre a função da capoeira enquanto luta, desvinculada da dança. Para autores como Luís da Câmara Cascudo (1967), Edison Carneiro (1977) e Waldeloir do Rêgo (1968), o berimbau não tinha relação com a capoeira até o século XX, na Bahia. Com relação a berimbau, Debret define o Urucungo em 1824;

Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apoia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita (DEBRET, 1978, p.341).

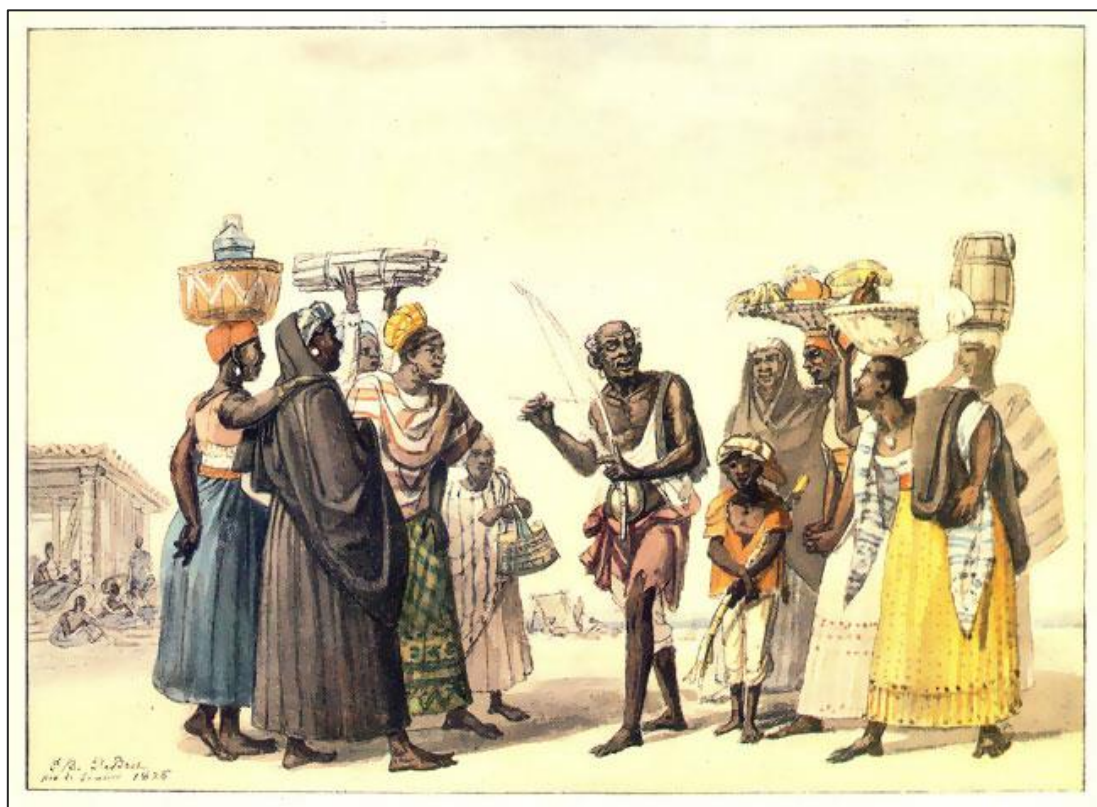
Nesse caso utilizamos a descrição da prancha 41, (1978, p. 341), de 1824, do segundo tomo, para acompanhar a tela *Joueur d'Urucungo* ou O Trovador de Urucungo, de 1826, Figura 5. Não sabe ainda, por qual razão o pintor resolveu refazê-la dois anos mais tarde, alterando as cores e incrementando outros participantes, ao mesmo tempo não a incluindo no seu livro. Todavia, é fato que a referente imagem de 1826 está mais de acordo com a descrição abaixo:

Esses trovadores africanos [...] é fértil em histórias de amor, terminam sempre suas ingênuas estrofes com algumas palavras lascivas acompanhadas de gestos análogos [...] para fazer gritar de alegria todo o auditório negro [...], pois logo fogem para todos os lados a fim de evitar a repressão dos soldados da polícia que os perseguem a pauladas. (DEBRET, p. 341).

²⁵ Aquele escravo que tinha permissão de vender ou prestar serviços na rua e em troca dar uma porcentagem do dinheiro que obtivesse ao seu senhor (SOARES, 1988).

²⁶ Podem ser encontradas variações desse nome como Uricungo, Humbo, Mbirimbau, Hungo, Hucumbo, Lucungo, gobo ou bucumbumba foram nomes dados ao berimbau no Brasil. Urucongô, ainda é chamado na região Centro-Sul do país. Hoje o instrumento é feito de uma árvore chamada biriba, cuja vara é denominada verga, para encaixar o arame e adicionando uma moringa de semente seca e oca de nome cabaça (*Curcubitalagenaria*, Linneu) que funciona como uma caixa acústica.

Figura 5



O Negro Trovador (*Joueur d'Urucungo*), Jean Baptiste Debret. 1826.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu>. Museus Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ).

A obra de Debret descreve um velhote tocando o *Urucungo* (berimbau) acompanhado por um pequeno garoto cujas mãos seguram uma cana-de-açúcar e ambos estão juntos a caminhar em meio à mulheres, todos na tela negros. A região onde as pessoas na imagem se encontram parece uma zona urbana, provavelmente uma feira. Tanto a citação de Debret quanto a leitura da imagem na tela, chamam a atenção no perfil alegre. No que diz respeito ao semblante de todos, negros escravizados, de ganho ou livres, demonstram uma expressão de distração, uma subjetividade que acompanha um sentimento aprazível, já que parecem sorrirem.

Abrindo um paralelo ao tema, mas tratando ainda da capoeira, Waldeloir Rego (1968, p. 126) traz importante contribuição acerca da expressão oral dos negros,

[...] as cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, os quais podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e socio-histórico.

O instrumento ancestral do berimbau na pintura de Debret, não se conecta com a capoeira nesse momento. Henry Koster, citado por Rêgo (1968) relata o uso do instrumento (berimbau/ gunga/ urucungo) como usado para animar os folguedos de

dança, mais precisamente o samba de roda. Ainda é possível intuir a hipótese de que foram usados em ritos religiosos dos negros ou para, além disso, como na tela de Debret, chamar a atenção nas feiras junto à cantoria, na intenção de vender seus produtos.

Das feiras, cruzamos a senzalas, o qual há correntes de autores (e disseminada dentro de grupos de capoeira) que popularizaram a ideia de que, nas senzalas, se originou essa manifestação, pois lá se reuniam diferentes etnias africanas (e seus descendentes afro-brasileiros), fazendo desse local um verdadeiro “caldeirão” de manifestações étnico-culturais. A senzala, por esses (em sua maioria mestres de capoeira mais antigos com grande saber, mas poucos escolarizados) era uma pequena África, composta por “várias Áfricas”, que recriava, naquele universo singular, muitas práticas religiosas, de danças e de guerras. Entretanto, dificilmente, como é no caso desse escrito que busca por fontes históricas imagéticas, encontrar alguma comprovação de sua prática dentro da senzala, a não ser pelo fato da oralidade presente nas estórias, contos e cantigas passadas de geração a geração aos descendentes desses negros escravizados.

De acordo com Dossiê do Iphan: Rodas de capoeira e Ofício de Mestres de Capoeira:

[...] um reforçado imaginário [...] relacionou a capoeira a escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiados do senhor de engenho. A capoeiragem, porém, fincou raízes em áreas urbanas [...] nas principais cidades portuárias, tendo surgida como prática urbana de resistência de escravizados de ganho (BRASIL, 2014, p.13).

Quanto à teoria da origem da capoeira nos quilombos, alusiva a 1697, que, por vezes, remete especificamente à Palmares, a mesma afirma que Zumbi era um habilidoso capoeira (hoje o patrono da capoeira). Nesse caso, a origem remete ao próprio advento do Quilombo de Palmares, o qual foi uma teoria defendida por Mestre Zuma na década de 1920. Com passar dos anos, começou a se tornar uma teoria mais popular e, mais fortemente, na década de 1980, com o movimento da valorização do negro e da afirmação de Zumbi como legítimo herói brasileiro.

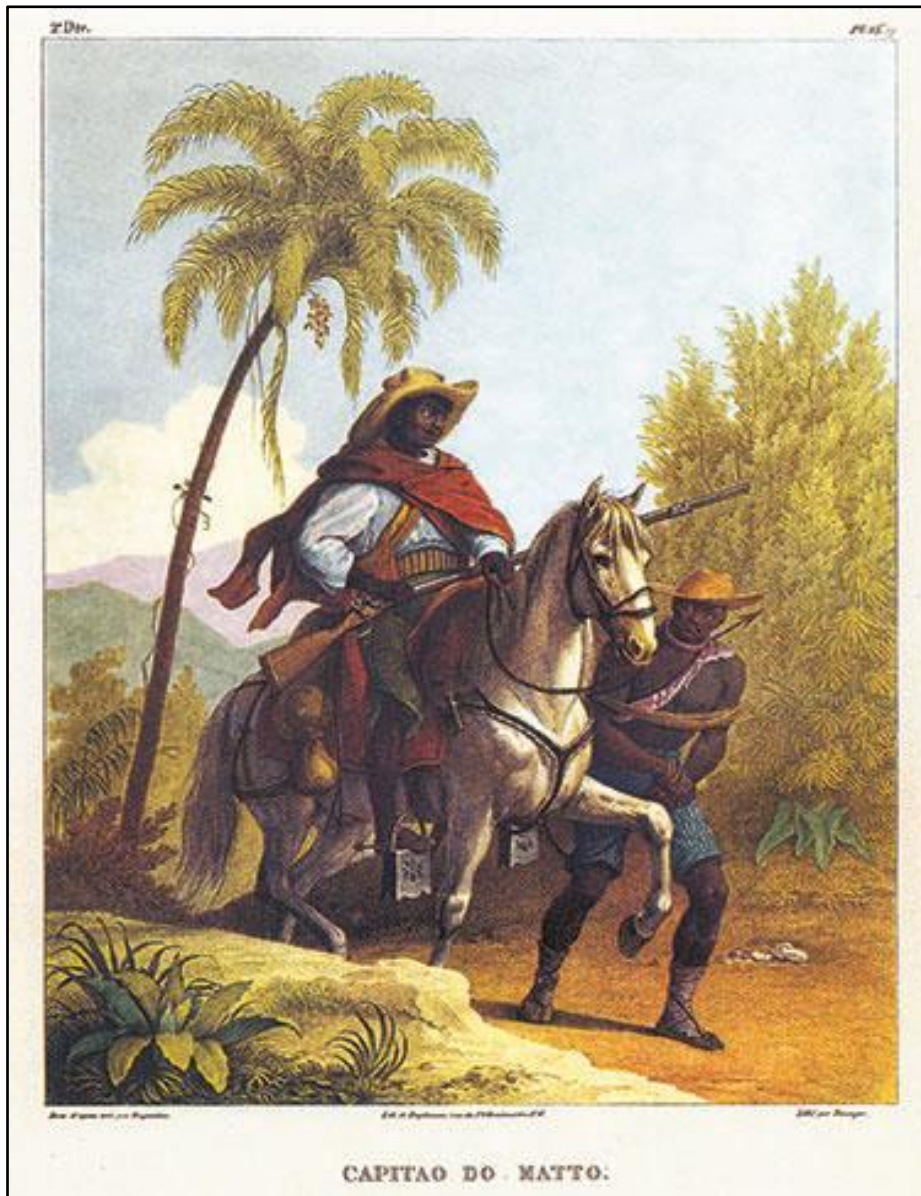
Parece haver, aí, uma intencionalidade quanto a revalorização da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, uma nacionalização. A consequência disso é que há a possibilidade de desvirtuar os dados imparciais, fidedignos, mesmo não querendo afirmar, aqui, que não seja possível haver relação de origem no quilombo, já que é um assunto não consensual e não esgotado na comunidade acadêmica e “capoeirana”. O que havia, na década de 1960, de mais parecido com a teoria da origem nos quilombos, era dizer que o nome "capoeira" provinha do fato dos negros escravizados que fugiam das fazendas,

procurarem a capoeira no sentido de mato quando se sentiam perseguidos pelo capitão-do-mato para armar uma emboscada. Era na capoeira, onde havia mais espaço para aplicar seus golpes, que o escravizado capoeira enfrentaria o capitão-do-mato.

A teoria não levava em conta que o capitão-do-mato vinha montado a cavalo e estava armado de espingarda e pistola. Recorremos a Johan M. Rugendas (1802-1858), pintor alemão, na litografia datada de 1822-25, “Capitao do Matto”, Figura 6, pertencente ao segundo caderno ou segundo tomo do capítulo “Usos e costumes dos Índios”, do livro “Viagem Pitoresca através do Brasil”.

A prancha de número 11 nos revela a desvantagem do escravizado em relação ao capitão-do-mato montado e armado. O fato da capoeira ter sido amplamente praticada dentro dos redutos quilombolas é inegável, ainda mais quando se relaciona o período de repressão contra as práticas culturais e religiosas dos negros nas áreas urbanas, entretanto quanto a sua eficácia, fica a reflexão a partir dessa imagem.

Figura 6



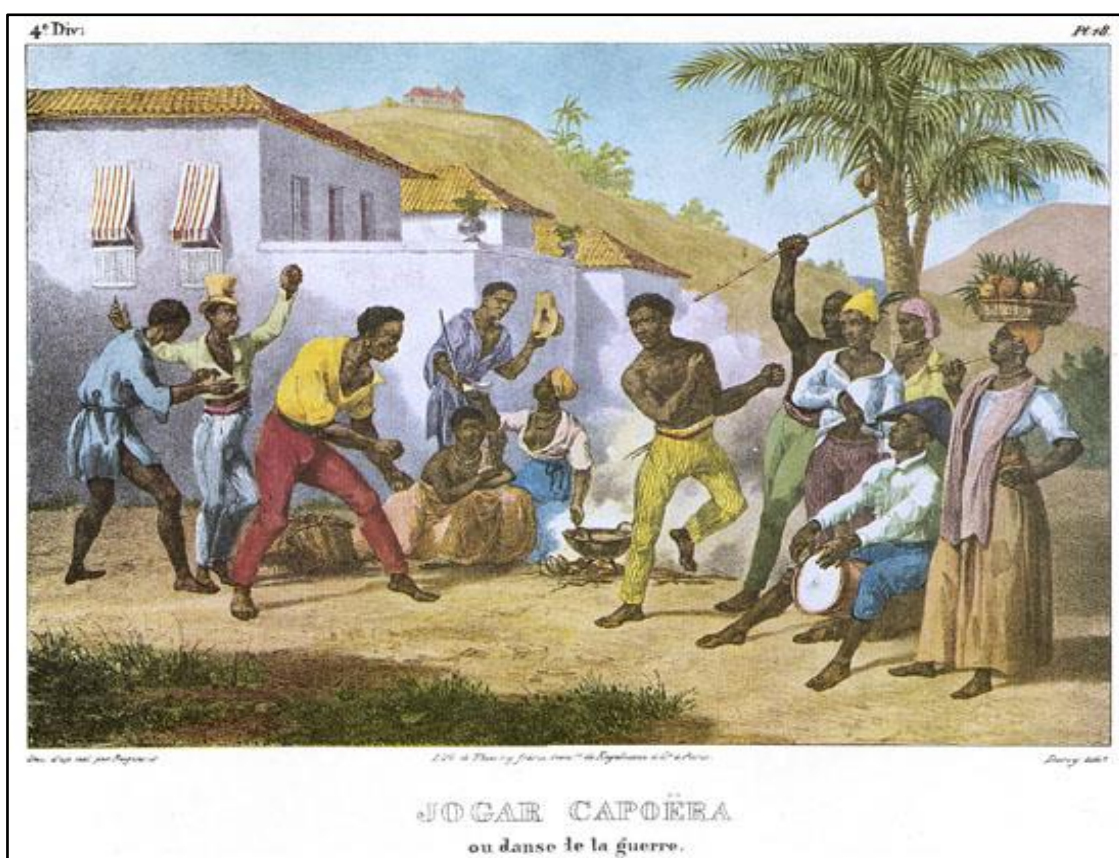
Capitão do Mato (*Capitão do Matto*) Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil - Zwinger casa litográfica: Engelmann, Paris, 2/11 (1835).

Rugendas faz, ainda, duas aquarelas de suma importância histórica e pictórica para a capoeira, em “Viagem Pitoresca através do Brasil”. Algumas linhas do texto do quarto tomo ou caderno do capítulo “Usos e costumes dos Negros”, de prancha número 18, intitulada “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre”, 4ª (1835), Figura 7, segue sua descrição:

Os negros dançam sem parar, muitas vezes, noites inteiras aquelas danças; eles escolhem, por isso, as vésperas dos domingos ou de dias santos. [...] muito mais violento é outro jogo guerreiro dos negros, Jogar Capoeira, que consiste em procurar se derrubar um ao outro com golpes com a cabeça no peito, que se evitam pelo meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra o outro, mais ou menos como bodes, às vezes as cabeças chocam-se terrivelmente. Assim, acontece não raro, que a

brincadeira vire briga de verdade e que uma cabeça ou uma faca ensanguentada fazem o fim do jogo (RUGENDAS, 1954, p. 197).

Figura 7



Jogar Capoeira (*Danse de la guerre*). Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil-Litografia de Villeneuve, fig. Wattier. 4/18. (1835).

Fazendo uma leitura da gravura no quadro “Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre”, observam-se constituintes presentes à capoeira que conhecemos na contemporaneidade. Dois homens ao centro, em posição de atenção, semblante belicoso, punhos cerrados, uma “certa” distância análoga à conhecida arte-dança-luta, além das pessoas em volta, sendo que uma delas está dando o tom do ritmo, batendo em um tambor, não se esquecendo, ainda, de que o próprio nome da obra carrega a denominação “Jogar Capoeira”. Nota-se, também, a ausência do berimbau, levando a uma série de conjecturas sobre o fato, cuja melhor elaboração será dada mais a frente, neste texto. Essa aquarela é considerada o primeiro registro preciso sobre a capoeira no Brasil e foi pintada em 1823, no Rio de Janeiro.

Outra gravura emblemática tem por título “San-Salvador” (primeira divisão, Paisagens, prancha 27, p. 77, pintada e entregue a editora em julho 1823), Figura 8, em Salvador, hoje o que estaria entre a igreja da Boa Viagem e o forte de Monte Serrat.

Figura 8



São Salvador (*San-Salvador*). Rugendas. Fonte: Viagens Pitorescas através Brasil - Litografia de Sabatier, fig. Wattier.1/27 (1835).

Na conformação dos negros na pintura estão dois ao centro, punhos cerrados, com postura e posição semelhantes (como já comentado na Figura 6), entretanto, observa-se um tom mais suave de descontração nas demais pessoas que acompanham a cena. Dois homens como uma referência a dar incentivo ao confronto, enquanto um aparenta festejar a contenda, outro que parece estar pronto a entrar igualmente na movimentação ou apenas vibrar com o “combate”.

Em “Danse de la guerre”, a aquarela parece remeter ao meio urbano, com casas ao redor e uma rua movimentada com uma possível feira em torno, atendendo ao que Líbano Soares corroborou anteriormente. Vale lembrar que esse é um ponto afirmativo na corrente ideia sobre a nomeação da capoeira estar ligada ao seu lugar de prática, como um local descampado, em meio à natureza, denotando a ideia de distância em relação à cidade. Notem, tanto pela falta de uma descrição por Rugendas, quanto à narrativa que emana da própria imagem “San Salvador” é incapaz de responder ou servir de base a elucidar diversos outros questionamentos acerca do papel daqueles negros representados

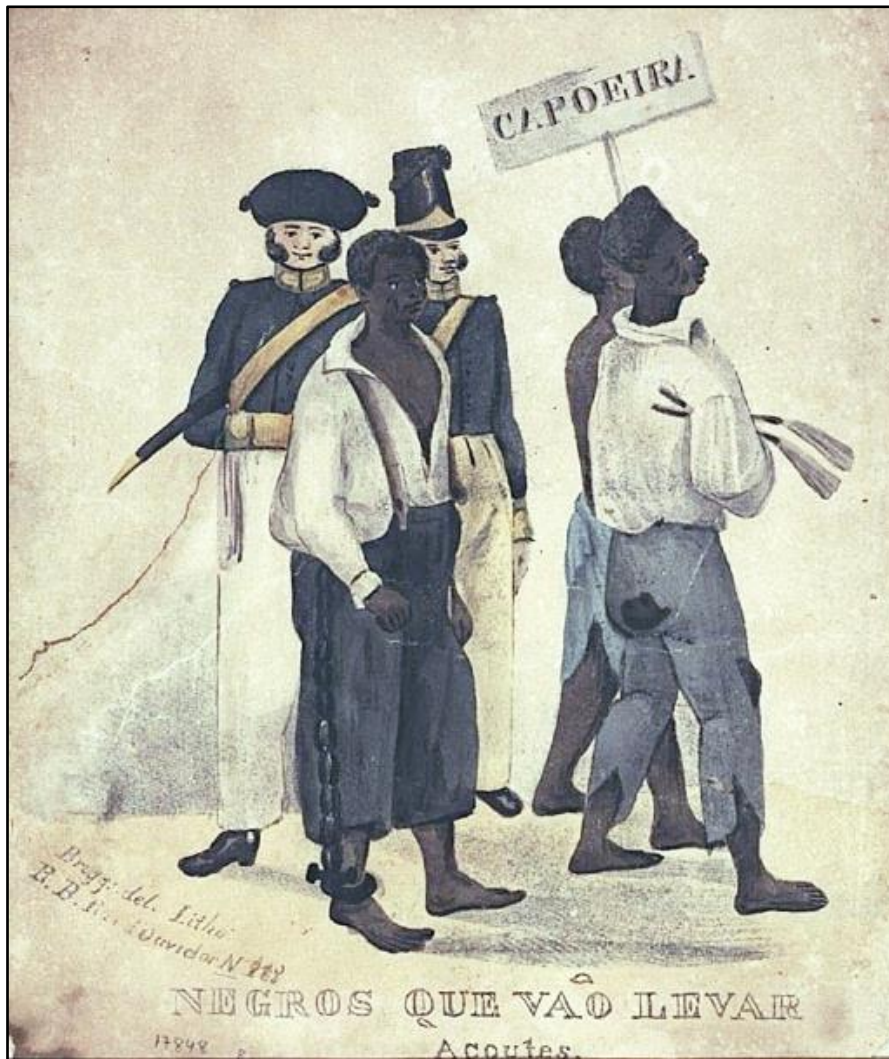
na tela, como por exemplo, sua condição de escravizado, fugido ou alforriado, ou ainda se aquela localidade seria uma área rural ou urbana, e por fim, se havia capoeira naquela prática. Entretanto, é um período em que a capoeira e as manifestações dos negros ainda sofriam perseguições e proibições.

As promulgações do código criminal em 1830²⁷ e do processo criminal em 1832, estabelecidos na Constituição de 1824, no Brasil, especificavam os principais objetivos dos reformadores liberais brasileiros (Holloway, 1997, p. 67), primando, por exemplo, pela eliminação dos açoites e quaisquer outras espécies de tortura e arbitrariedades, aplicadas apenas aos cidadãos. Aos negros, em geral, até que se provassem o contrário, ou seja, se seriam livres ou seriam inocentes da acusação flagrante, principalmente aos capoeiras, esse tipo de punição ainda perduraria, como representado na, Figura 9, na pintura do anglo-brasileiro Frederico G. Briggs, e morador urbano do Rio de Janeiro. Nota-se que antes da década de 30, a capoeira não estava caracterizada como violação penal, como um crime, embora houvesse perseguição aos negros quando se expressavam culturalmente em ambientes públicos.

A situação jurídica das práticas afro-brasileiras estaria mais para as raias do delito, cabendo às próprias diligências de polícia resolver no local a flagrante situação, com o castigo de acordo com Holloway (1997).

Figura 9

²⁷ BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal.



Negros que vão levar açoites, R.B. Rua d'Ouvidor, N.218 [Litografia de Riviére & Briggs]. Rio de Janeiro, c.1832 - 1836, Litogravura aquarelada, 23 x 18,6 cm, Coleção Geyer – Museu Imperial / Ibram / MinC. Frederico G. Briggs, Aquarela. Fonte: TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. 2013.

Mesmo que a leis se modernizassem, ainda assim haveria correção e duras penas aos negros escravizados. A partir da citação de Thomas Holloway²⁸ junto a Figura 10 em seu livro, afirmam logo abaixo a continuidade do castigo ao negro quando em grupos ou ajuntamentos:

o açoitamento público aos escravizados cessou sim, contudo, a punição por crimes quanto o açoite disciplinar passaram a ser aplicados no interior do novo complexo carcerário. Com essas medidas, o Brasil participou da mudança geral da degradação e do tormento físico de delinquentes em público para as sessões privadas de punição em doses comedidas por trás dos muros da prisão (Ibid, 1997, p.190-192).

Figura 10

²⁸ Em 1987, Thomas H. Holloway era professor de História da América Latina na Cornell University.



Indo para a Correção. Litografia de uma coleção do estúdio Ludwig Briggs. Rio de Janeiro, 1846-49.
Fonte: HOLLOWAY, Thomas H. Policia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX. 1997.

Nas duas obras de Briggs, tanto o título, quanto a cena, demonstram que consoante à data de sua pintura o evento parece corroborar com o período de perseguição aos negros escravizados e vadios, e geralmente envolviam ações expansivas em que a “vagabundagem” ou a “desordem”, e até mesmo fugas e furtos, nos faz refletir tanto a importância dada aos negros se expressando no perímetro urbano.

Por meio de um dado policial da época fornecido também por Holloway (1997, p. 84), de 30 de maio à 17 de junho de 1831, houve um total de 42% de prisões efetuadas aos escravizados, respectivamente 15,2% por desordem e insulto, 15,6% por vagabundagem e 11,2% por furto. Esse distúrbio a que o texto se refere poderia ser desde desentendimentos à prática de batuques ou capoeira, até mesmo porque antes da

inserção da capoeira na política e a sua entrada na Guerra do Paraguai, a partir da segunda metade do século XIX, a denominação capoeira (Ibid, 1997) era referente a diversas práticas culturais em que os negros estivessem envolvidos ou que fosse de origem africana. Portanto, se fosse batuque, lundum, ou qualquer outro folguedo nesse sentido, a caracterização desse agrupamento já mobilizaria a segurança pública para uma possível intervenção. Novamente em o historiador norte-americano,

A capoeira não é mencionada no código criminal de 1830, nem na compilação das posturas municipais do Rio de Janeiro de 1838, nem em suas revisões posteriores. De outro ponto de vista, as repetidas tentativas de reprimir os capoeiras indicam a continuidade do fenômeno e sua importância como resposta dos escravizados e seus aliados nas camadas inferiores da sociedade urbana ao sistema de controle que o Estado emergente lhes impunha. As badernas, lideradas pelos mais hábeis na luta da capoeira, atuavam em territórios que elas defendiam tanto dos grupos rivais quanto das incursões policiais (HOLLOWAY, 1997, p.207).

Esse dado demonstra como o Estado estava à perseguir o negro que se expressava publicamente, e a capoeiragem fazia parte desse “projeto” já que sua presença era notória no espaço público.

Segundo Soares (2004), que examinou o registro de prisões de escravizados do século XIX, os anos entre a chegada da família Real, em 1808, e a abdicação do primeiro imperador, em 1831, foram marcados pelo “terror da capoeira” no Rio de Janeiro.

Em 1845, o *Jornal do Comércio* (KRAYY, p.20, 2011) queixava-se dos capoeiras, que se juntavam às multidões e aterrorizavam cidadãos “respeitáveis”, mas não havia repressão policial que desse cobro a essa prática. Há registro de prisões ocasionais de capoeiristas durante as celebrações. Subjacente a estas preocupações, estava o desejo fervente de que “os estrangeiros que partilharem do nosso entusiasmo não tenham que censurar dos nossos conhecimentos, civilização e progresso”. Esse relato fornece subsídio para uma peculiar reflexão sobre essa relação da capoeira na sociedade carioca, que a reconhece como parte de sua estrutura cultural, mesmo que indesejada.

No Rio de Janeiro, na medida em que o século XIX avançava, acompanhava-se, também, um forte incremento demográfico, provocado pela imigração, principalmente nas camadas mais pobres da população, com um crescimento na taxa de natalidade (mas também com considerável mortalidade) ou pela própria condição de receber alforria²⁹. O fato de que a área urbana concentrava muitos negros de diferentes perfis, etnias, culturas, situações sociais como alforriados, livres, e de ganho, espalhados pelas feiras,

²⁹ Sobre a expansão urbana do Rio de Janeiro nos meados do século XIX, cf. de ABREU, Maurício. 1988.

largos, praças, ruas ou próximo aos cais de portos, daria uma ideia de que tanto a diversidade como a interação entre os negros era grande, já em meados do Século XIX. Um mercado paralelo se formou e esses grupos se organizaram sob a chefia de algum valente chamado de “capitão”, que provavelmente deveria ser o mais perigoso com a força bruta e mais hábil em dominar a faca e a capoeira e detinha, assim, o respeito do grupo (citação). Esses grupos se tornaram especializados em seus espaços e interesses, cuja rígida organização culminará nas Maltas. Nas palavras de Holloway (1997, p.207),

As atividades das maltas e sua técnica específica de luta fizeram da Capoeira, o esforço mais persistente, e talvez mais bem sucedido, dos afro-brasileiros urbanos para estabelecer um “espaço” social, uma área de atividade que pudessem controlar, usada em seu proveito segundo suas próprias condições, excluindo os de fora.

Não seria leviano conjecturar a ideia da capoeiragem nesses entremeios de vendas e prestação de serviços, cuja apresentação poderia se dar por troca de dinheiro ou ainda para resolver querelas das diversas motivações. Nesse contexto, é importante pensar o caráter dessas exhibições da capoeira, dadas em um determinado tempo sócio histórico, em que sua manifestação é considerada marginal, mas que poder ser pensada com essa via performativa, espetacular ou exibicionista, remetendo sua afirmação ao espaço público e urbano.

A prática de capoeiragem responde, nesse momento, a uma demanda urbana, necessária para constituir uma narrativa dos negros no século XIX, mesmo que ainda houvesse fadistas, caboclos e brasileiros sem aparente fenótipo afro ou mesmo brancos considerados de “boas famílias” praticando capoeira, é notória a participação maciça e atribuída ao negro a sua referência³⁰.

Esse é um posicionamento que, mesmo soando contundente, defende o legado de pertencimento da capoeira ao negro. Outras práticas culturais como o samba, o lundu, o candomblé e o batuque também dinamizavam suas narrativas de forma análoga à capoeira, contudo, era por essa prática belicosa que o constrangimento e a insegurança da população carioca saltariam às raias da preocupação em relação ao seu trânsito no espaço urbano.

³⁰ Apesar de toda perseguição que sofreu, a capoeira conseguiu sobreviver e, ao longo da Regência e do Segundo Reinado, chegou a expandir-se socialmente. De alguma maneira e em algum momento deixou de ser coisa exclusivamente de negro ou de escravo. É claro que são negros e mulatos os que compõem a maior parte da galeria de capoeiristas famosos do século passado. Não eram, contudo, os únicos conhecedores da arte (CONDURU, 2008, p.25).

Ao olharmos essas imagens (Figuras de 1 a 10), interpretamos e absorvemos seu significado com tudo que conhecemos de nossa cultura e dos livros de História, mas parece haver uma lacuna, que ainda não atende à demanda da comunidade afro-brasileira e todo o seu arcabouço histórico. Obrigados a manter sua memória viva por meio de suas narrativas orais, produções culturais como artesanatos, músicas e a sua gastronomia, além de outras construções sociais de grande relevância social bem como o seu próprio corpo, as comunidades afro-brasileiras vivem de valorizar suas história na dependência de sua rede de relações.

A lei 10.639 /03³¹ tenta regular a necessidade de expor diversas outras possibilidades históricas do Brasil e propõe uma revisão, na tentativa de valorizar as informações tocantes ao continente África e sua influência na cultura brasileira.

Não obstante, esse material artístico e histórico apresentado nesse tópico, é de importância cabal aos anais da nossa História, porém, é de olhar europeu, e do branco brasileiro eurocêntrico, pois o negro, e mais precisamente o capoeira, é visto de “fora”, retratado a partir de uma concepção de mundo colonizadora e escravagista. No caso das pinturas, por exemplo, talvez não traduzam com fidedignidade a realidade do que foi pintado, sabendo sim, que todos os contratados pela Coroa Portuguesa nessas Missões Científicas e Artísticas, ou por outras ligações servisais, deveriam adequar suas obras e trabalhos aos gostos da ideia de nosso monarca³².

Ao observamos a trajetória de Rugendas, suas obras tem relação direta com a sua condição como artista contratado pela Coroa, logo, subordinados à influência externa da intenção do Imperador. No caso de Earle e Briggs, sem este compromisso e rigor, é dado que o primeiro abandona a Missão e parte de forma mais autônoma, aparentando maior liberdade ao retratar o que vê, contudo, ainda é um homem europeu, britânico, de convicções europeias colonialistas. Já o brasileiro Briggs, ao aportar no Brasil depois de uma longa temporada em Londres, se identifica como londrino ao ser questionado sobre sua nacionalidade no desembarque. Apesar de não estar na condição de Rugendas e nem

³¹ BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. A referente lei junto trata da obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico da federação.

³² Tratamos de Rugendas, e suas obras tem relação direta com a sua condição como artista contratado pela Coroa, logo, subordinados à influência externa da intenção do Monarca. No caso de Earle e Briggs, um pouco mais leve, dado que o primeiro abandona a Missão e parte de forma mais autônoma, aparentando maior liberdade ao retratar o que vê, contudo, ainda é um homem europeu, britânico, de convicções europeias colonialistas. Já o brasileiro Briggs, ao aportar no Brasil depois de uma longa temporada em Londres, se identifica como londrino ao ser questionado sobre sua nacionalidade no desembarque. Apesar de não estar na condição de Rugendas e nem de Earle, já define sua concepção de mundo ao adotar a nacionalidade britânica em recusa à ascendência brasileira. (TURAZZI, 2003).

de Earle, já define sua concepção de mundo ao adotar a nacionalidade britânica em recusa à ascendência brasileira. (TURAZZI, 2003).

1.2 A POLÍTICA DA PERNADA: FOTOGRAFIA, ILUSTRAÇÕES E CARICATURAS (1850 A 1893)

Esse é o período de mudanças, situado da metade do século XIX em diante, com muitas pressões políticas e populares que dominaram o cenário no Rio de Janeiro. As insatisfações quanto ao regime monárquico, a incerteza da iminência de uma República, os conflitos entre abolicionistas e escravagistas, as leis de quebra do sistema escravagista e à sua conseqüente abolição, além da participação do Brasil na Guerra do Paraguai³³ (1865 – 1870) permearam esse conturbado contexto social, cultural e político no país. Na virada dos anos 50, esse negro escravizado e capoeira estaria em franca coerção judiciária e perseguição policial, depositado no calabouço do Rio de Janeiro, como nos atesta Holloway (1997, p.192) na Figura 11. Notem bem que o historiador exhibe, por exemplo, que a prisão por furtos ainda era muito menor do que a prisão por situação de capoeira.

Figura 11

³³ A Guerra do Paraguai promoveu transformações culturais e políticas (e a Capoeira teve papel importante) na segunda metade do século XIX, influenciando o curso até a sua transição para o século XX. Maior conflito bélico do Brasil no século em questão, com duração de cinco longos anos, essa guerra abriu caminho para transformações que acabaram levando ao colapso da ordem monárquica (SOARES, 1994, p.47).

Ofensa	Total	%	Origem		Sexo	
			Brasil	África	Homens	Mulheres
Capoeira	81	31,0	27	54	81	0
Ser castigado	69	26,4	18	51	62	7
Fugido	28	10,7	9	19	25	3
Fora de horas	25	9,6	7	18	24	1
Desordem	14	5,4	4	10	13	1
Furto	12	4,6	5	7	12	0
Uso de armas defesas	7	2,7	1	6	7	0
Insultos	7	2,7	4	3	5	2
Averiguações	6	2,3	3	3	6	0
Embriaguez	4	1,5	2	2	3	1
Entrar em casa alheia	3	1,1	1	2	3	0
Desobediência	2	0,8	1	1	2	0
Espancamento	1	0,4	0	1	1	0
Insubordinação	1	0,4	0	1	1	0
Jogos ilícitos	1	0,4	1	0	1	0
Nada consta	27	10,3	10	17	25	2
Total	288	100,0	93	195	271	17

Motivos das prisões em 1857-1858. Fonte: HOLLOWAY, Thomas H. Policia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX. 1997.

Nos chama atenção na Figura 10 também o último tópico, “Nada consta”, com 10,3%, porém, infelizmente não há menção sobre o que seria essa ofensa no livro de Holloway. Paralelo à situação específica e opressora do negro escravizado e capoeira, o Brasil vive no Segundo Reinado, essa efervescência em áreas diversas que já se desenrolava desde as reformas promovidas por D. João VI, na primeira metade do século XIX. Áreas como a tecnologia e a comunicação, e a utilização de imagens nos jornais brasileiros.

Em face dos resultados dessas inovações técnicas que permitiram, por exemplo, a produção de ilustrações a partir de litografias em maior acessibilidade, e a inserção da fotografia.

A fotografia chega ao Brasil em 16 de janeiro de 1840, no Rio de Janeiro, por meio dos registros realizados no largo do Paço por Louis Compte, abade da corveta francesa Oriental. A partir de então, o campo da representação visual da paisagem urbana do Rio de Janeiro e de seus habitantes sofreu profundas transformações. Nos primeiros 15 anos,

foi um processo predominantemente voltado para o retrato, nos estúdios fotográficos estabelecidos na cidade³⁴.

Essa nova norma de captar e expor imagens estaria intimamente ligada ao Reinado de D. Pedro II. O Imperador, "o primeiro monarca fotógrafo", assim conhecido por algumas expressões históricas, como patrono da fotografia no país, em 1839, incentivou essa modalidade imagética. Segundo Schwarcz,

No país, quiçá um dos exemplos mais acabados (ou ao menos precursor) do uso da imagem para produzir realidades – no caso a própria nacionalidade – tenha se dado no Segundo Reinado, quando Pedro II implementa um projeto nacional romântico, muito pautado em recursos e material visual: primeiro, por meio de grandes telas criadas pela Academia Imperial de Belas Artes e, depois – ou conjuntamente a partir da segunda metade do XIX –, pelo incentivo e disseminação da fotografia (Ibid, 2014, p. 396).

Portanto o apoio da coroa à fotografia promovera a agilidade para um modelo de representação. Tratava-se de construir um projeto nacional pautado em duas grandes bases – a natureza e seus naturais – e tendo como vértice do triângulo o próprio monarca, a orquestrar tal projeto. Aos olhos do mundo o Brasil apresentava um modelo ideal de harmonia entre os brancos europeus e brasileiros, os boçais (africanos ou nascidos aqui, mas com pouca ou nenhuma identificação com o Brasil), os negros crioulos (descendentes de africanos nascidos em Brasil) e os mestiços de negro com branco (mulatos), de negro com índio (cafuzos) e de índio com branco (caboclos), além dos habitantes nativos do país, os indígenas de diversas etnias. Estes últimos, representados a caráter, numa estética exótica, invisibilizados do discurso visual, em oposição aos negros, hostilizados e coisificados, reforçando os papéis identitários com sua consequente hierarquização das relações no país.

Para Schwarcz (apud Anderson, 2009), “modelos de nacionalidade são modelos imaginários, que fazem uso alargado de elementos como censos, mapas, jornais e imagens, sempre visando à construção de uma comunidade que se reconhece como tal” (2014, p.397).

No caso de José Christiano de Freitas Henriques Junior³⁵, ou Christiano Junior, inicia suas atividades como profissional da fotografia, comercializava retratos, reproduzia

³⁴ A partir do início da década de 1850, o desenvolvimento de novos processos fotográficos, especialmente o negativo em colódio sobre vidro e a fotografia em papel albuminado, permitiu a expansão da fotografia e de suas múltiplas aplicações. Tanto a fotografia de paisagem quanto o retrato passaram a poder ser realizados em suporte papel e em múltiplas cópias, agora possíveis por meio do processo negativo/positivo (<https://rioprimeirasposes.ims.com.br/visoes-da-cidade-a-partir-da-chegada-da-fotografia-1840-1930/>).

gravuras, faz fotos de paisagens para estereoscópios, *carte-de-visite* de vários personagens importantes da época. Alguns seus trabalhos eram diversificados, como a Figura 12, podendo ir desde suas montagens intencionais ao registro de familiares, como os retratos. No entanto, as séries de fotos de negros simulando suas profissões feitas em estúdio no Rio de Janeiro, e de trabalhadores, em alguns casos já em locações externas, em Buenos Aires, formam talvez o conjunto de imagens mais curioso e importante de sua obra.

Elementos das pinturas etnográficas e das gravuras reaparecem nessas fotos estudadas em 1987, por Azevedo & Lissovsky.

Figura 12



Lição particular de Capoeira, 1864-1866, Autoria: Christiano Junior. Fonte: AZEVEDO, Paulo Cesar & LISSOVSKY, Maurício. São Paulo, 1987.

³⁵ Nasce em Açores em 1832 e muda-se para o Brasil aos 22 anos. Desenvolve sua carreira como fotógrafo entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Na fotografia de Christiano Jr, o rapaz parece demonstrar ao menino como se balança o corpo para adquirir a “ginga” ou “peneiração” na capoeiragem. Tirada entre 1864 e 1866, reproduz em estúdio o que seria uma lição particular de capoeira. Guilherme Frazão Conduru (2012, p. 27), diplomata e capoeirista, em seu artigo (*ver nota 23*) faz abaixo uma descrição teórica da fotografia;

Um jovem negro inicia um menino negro na capoeira, ensinando-lhe o que parece ser os rudimentos da “ginga”. A foto sugere a idéia de que a transmissão da técnica da capoeira envolvia, já naquele tempo, alguma espécie de metodologia e uma relação do tipo mestre/ discípulo. A existência de uma rígida hierarquia no interior das maltas, caso confirmada, poderia contribuir para fundamentar essa hipótese.

Mesmo com a afirmação de Guilherme Conduru, entender essa conotação de metodologia, é compreender que a mesma não pode ser enquadrada no que temos hoje dia, nos estudos e ciência de uma sistemática e de uma didática como sinônimo.

Para que a capoeira pudesse ser retratada no estúdio do fotógrafo, é de se esperar que tal atividade tenha no mínimo, relevância social, que seja reconhecida como parte da cultura de uma parcela da população, que no caso aqui é a negra. Ao mesmo tempo, o lugar em que se dá tal atividade de registro, é a área urbana, no Rio de Janeiro, durante o Império.

É importante também refletir na afirmação da capoeira como fenômeno urbano, fato esse que já vinha se desenrolando ao longo do século XIX no Rio de Janeiro (e em outras capitais como Salvador e Recife, por exemplo). Contudo, os possíveis sentimentos de indiferença ou fascínio, no século XVIII, nesse período configuravam-se então como desconfiança, respeito ou mesmo medo, em vista da população branca.

Essa contradição entre a admiração e o asco, é inclusive posta a palco por Machado de Assis³⁶, citado por Rego (1968, p.280-281) como por Conduru (2012, p. 27);

(...) que estou em desacordo com os meus contemporâneos, relativamente ao motivo que leva o capoeira a plantar facadas nas nossas barrigas. Diz-se que é o gosto de fazer mal, de mostrar agilidade e valor, opinião unânime e respeitada como dogma. Ninguém vê que é simplesmente absurdo.

O negro e a capoeira se tornam realidades sociais nesse espaço público, e inseridos assim, deslocam-se no mundo da política e suas disputas sociais inerentes a natureza que a mesma contém. A imprensa do Rio de Janeiro, não deixavam de fomentar os

³⁶ Machado de Assis, Crônicas (1878-1888), W. M. Jackson Inc. Editores, 1938, vol. IV, p. 227-228, apud Rego, op.cit., p.280-281.

acontecidos políticos, aos quais desenvolviam uma nova forma de representar por meio de imagens, os conflitos sociais.

É no Segundo Império que a imprensa se desenvolverá plenamente³⁷, em grande parte, graças à liberdade garantida pelo imperador D. Pedro II aos jornais e revistas do período. Ainda nesse momento, a imprensa ilustrada de humor teve seu apogeu, tratando dos mais variados assuntos e expondo opiniões e críticas diversas.

O jornal *Lanterna Mágica* foi o primeiro jornal a imprimir caricaturas no Rio de Janeiro (1844 e 1845), surgindo diversas outras, em sua grande maioria sobre o cenário político do país, no Rio de Janeiro, anonimamente, quase todas litografadas em estabelecimentos como o do referido pintor brasileiro Frederico Guilherme Briggs.

Ramos (2009, p.285) afirma que nesse momento se inserem as Ilustrações e as Caricaturas como forma de registro social da época. Acontece um incremento de revistas especializadas, como *O Besouro*, *O Malho*, *Revista Ilustrada*, *A Vida Fluminense*, *O Mequetrefe*, *Semana Ilustrada*, *Bazar Volante*, *O Arlequim*, *Fígaro*, *O Ba-taclan*, *O Mosquito*, *A Comédia Social*, *O Mephistopheles*, *O Mundo da Lua*, *O Psit!* entre outros, bem como cartunistas estrangeiros e brasileiros povoam não só apenas o cenário de toscas caricaturas e simplórias ilustrações, mas também as requintadas. Estas revistas fazem um sucesso extraordinário na segunda metade do século XIX, o gênero teve uma grande explosão de publicações nas décadas de 1860 e 1870, quando artistas famosos participam, com seus desenhos, dos grandes movimentos ideológicos da época (TELLES, 2010, p.38).

Para Vinicius Liebel (2015, p.797-798) os chargistas e artistas que nelas publicavam seus desenhos passaram a ser formadores de opinião pública em um sentido até então pouco observado no país. A popularidade de seus desenhos garantia a penetração de suas ideias na sociedade, e as representações constituintes de seus trabalhos se tornavam, rapidamente, parte do imaginário da época. O fato de se tratarem de elementos essencialmente pictóricos faz com que as charges tenham uma importância ímpar nessa sociedade, pois incluía no debate, em certa medida, os iletrados e os analfabetos, parte nada a se desconsiderar da sociedade do período.

³⁷ O surgimento tardio da imprensa – e dos impressos em geral – no Brasil se deve ao fato de os portugueses terem proibido toda atividade tipográfica no país, desde o século XVI. Para uma visão de conjunto da imprensa brasileira, a obra de referência continua sendo: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Mauad, 1999 (RAMOS, 2015, P.285);

A partir da década de 1860, as disputas sócio-políticas, se tornam mais evidentes e acirradas. As Maltas de capoeira começam a tomar grande representatividade na política brasileira em meio ao período da Guerra do Paraguai (1865 a 1870). Holloway, afirma que as maltas existiam no Rio de Janeiro desde a década de 1820;

A segunda categoria mais frequentemente é a prisão por capoeira, em número de 438 (9,6%) [...] Não raro os infratores eram presos individualmente, mas a capoeira geralmente era uma atividade grupal. Grupos organizados, “maltas” ou badernas” na linguagem da época [...]. Desde 1820 já havia indícios de sua existência (Ibid, 1997, p.52).

Estes grupos se confrontaram entre si nas ruas da cidade da Capital do Império com mais violência durante o período de crise na sociedade escravista, ou seja, entre os anos de 1850 com o fim do tráfico negreiro até o advento da República em 1889. Essa crise surgiu diante do dilema de libertar os escravos ou prorrogar o regime escravista por alguns anos. Os conflitos ideológicos e a disputa entre os partidos sobre a emancipação escrava gerou o aliciamento de maltas de capoeiras. O recrutamento era feito, de acordo com os interesses políticos da região a qual pertenciam os negros e mestiços na cidade do Rio de Janeiro³⁸.

Os bons capoeiras das maltas eram arregimentados (forçado ou voluntariamente) para a Guerra, e aqueles que conseguissem voltar, além de condecorações, e um reconhecimento de grande experiência em conflitos sociais, eram inseridos na política. Liebel (2015) afirma que aos soldados que, voluntariamente, se alistassem para a guerra eram oferecidos vários benefícios.

Como descreve Mauro César Silveira³⁹ “Além do soldo equivalente aos dos membros regulares do Exército, os voluntários faziam jus a mais de 300 réis diários, junto com a promessa de uma gratificação extra no momento da baixa. E o artigo 9º. (do Decreto imperial nº 3.371, que oficializava a convocação) previa outras possibilidades quando a paz fosse alcançada, como o ‘direito aos empregos públicos de preferência, em igualdade de habilitações, a quaisquer outros indivíduos’ (Ibid, p.803).

A malta ganhava força e proteção dos partidos, questão para além das disputas de territórios, como é o caso da malta Flor da Gente. Situada no bairro da Glória, seus membros formaram grande apoio ao partido conservador, pró-monarquia, como na caricatura (sem identificação), Figura 3. Esta malta reuniu classe de brancos brasileiros, abolicionistas e negros e mulatos com ocupação ou não, e claro a simpatia dos negros ainda escravizados.

³⁸ SOARES, Carlos E.L. A negrada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

³⁹ A Batalha de Papel: a charge como arma na guerra do Paraguai. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009. p. 160.

Algumas palavras sobre as maltas, por Alexandre Mello Moraes Filho⁴⁰;

Os capoeiras formam maltas, isto é, grupos de vinte a cem, que à frente dois batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., fazem desordem, esbordoam, ferem...Cada malta tem sua denominação: a cadeira da senhora é da freguesia de Santana; Três Cachos, freguesia de Santa Rita; franciscanos, de S. Francisco de Paula; Flor da gente, freguesia da Glória; Espada, Largo da Lapa; Guaiamu, Cidade Nova; Monturo, Praia de Santa Luzia, etc (Ibid, [1893] 1946, p. 327).

E outras de Carlos Eugênio Líbano Soares que a descreve como uma “unidade fundamental de atuação dos praticantes da capoeiragem” (SOARES, 1999, p.44).

Figura 13



Caricatura sobre Capoeiras da **Malta Flor de Gente**. Autoria: Diário Oficial. 1865.

Fonte: www.cap-reg.blogspot.com.br/2010/01

Os integrantes da Malta Flor da Gente são representados com a característica física dos negros e dos mulatos, contudo, caricatos, quase que bestializados em suas feições. Além do mais, portam navalhas, símbolo de intimidação do imaginário mitológico da

⁴⁰ Alexandre José de Melo Moraes Filho (Salvador, 23 de Fevereiro de 1844 — Rio de Janeiro, 1 de Abril de 1919) escreve *Festas e tradições Populares do Brasil*, obra esta publicada originalmente em 1893 (3ª. Ed, 1946) e diversas vezes reeditada. Esse trabalho de Moraes Filho faz um denso levantamento etnográfico e traz entre as manifestações populares descritas em "Tipos de Rua", o capoeira com o texto: *Capoeiragem e Capoeiras Célebres* (Rio de Janeiro). Dividido em duas partes, primeiro caracteriza a capoeira no Rio de Janeiro. Em segundo compara uma capoeira antiga com a do seu tempo.

capoeira, a partir de 1880 em diante, pois durante todo quase todo o século XIX foi a cabeçada (SOARES, 1997, p.696).

Ainda com relação ao objeto navalha na figura acima, também chamada de sardinha, muda, dentre outras, fora incorporada na cultura da capoeira, com a chegada dos Fadistas (um tipo boêmio equivalente ao malandro do Rio antigo), cujo jeito de viver em Lisboa, se assemelharia em diversos pontos com os negros e mulatos capoeiras. Holloway (1997, p.54) afirma que o negro já utilizava a navalha no período anterior ao período de instauração das Intendências de polícia e chefia de polícia. Mas foi com o português adentrando a capoeira que se adaptou ao novo cotidiano, influenciando diretamente o seu manejo. A habilidade portuguesa era em muito enaltecida ao uso da “sardinha” ao que consta para os povos europeus. Soares (1997, p.696) reitera que talvez o maior sinal da presença lusa na capoeira esteja na generalização da navalha como símbolo desta nas últimas décadas do século.

Ao fundo a presença do Duque Estrada Teixeira, representado de forma objetiva e nítida, como ícone da malta, a conduzir ideologicamente essa leva de capoeiras.

O Diário Oficial de 1865 também descreve essa imagem, entretanto, sem uma narrativa pitoresca, apenas registrando o evento na forma de jornalística policial, republica o ocorrido em 1863;

DIÁRIO OFFICIAL. IMPÉRIO DO BRASIL. ANO DE 1865. SEXTA FEIRA, 1 De MAIO. NUMERO 97.

REPARTIÇÃO DA POLICIA.

PARTE BO

1.º DE MAIO DE 1863.

Pco corpo policial da córte Ibrão effectuadas durante o mês de Abril próximo passado as seguintes prisões pólos motivos abaixo declarados:

Batonoiros. 23

Capoeiras 9

Desordem 23

Embriaguez. 1

Uso do armas 11

Insulto 7

DIA 3.

Foram presos a ordem das respectivas autoridades:

Pela polícia, João Elias do Carmo, por embriaguez e insultos. Na freguezia do Sacramento, 2.º districto, José Joaquim da Silva, por capoeira o uso de navalha; Joseph Maria, por desordem; Domingos Gonçalves Machado e José do Cunha Vasconcellos, por embriaguez o desordem; a parda Justina, por suspeita de fugida.

PARTE DO DIA 4 DE MAIO DE 1863.

Na de S. José, José Pereira de Menezes o Manoel Pereira de Brito, por desordem; o escravo Ovídio por capoeira. .

PARTE DO DIA 9 DE MAIO DR 1863.

Foram presos a ordem das respectivos autoridades:

Pela polícia, Manoel José Rodrigues, por desordem: Maxirniano. José de Carvalho, Guilherme, escravo, por capoeira; Calhorino. preta forra, por suspeita, visto andar pelos ruas as 11 horas da noite. Pelo corpo policial da

corte, Manoel José Rodrigues, por desordem; Maxiriano José de Carvalho o Guilherme, preto escravo, por fazerem parte da uma malta de capoeiras, estando aquele armado com um canivete; José Antônio da Silva Lopes, Henrique José de Araújo, Maria Antonia da Silva Lopes o Michaela Maria de Araújo, por embriaguez o fazerem alarido (www.cap-reg.blogspot.com.br/2010/01). Acesso em 15/05/2017).

Além da Flor de Gente, nesse entremeio de 1860 à 1890, havia outras maltas que povoavam o cenário social brasileiro como os fadistas de Lisboa e do Porto, formado por trabalhadores braçais e portugueses pobres, o engajado, arregimentado pelos militares de todas as patentes, intelectuais, policiais e políticos, e os margaridas e os cordões marginais e "valentes" de todas as cores e extração social, artistas, boêmios, jovens e adolescentes dos meios populares e das classes altas. O interesse político na preservação das maltas consistia na sua utilização para “serviços eleitorais”, daí a constante e audaciosa presença dos capoeiras, que gozavam de relativa impunidade em razão da convivência das autoridades.

Segundo Líbano Soares (1994; 1999, 2012) as outras maltas como Cadeira da senhora na freguesia de Santa Ana, Três cachos e Flor de Uva em Santa Rita, Espada na Lapa e Lança em São Jorge, Luzianos em Santa Luzia, Ossos em Bom Calvário, Franciscanos em São Francisco e Santo Inácio no Castelo, cotidianamente envolvidas nas disputas por mais controle de territórios, valentia ou poder, contudo, sem o peso político de que a malta da freguesia da Glória detinha nesse período.

Dentro delas, lendas da capoeiragem carioca como Quebra-coco, Zé Maluco, Chico Africano, Clave de Sol, Trinca-Espinha, Carrapeta, e os famosos, Boca-Negra e Manduca da praia figuravam suas proezas. Em especial para esse último, voltamos ao recurso imagético da fotografia, denotando um caráter mais distinto a Manoel Alves da Silva, ou o Manduca da praia, seja por sua situação financeira, seu destaque no uso desse tipo de registro ou mesmo pela simpatia que Mello Moraes Filho ([1893]1946) criara por esse capoeira. Sobre Manduca da Praia;

Manduca era eleitor crônico da freguesia de S. José, apenas respondeu a 27 processos por ferimentos leves e graves, ainda absolvido em todos eles pela sua influência pessoal e dos seus amigos. Era um pardo claro, alto, reforçado e quando o vimos usava barba crescida em ponta, grisalha e cor de cobre. De chapéu castro branco, de olhos grandes, de andar compassado e resoluto, a sua figura tinha alguma coisa que infundia temor e confiança. Trajando com decência, nunca dispensava o casaco grosso e comprido, grande corrente de ouro que prendia o relógio, sapatos de bico revirado, gravata de cor com um anel corrediço, trazendo somente como arma uma efina de cana-da-índia [...] tinha banca de peixe na Praça do Mercado, era liso em seus negócios, ganhava bastante e tratava-se com regalo. Morador da Cidade nova, não recebia influencia da capoeiragem local nem de outras freguesias, fazendo

vida a parte, sendo capoeira por sua conta e risco (MORAES FILHO, [1893], 1946, p.332-333).

Na descrição Mello Moraes Filho o assemelha a representação do capoeira político, o capanga eleitoral, sem, contudo, igualar Manduca a um desses tipos, mas sempre o enaltecendo. Essa população capoeira em sua visão se caracterizaria pelos mulatos, portadores de navalhas, porretes e bengalas, trajando roupas peculiares com lenços de seda e chapéus. Não obstante, não afirma se este personagem era bom ou mau, cita ele;

O seu trajar é característico: sua de calças largas, paletó-saco desabotoado, camisa de cor, gravata de manta e anel corrediço, colete sem gola, botinas de bico estreito e revirado e chapéu de feltro. Seu andar é oscilante, gingado, e na conversa com os companheiros ou estranhos, guarda distância, como em posição de defesa (MORAES FILHO, [1893], 1946, p. 327).

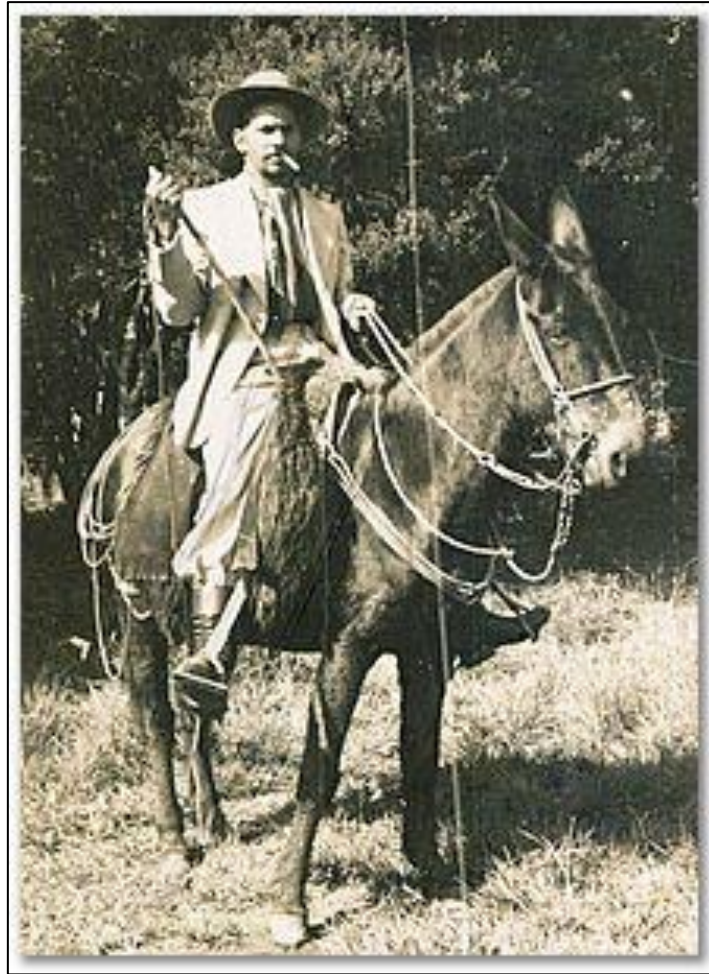
Nas Figuras 14 e 15, é possível observar aproximação na descrição da compleição do personagem com a pessoa.

Figura 14



Capanga eleitoral. Autoria: José Alexandre Mello Moraes Filho. Fonte: Livro Festas e Tradições Populares do Brasil – Tipos de Rua. ([1893]1946), p. 332.

Figura 15



Manduca da Praia, em 1950. Coleção Walter Pares.

<http://www.praiagrandedoscanyons.com.br/pessoas/manduca.htm>.

A atenção dada a Manduca, mestiço de pele clara (atestada nas fotos acima), tanto pela mídia de comunicação (se assim pode se chamar) e mesmo a sociedade da época (e tempos depois), rivaliza com o tratamento dado ao negro, por exemplo, que ainda segue rechaçado ou criminalizado nas suas práticas e aparições dos mesmos veículos de informação.

Tanto que nas incursões da capoeira na política na segunda metade do século XIX, o negro é uma figura ativa nesse campo, contudo, não é nem singular, como uma figura lendária, equivalente à exaltação de Manduca, merecendo matéria jornalística, literatura, canções de roda de capoeira⁴¹, fotografia, pintura ou ilustração. Contudo, não podemos deixar de mencionar que o negro está na imagética da época sim, mas como um caricato, o que nesse momento do Rio de Janeiro era equivalente ao uma “arte menor”,

⁴¹Manduca: “Que barulho é esse, é um tar de Zum-Zum-Zum...É o Manduca da Praia que acabou de mata um...Vamo embora seu moço, que essa briga é pra valer...Quando a policia chegar, vai sê um tar de auê-auê. Ainda uma segunda; Lá no Rio de Janeiro...Se minha memória não falha...O melhor capoeira...Foi o Manduca da Praia” (autoria desconhecida).

com o escárnio e a crítica social, mas ainda iniciando seus movimentos de articulação dentro das artes e da comunicação. Nesse contexto, os negros são apresentados imagetivamente como bestializados, anônimos, ou em meio a aglomerados, sem um destaque benéfico, residindo nesse aspecto, criminalização, perseguição e prisão⁴².

Para os negros, as maltas foram uma experiência de instrumentalização de suas populações, uma oportunidade de criarem uma rede de proteção dentro de suas maltas ligadas ao serviço partidário. Assim, forjou-se essa estranha aliança: nos dias ordinários, os capoeiras dominavam as ruas, intimidando rivais, protegendo negros fugitivos do sistema de servidão, fazendo pequenos furtos, desafiando a ordem policial com suas maltas, gozando da proteção de seus patronos políticos para garantir sua escapada das celas em caso de algum policial desavisado, tê-los prendidos por engano.

Nos dias de eleição eles se juntavam nas redondezas dos locais de voto e atacavam eleitores de oposição (o voto era aberto) ou fraudavam as urnas fingindo serem eleitores ausentes (os populares fósforos⁴³), os que costumava romper em grossa pancadaria (SOARES, 1994).

Aqui a capoeira já havia adquirido reconhecimento notório na área urbana, nos espaços públicos por suas investidas, como mantenedora da ordem e ao mesmo tempo da desordem. Reis & Vidor (2013, p.30) consideram que a partir da Guerra do Paraguai (1865 a 1870), a convocação dos negros capoeiras pertencentes às maltas desorganizaram a rotina das rivalidades e contendas entre as freguesias cariocas. Para os pardos e pretos pobres, livres e escravizados, e principalmente, para os capoeiras, em que o recrutamento militar forçado foi um recurso bastante utilizado pela policia, que vigia as ruas e invadia as moradias coletivas para o “alistamento”.

No caso do negro capoeira, por duas situações o seu alistamento importava aos interesses de alguns setores políticos no Rio de Janeiro, como por exemplo, amenizar ou enfraquecer o poder das maltas e ao mesmo fortalecer e incrementar contingente preparado para o combate na guerra. Essa importância dada revela traços de como seu alistamento se compunha, ou seja, presos, enjaulados, amarrados, os negros eram forçados ao combate junto ao exército imperial nos campos do sul e engrossar a falange dos Voluntários da Pátria.

⁴² As caricaturas se confirmarão no capítulo 2, pois seu reconhecimento e difusão acontecerá no Rio Antigo, com força a partir da relação imprensa x modernidade no Rio de Janeiro.

⁴³ Eram indivíduos pertencentes às maltas, e executavam a atividade fraudulenta de votar em nome de outras pessoas (muitas vezes portando o título de falecidos) sornateiramente a mando de algum político. Esse apelido vinha da sua atividade, pois “riscavam em qualquer caixa”, e no caso, esta era a urna eleitoral, feita em madeira naquele período.

Na primeira imagem, Figura 16, “Voluntários da Pátria”, o negro ali ilustrado faz parte da Companhia dos Zuavos da Bahia⁴⁴, cujo destaque e perícia se aplicam justamente pelo saber da capoeira. Não obstante, os conhecedores da capoeira, voluntários pelo Rio de Janeiro, não são representados por J. Wash Rodrigues, em 1922. Esta imagem é referente as Forças Armadas do Exército Brasileiro contemporânea à Guerra do Paraguai.

Figura 16



Voluntários da Pátria (1866-1870). J. Wash Rodrigues. Óleo sobre tela. Fonte: Uniformes do Exército Brasileiro (1730-1922), Ano: 1922.

⁴⁴ Ver mais em KRAAY, Hendrik. Os Companheiros de Dom Obá: Os Zuavos Baianos e outras Companhias Negras na Guerra do Paraguai. Revista Afro-Ásia, n 46 (2012).

Esta segunda imagem descreve com maior síntese a posição social do negro na mobilização da Guerra do Paraguai, cujo seu recrutamento forçado ou mediante a alforria era intenso. As pranchas 116 e 118 foram retiradas do livro Uniformes do Exército Brasileiro (1730-1922) e após observarmos as 223 telas neste padrão, todas traziam uma pequena identificação de hierarquia e patente. Visto isso, notou-se então, que a representação do negro nas pranchas ou telas, que se seguiu neste período da Guerra do Paraguai, estava em consoante subalternidade como na sociedade. Outro relevante a ser levantado, é o fato de que a datação, 1922, da obra ser de, foge de nossa proposta enquanto uma narrativa cronológica por meio das imagens, já que estaríamos nas últimas décadas do século XIX. Deste modo, se fez necessário, frente à escassez de imagens em que poderíamos fazer essa relação entre a(o) capoeira e a Guerra do Paraguai.

Não obstante, segundo Soares (2012, p.48) no campo de batalha contra o Paraguai, os capoeiras forjaram sua lenda, fizeram sua história. A sua volta para casa foi recebida com triunfo, saídos como marginais, sendo obrigados a assentar praça nas fileiras de um desacreditado exército, eles retornaram como heróis de guerra. Alguns cobertos de medalhas, muitos libertos da escravidão pelo “tributo de sangue” ao servir nas forças armadas – os cativos eram alforriados antes de ingressarem no serviço militar.

Ao retornarem ao Rio de Janeiro constataram a dura realidade de outros negros, não alforriados. Na Figura 17, segue ainda pequena descrição do artista da obra, Ângelo Agostini⁴⁵, que se posiciona de forma clara ao horror da escravidão, e narra essa contradição;

Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão. O voluntário volta ao seu paiz natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!(AGOSTINI, 1870).

Figura 17

⁴⁵ Ângelo Agostini (1843 – 1910). Italiano, foi um ativo jornalista no Rio de Janeiro, mas se destacou mesmo foi como ilustrador e caricaturista do Brasil, na segunda metade do século XIX. Assinava em diversas revistas diferentes, porém, mantendo sua proposta crítica ao cenário político e social nacional. Muitas de suas obras faziam menção a situação do negro e conseqüentemente da Capoeiragem, por conta também da participação desse universo no cenário político da Capital Federal (LIEBEL, 2015).



De Volta do Paraguai. Autoria: Ângelo Agostini, Ilustração publicada originalmente em: A Vida Fluminense, ano 3, nº 128, 11/06/1870. Fonte: LIEBEL, Vinícius. Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista, 2015.

Nas palavras Vinicius Liebel,

Analisando a imagem em seu contexto de produção, temos uma clara referência à situação dos soldados brasileiros escravos, parte dos voluntários da pátria⁴⁶, que haviam acabado de retornar ao país na condição de alforriados. A política do Império nesse caso era de aceitar e mesmo incentivar o recrutamento de escravos para as fileiras do exército em troca do ressarcimento financeiro ao senhor, bem como fazendo “vistas grossas” quanto aos escravos fugidos que se alistavam. Apesar da porção negra no exército ainda ser tema de debate historiográfico, o certo é que esse montante não era desprezível, e seu retorno do front causou uma modificação perceptível na dinâmica da sociedade imperial. Além disso, a discrepância entre os papéis de heróis da pátria e de escravos, bem como a aparente incongruência da percepção das perspectivas sociais e políticas que se abriam para a parcela negra da população nas cidades brasileiras (Ibid, 2015, p.803).

⁴⁶ Aos soldados que, voluntariamente, se alistassem para a guerra eram oferecidos vários benefícios. Silveira (2009, p.160) descreve que “Além do soldo equivalente aos dos membros regulares do Exército, os voluntários faziam jus a mais de 300 réis diários, junto com a promessa de uma gratificação extra no momento da baixa. E o artigo 9º. (do Decreto imperial nº 3.371, que oficializava a convocação) previa outras possibilidades quando a paz fosse alcançada, como o ‘direito aos empregos públicos de preferência, em igualdade de habilitações, a quaisquer outros indivíduos’ “.

É nesse período de grandes conflitos e mudanças históricas que a Revista Ilustrada, importante fonte de críticas sociais tem assinada o seu primeiro número, mais precisamente em 1876, por Ângelo Agostini (um dos maiores caricaturistas brasileiros do século XIX).

A elite política carioca agora era formada pelo corpo de alta patente militar que se interessava em adentrar na década de 1870 (século XIX) com esses veteranos como aliados políticos. O negro começa a adentrar para a política dos salões, entre o embate dos partidos Liberal e Conservador, nas dependências do Parlamento.

Para Soares (2012, p.49, 52) toda a década de 1870, políticos monarquistas e negros capoeiras deram as cartas na Corte do Rio. Com a vitória dos liberais em 1878, iniciou-se uma forte campanha contra a capoeiragem, mas, enquanto a família imperial esteve no poder, não trouxe resultados. Porém, com a proclamação da República, a polícia encarcerou quase todos os negros capoeiras na prisão de Santa Cruz, em menos de um ano. De lá, foram enviados para Fernando de Noronha e não se ouviu mais falar deles, porém a prática da capoeira resistiu, embora de forma pulverizada e clandestina.

A figura do Duque Estrada Teixeira ainda vigorava anos após o fim da Guerra (certo que durou quase 20 anos), e sob sua proteção novamente a malta Flor de Gente se afirma como instrumento político. Nas palavras de Soares,

Era a época da Flor da Gente, grupo de capoeira que dominava o bairro da Glória. Arregimentada por um importante membro do Partido Conservador – Duque-Estrada Teixeira, de tradicional família política – ela entra nos embates da alta política na eleição de 1872. A golpes de navalha, rasteira, rabos de arraia e cabeçadas, os capoeiras da Flor da Gente – veteranos de combates militares no Rio Paraguai – varreram os eleitores liberais das urnas, e os candidatos opositores dos palanques (Ibid, 2012, p. 48).

Mello Moraes abre uma reflexão, no capítulo Tipos de Rua – Capoeiragem e Capoeiras Celebres (Rio de Janeiro), do Livro Festas e Tradições Populares do Brasil, na contramão desse contexto social. Para o folclorista, a capoeiragem ajudaria ao brasileiro igualar-se a outras nações europeias. No texto, ele se refere à destreza, força, agilidade, das armas que o “tipo” portava e da presença dos capoeiristas na polícia, como também acontecia com *boxers* na Inglaterra. Fala, ainda, da capoeira mais “antiga”, descrevendo seus movimentos e a índole do capoeira, advogando a seu favor, e representando-o como um trabalhador, homem de família, e não um gatuno. O autor lapida de forma positiva a arte-luta para a composição dos nossos genes (formadora do caráter brasileiro), sem deixar de criticar o lado negativo.

O que o leitor deve atentar sobre a forma de Mello Moraes descrever a capoeira, é o início da inserção da mestiçagem e o germe do pensamento desportivo na capoeiragem. Começa-se afirmar uma luta nacional, nem branca, nem negra, mas mestiça, que sob a chancela de intelectuais, será subsídio para projetos de modernização em determinados setores da sociedade brasileira. A mestiçagem aparece como mais uma forma de tentar apagar o negro da nova cultura em que o país se disporá (esse imbricada relação será mais bem abordada, no capítulo seguinte).

No capítulo em que ele trata da capoeira (Tipos de Rua – Capoeiragem e Capoeiras Celebres [Rio de Janeiro]), não há menção alguma de forma valorizada ao negro que havia participado com notoriedade na Guerra do Paraguai.

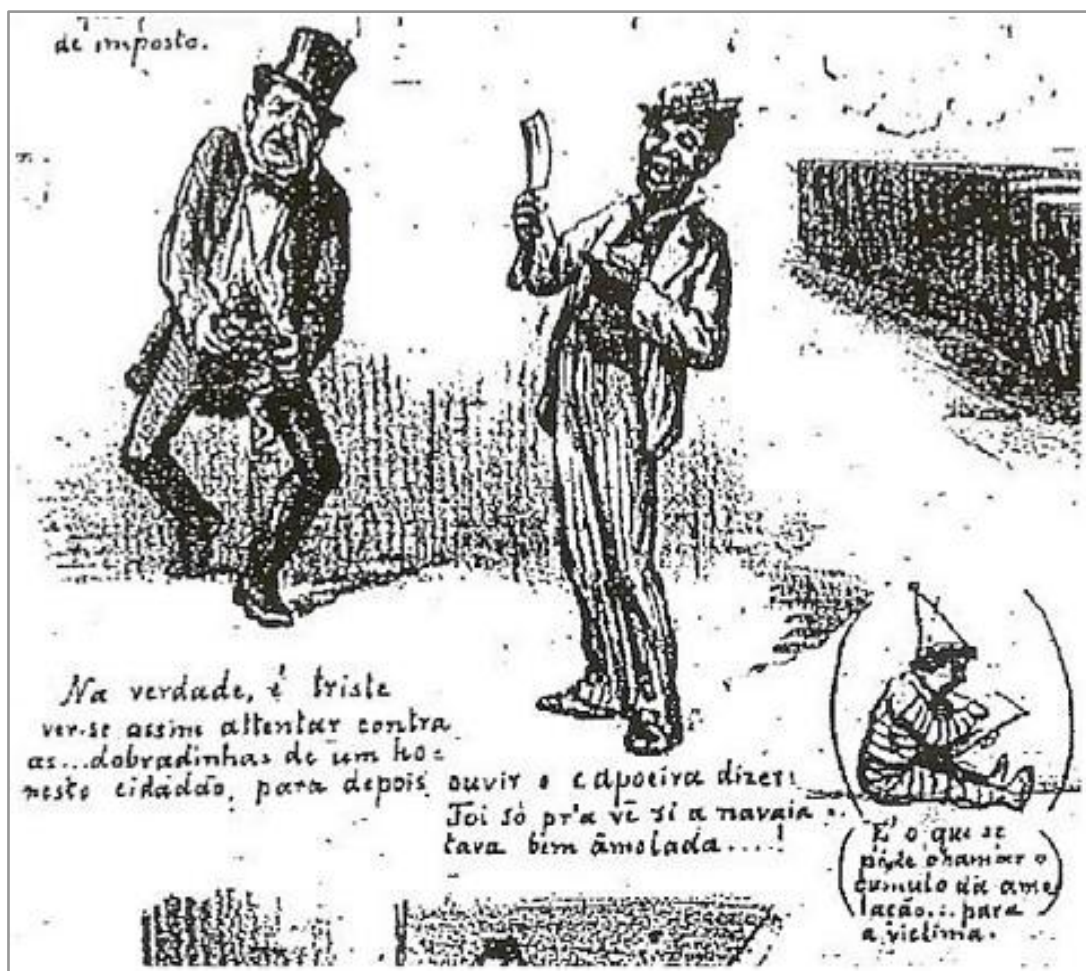
Mello Moraes Filho indica que só após ao fim de tal Guerra, com a participação das maltas no campo da política, que as mesmas se tornam funesta, aumentando o número de homicídios e de badernas cometidos pelos capoeiras na cidade, Figura 18.

Pode-se dizer que de 1870 para cá os "capoeiras" não existem: se um ou outro, verdadeiramente digno desse nome pela lealdade antiga, pela confiança própria e pelo conhecimento de arte que resta por aí, veio daquele tempo em que a capoeiragem tinha disciplina e dirigia-se a seus fins...navalhar à traição, deixar-se prender por dois ou três soldados e espancar a um pobre velho ou uma criança, ser vagabundo e ratoneiro, nunca constituíam os espantosos feitos das maltas do passado, que brigavam freguesia com freguesia, disputavam eleições arriscadas, levavam à distância cavalaria e soldados de permanentes quando intervinham em conflitos de suscetibilidade comum...O "capoeira" isolado, naqueles tempos, trabalhava, constituía família, a vadiagem lhe era proibida, não era gatuno, afrontava a força pública e só se entregava morto ou quase morto. Como fizemos ver em princípio, as turmas militares condensavam as classes operárias e os escravizados, expressão nítida de capoeiragem de rua...Não sendo estranho ao jogo, portugueses haviam de se aliar às maltas avulsas, distinguindo-se entre eles homens de inaudita coragem e espantosa agilidade. Luzidas companhias de batalhões da Guarda Nacional, de que tinham orgulhos os briosos comandantes, reuniam magnífica rapaziada, de onde eram tiradas praças para diligências perigosas, servindo igualmente para as campanhas eleitorais...hoje que tudo se acha mudado que se dizem capoeiras gatunos e assassinos, em que a bobagem dos duelos arma a popularidade ao desfrute, o jogo nacional da capoeiragem é apenas visto pelo que tem de mau e bárbaro, como se fosse menos mau e menos bárbaro do que as lutas da mesma natureza usadas por outros povos (MELLO FILHO, P. 331, [1893]1946).

Já para Soares (1999), após a Guerra do Paraguai, é marcante a atuação da malta Flor de Gente na cena política, pela participação de negros, livres e escravos no processo político, pelo papel decisivo de ex-combatentes da Guerra e pela atuação pessoal de Duque Estrada Teixeira. A Lei do Ventre Livre é um dos primeiros frutos desta política junto a outros fatores como a pressão internacional ao fim da escravidão. E ainda reitera;

“Em síntese, podemos entender a 'Flor de Gente' como produto da conjuntura pós-1870, um contexto de tensão política cada vez maior, e de acirramento do 'não quero' dos escravos, o que aponta para novas formas de cooptação e incorporação de setores 'subalternos' ao círculo de influência da elite dirigente” (SOARES, 1999, p.228).

Figura 18



Cúmulo da amolação. Autoria: Ângelo Agostini. Revista Ilustrada, n. 174, p. 4, ago. 1879. Fonte: BALABAN, Marcelo. "Transição de cor": Raça e abolição nas estampas de negros de Angelo Agostini na Revista Ilustrada. 2015.

A frase que a acompanha a caricatura acima, traz dura crítica aos espaços públicos e a política de governo para com eles,

“Na verdade, é triste ver-se assim alterntar contra as... dobradinhas de um honesto cidadão, para depois ouvir o capoeira dizer: foi só pr'a vê si a navaia tava bem amolada...! [...] É o que se pode chamar o cúmulo dá amolação...para a victima” (AGOSTINI, 1879).

Nas praças, parques, vielas e travessas cariocas, viviam-se tempos de bastante conflito, e os capoeiras pertencentes às maltas com suas respectivas disputas, envolvidas tanto na

política como nos seus próprios interesses, tornava o ambiente urbano hostil, dada a conivência das autoridades nesse sabido fato da aliança Monarquia e Maltas.

Fossem em comícios, eleições ou festas, o espaço urbano carioca estaria envolto em um grande turbilhão político com desdobramento nas relações sociais no final da segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, esse cenário caótico, justificava a evidência cada vez maior do o movimento republicano, que ganhando força, disputaria contra a monarquia o governo do país.

Em semelhante figura, mas com situação mais específica, a Figura 19, trata de posições tomadas políticas em que os cidadãos ficam expostos às navalhas dos capoeiras das maltas.

Figura 19



Navalhista. A Revista Ilustrada, no. 100, 02 de fevereiro de 1878, p. 08. Ângelo Agostini. Fonte: BALABAN, Marcelo. Quem tem... barriga tem medo?: Imagens de capoeiras na imprensa ilustrada da Corte. VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, USFC. 2013

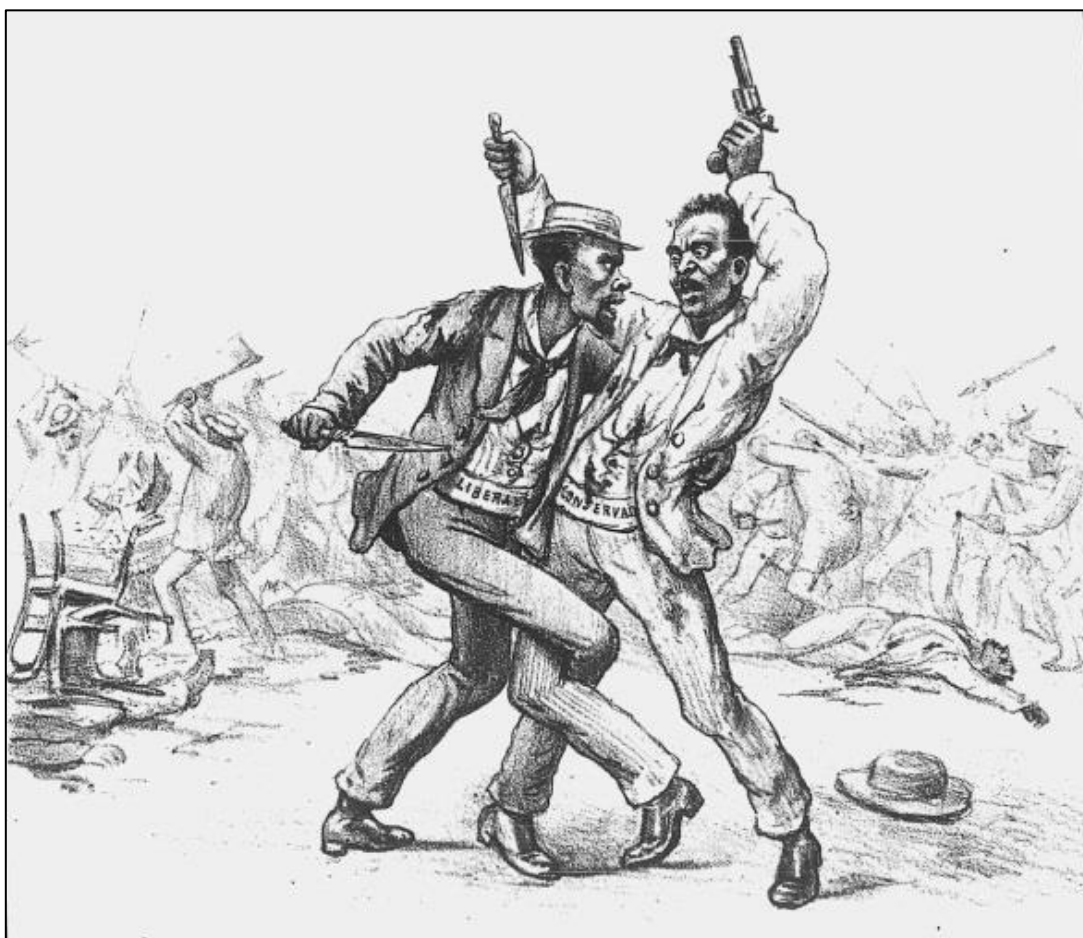
Se referindo ao homem de avantajado abdômen ameaçado pelo capoeira e sua navalha na ilustração acima, Marcelo Balaban (2013) afirma que essa obra de Agostini se refere aos perigos de tomar parte nas eleições, como bem esclarece a legenda que a

acompanharia: “E não há valentia nenhuma de oferecer o seu abdômen em holocausto às suas opiniões políticas ou municipais.” E completa “Se a violência nos dias de votação era assunto recorrente, não raro associado aos capoeiras, mas não apenas a eles, neste caso o perigo tem direção certa: a barriga do ilustre cidadão, ameaçada de ser rasgada pelo navalhista” (BALABAN, 2013, p.6).

Em um determinado momento, em meados à turbulência da transição entre Monarquia e República, ocorre a fusão de diferentes maltas em duas grandes “nações”: os Guayamus e os Nagoas (também chamados de Nagôs). Esta reconfiguração não seria de maneira instantânea, aos que nos parece foi um fato a se desenrolar após a intensificação das campanhas dos republicanos e sua perseguição às maltas, a partir da década de 1880. Cada uma das “Nações” se associara a um dos partidos da própria Monarquia, os Nagoas eram protegidos por membros do partido conservador e os Guayamus pelo partido dos liberais. As maltas dos Nagoas habitavam a “Cidade Velha” ou “Terra Alheia” (REIS, 2013, p.5), áreas de chácaras e grandes sítios que ocupavam a parte rural da cidade do Rio de Janeiro, pois eram em sua maioria negros escravizados (boçais ou africanos) ou prestavam serviços como negros de ganho no Centro. Seu domínio se estendia da região da Glória até os limites do Campo da Santana e os membros eram divididos pelos bairros e freguesias conforme o local em que residiam. Por exemplo, a malta “Cadeira da senhora” que controlava a região do Santana e a “Flor da gente” que exercia seu domínio sobre a freguesia da Glória. Os Guayamus, agregava um expressivo contingente de mulatos, mestiços e brancos de origem portuguesa, tinham seu território restrito, “Terra dos Guayamus” (REIS, 2013, p.5), ao centro comercial, periferia e portos perto da orla marítima como o Morro da Providencia e do São Bento cujo limite natural ia do Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) até uma parte do Campo do Santana. As maltas “Três cachos” da freguesia de Santa Rita e “Franciscanos”, da freguesia de São Francisco de Paula eram as mais conhecidas dessa região. Mesmo com território definidos, o encontro e o conseqüente choque era inevitável, pois as duas Nações além de frequentarem os comícios alheios à mando partidário, também buscavam suas próprias intenções, ou seja, prestígio, valentia e territórios. Não estavam como massa de manobra na política, os capoeiras descobriram seus próprios interesses (SOARES, 1994).

Na Figura 20, um dos raros momentos de combate entre Nagôas e Guayamús.

Figura 20



Liberal x Conservador. Capa da edição da Revista Ilustrada, no. 214, 03 de julho de 1880. Ângelo Agostini. Fonte: BALABAN, Marcelo. Quem tem... barriga tem medo”: Imagens de capoeiras na imprensa ilustrada da Corte. VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, USFC. 2013.

Muito longe das imagens de Rugendas “San-Salvador” e “Danse de la Guerre ou Jogar Capoeira” e de Augustus Earle, “Negroes Fighting, Brasils”, durante a década de 1820, aqui em fins do século XIX, a capoeira não seria mais coisa de negro e os mesmo já estariam em outro processo sócio-político. O tempo desenvolveu papéis e os colocou no centro das disputas eleitorais.

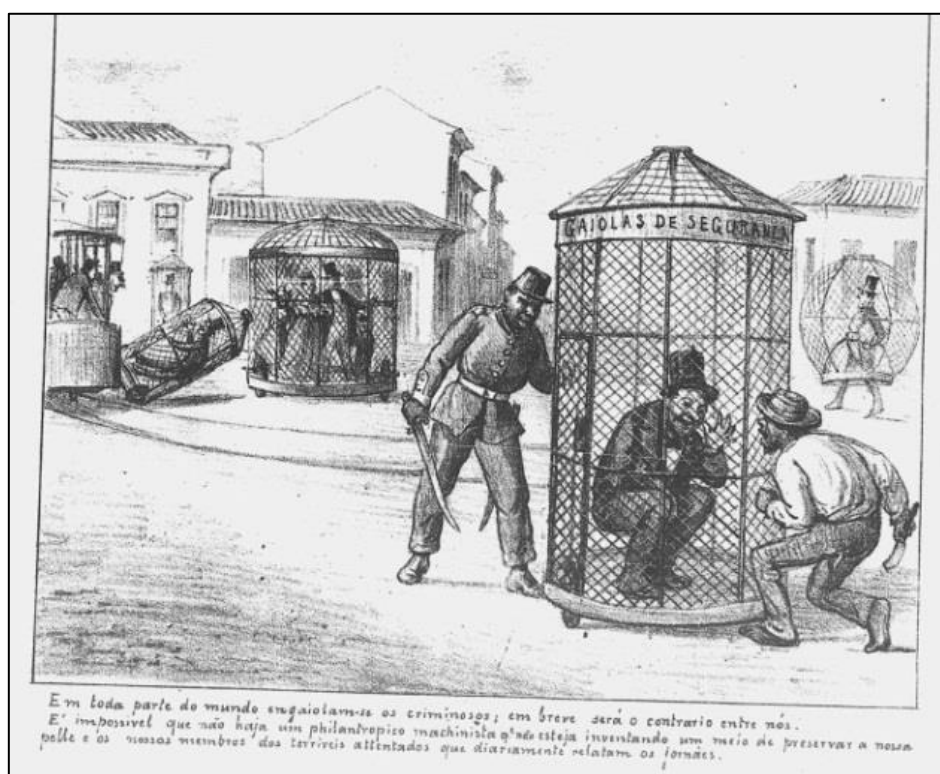
Segundo Balaban (2013, p. 11) vemos no lado esquerdo, o Guayamú, liberal (no cinto escrito), levando a melhor sobre o conservador (idem), mesmo a representação do uso das navalhas, cacetes, do pau de fogo (pistola) e das facas, na imagem, o enlace das pernas, como quem aplicará um desequilíbrio no oponente, é bem coisa de capoeira (grifo nosso). Balaban ainda nos fornece a legenda: “As eleições ou o povo soberano exercendo a sua soberania!” e acrescenta seus comentários;

De um lado, fica patente a ideia, ou a ironia que organiza a cena. O povo, aqui confundidos com os violentos capoeiras, exerce sua soberania através apenas por meio da violência extrema. Estaria, por esse motivo, despreparado

para o exercício da política, razão pela qual deveriam ser mantidos afastados dela. Por outro lado, as eleições e o exercício da soberania desse “povo” são no desenho uma só coisa. Assim, além de dominar a cena, dominariam as eleições. Em suma, aparecem como possíveis senhores da política. As duas leituras são admissíveis e se misturam nessa fonte definida pela ambiguidade¹⁸.

Para coibir a ação das maltas, a delegacia da Freguesia do Glória incorporavam capoeiras como integrantes da força policial para controle da região. A consequência dessa opção era desmedida ação partidária e conflituosa em que os capoeiras se faziam atuar de forma impune, apadrinhados por seu políticos influentes. Nas duas figuras abaixo, retiradas, mantendo a sequência de dos trabalhos de Agostini e a Revista Ilustrada, fica exemplificado essa exposição contraditória em que capoeiras atuam ao lado ou dentro das polícias, Figuras 21 e 22.

Figura 21



Cidadãos engaiolados. Capa da Revista Ilustrada, no. 174, agosto de 1879. A legenda diz: “Em toda a parte do mundo engaiolam-se os criminosos; em breve será o contrário entre nós. É impossível que não haja um filantropo maquinista qe não esteja inventando um meio de preservar a nossa pele e os nossos membros dos terríveis atentados que diariamente relatam os jornais.”

Figura 22



Praças capoeiras. Revista Illustrada, no. 174, agosto de 1879. A legenda diz: “As praças de polícia vestem-se à paisana e andam jogando capoeira, armados de navalha! Excelente polícia!”

Na legenda: “As praças de polícia vestem-se à paisana e jogando capoeira, armados de navalha! Excelente polícia!”.

Associados a bandas de música quanto à suas aparições em público, na segunda metade do século XIX, os capoeiras da imagem demonstram um balanço de corpo diferente da fotografia de Christiano Júnior, “Lições de Capoeira”, mas que podemos compreendê-lo como próximo a ginga ou a peneiração. O chapéu jogado para cima e com abas levantadas dá a confirmação do pertencimento a capoeiragem.

Para as duas últimas imagens, Figura 21 e 22, recorremos a Benedita de Cássia Lima Sant’Anna para uma leitura e interpretação sobre esse contexto:

Neste contexto, observa-se que a crítica não está direcionada ao regime de servidão imposto ao negro, e que Ângelo Agostini não está julgando o homem devido à tonalidade escura de sua pele, o que ele coloca em discussão são os comportamentos criminosos dos capoeiristas e a ausência de soluções por parte do governo que contratava homens com pouca ou nenhuma qualificação para assegurar a ordem e manter a tranquilidade dos cidadãos. Ao invés de executarem adequadamente suas funções, esses homens, pouco qualificados, vinham assustando o cidadão de bem. É importante enfatizar que composta por homens brancos, pobres e sem grande vigor físico, a guarda municipal fluminense da época havia contratado negros e mulatos livres para reforçar o quadro de policiais, dentre os quais, de acordo com charges e crônicas publicadas na Revista Illustrada, havia agentes que sabiam

lutar capoeira e que se utilizavam dessa habilidade para praticar delitos, bem como forçar (amedrontando e constringendo a população) o pagamento do soldo que lhes foi atribuído. Por esse motivo, nessa e em outras crônicas imagéticas divulgadas na revista, o ilustrador ressalta que era prática corrente da "excelente polícia", forma como ironicamente se refere aos soldados, transgredirem a lei e realizarem ações criminosas. Tal fato justifica a opção do ilustrador de associar a imagem de guarda municipal, sobretudo dos negros, à figura marginalizada do capoeirista que, na época, era tido como sinônimo de contraventor/de infrator. Neste sentido, as imagens de negros presentes nessa charge são alegóricas, ou seja, representam, por intermédio de sua exclusão social, a desordem existente em setores que deveriam promover a ordem. E, é por meio dessas imagens que colocam em cena o negro capoeirista provocando delitos ou desenhado com sorriso no rosto, ginga no corpo e samba no pé, que o artista gráfico trata visualmente de forma satírica e, ao mesmo tempo, alegre de assunto tão adverso para os cidadãos do Rio de Janeiro, em particular, para os residentes no bairro de São Cristovão, os quais são citados textualmente em crônicas impressas na revista SANT'ANNA (2108, p.40-41).

Para ilustrar este domínio, na década de 1870/80, Soares (1994, p.80) comentou que o controle das ruas do Rio de Janeiro era dividido entre as milícias de capoeiras que repartiam entre si o domínio das zonas urbanas e rurais, conforme o domicílio e o local de trabalho de negros, escravizados de ganho e libertos. Essas milícias recebiam libertos que atuaram na Guerra do Paraguai e retornaram em 1870 com patentes do exército, mas sem o prestígio social que os mesmos esperavam. A Revista Ilustrada, publica uma caricatura das duas nações impondo suas credenciais, as temidas navalhas, à um clube, onde não seriam aceitos normalmente pela sociedade, Figura 23.

Figura 23



As maltas nas letras, Revista Illustrada. <http://cap-dep.blogspot.com/2009/>

Na legenda inferior “Apenas constou que a navalha fora admittida no grêmio das letras, vários capoeiras Nagôs e Guayamus offereceram os seu serviços e pediram para serem admittidos como socios”. Não conseguimos maiores informações sobre esta ilustração, a fonte pesquisada foi a internet, e a julgar pelo resultado insuficiente, talvez tenha sido justamente essa a causa⁴⁷.

Entretanto, dentro de nossa análise, sobre a Figura 23, o simples fato de lermos sua imagem e contextualizando a época, corroboradas tanto por outras imagens e outras fontes, além do desenvolvimento de nosso texto, coloca a Revista Illustrada a par da cronologia em que o ocorrido situa-se dentro do recorte temporal de 1876 – 1891 – período de duração também da revista (RAMOS, 2009, p.285), ou seja, apogeu e queda da união entre maltas e o regime da Monarquia.

A partir do exposto acima, das últimas seis figuras e seus parágrafos, podemos conjecturar o teor conflitante da participação na vida pública por parte das duas Nações,

⁴⁷ A pesquisa foi pautada como uma revisão bibliográfica de imagens, as fontes possíveis para a pesquisa foram os artigos, os livros, e a internet, cuja concentração de informação é difícil de contabilizar. Outra fonte que nos atenderia seria o arquivo público do Rio de Janeiro, nele poderíamos achar (ou não mais sobre o assunto).

quanto a sua forma e método de negociação. Presente novamente, as navalhas (sinal de violência), o traço humanizado ao homem branco sentado a mesa, enquanto que para os representantes dos Nagoas e Guayamuns, feições animais.

Segundo Benedita de Cássia Sant´anna (2018, p.11) as imagens de negros, impressas na Revista Illustrada, também colocam em discussão a marginalização da raça, particularmente, do negro que lutava capoeira armado com navalha. Nessas, procura analisá-lo enquanto autor de ato ilícito, denunciando e julgando suas contravenções, pois, para os articulistas de tal revista, o importante era denunciar os atos praticados pelos capoeiristas e não promover discussões paternalistas ou discriminatórias acerca da cor de sua pele, embora as imagens deem destaque a essa, por serem os indivíduos de pele negra os que dominavam a técnica da capoeira⁴⁸.

Sobre essa aliança de proteção mútua entre a Monarquia e as duas Nações de Maltas, denunciadas a pouco, especialmente ao partido conservador, no qual vários agrupamentos de capoeiras começam a institucionalizar a presença das maltas na vida pública, culmina caracterizando a chamada Guarda Negra.

No segundo semestre de 1888, haviam dois projetos sobre a Guarda Negra: um dos militantes abolicionistas e dos negros libertos e outro no gabinete dos conservadores do governo. O segundo deu origem a configuração da Guarda nos moldes mais institucionalizados, como uma organização especial de apoio a Coroa. Segundo Soares (2012, p.46) em fins do período monárquico, esta Guarda foi idealizada principalmente pelo jornalista negro José do Patrocínio, dono do jornal “Cidade do Rio”. Seu objetivo era garantir a Monarquia e proteger a Princesa Isabel, num tom quase que de uma associação secreta, no seu início. Depois foi atuando como uma força paramilitar, na tentativa de conter a ascensão do movimento republicano, e que contava ainda com verbas da polícia do Governo de João Alfredo Correia de Oliveira. Esta Guarda foi criada poucos meses após a abolição da escravidão e era formada basicamente por capoeiras, era o “Exército das ruas” contra as forças republicanas (REIS, 2013, p.8).

um fenômeno apertado na estreita margem entre o 13 de maio de 1888 e o 15 de novembro de 1889, a Guarda deita raízes mais profundas em outra manifestação da cultura brasileira, que, somente há poucos anos, começou a ter sua história retirada das sombras: a capoeira (SOARES, 2012, p.46).

⁴⁸ Ver mais SANT’ANNA, Benedita de Cássia Lima. Imagens de negros no Brasil oitocentista: Revista Illustrada (1876-1898). In: Revista Eletrônica Falas Breves, vol. 05. 2018.

Para Vieira e Assunção (1998) a Guarda Negra foi um processo desenvolvido desde a malta Flor da Gente, e a relação entre os capoeiras do Partido Conservador e a hegemonia utilitária e política.

Conduru (2012, p.27) assinala sobre o paradoxo dessa guarnição. “O elevado nível de organização e mobilização devia-se à estrutura interna das maltas – e na variada camada de delinquentes e malandros, que transitavam socialmente entre a criminalidade e a ordem”. Soares vê nessa união paradoxal da Guarda, uma questão mais profunda, no que diz respeito ao próprio sentimento de existência dos negros,

Esses negros estariam movidos por sentimentos de subserviência, introjetados durante séculos de escravidão, por isso não tinham capacidade de perceber que a oposição à Monarquia era bem anterior à Lei Áurea e que o republicanismo fora alimentado por longos anos também pela perpetuação do regime do cativo, obra da Monarquia em toda sua história. Dominados por sentimentos ultrapassados, pré-modernos, primitivos (na linguagem da época), esses negros estavam condenados pela modernidade. Seu mundo desapareceria quando o regime monárquico fosse extinto, no caso após o 15 de novembro de 1889 (SOARES, 2012, p.46).

A Guarda Negra deu certa politização aos vários segmentos de negros, não necessariamente capoeiras, que adquiriram posicionamento político institucional, apesar de grande parcela não votar. Esta era uma população não absorvida pela ordem social vigente, marginalizada que comporia esse imaginário coletivo ambivalente.

Acima de tudo, no caso das maltas, principalmente após a criação da Guarda Negra, os negros viveram uma experiência instrumentalizada⁴⁹, passaram a lutar por um engajamento social. Para Vieira e Assunção (1998), o alto escalão do Império não levou em conta a autonomia do Partido Capoeira - correspondendo a uma forma própria de fazer política, usando o espaço da rua -, os grupos hegemônicos sempre tiveram dificuldades para controlar as ações sociais de escravizados e libertos, pois estes não eram manipulados como pode parecer, já que os mesmos optaram por uma política⁵⁰. Soares (1999, p.262) indaga, “Como levar escravos a participar politicamente na sociedade e evitar a politização de suas questões mais prementes foi um dilema nunca resolvido pelo grupo conservador?”.

⁴⁹ Essa é outra dimensão da Guarda Negra, ainda não trabalhada pelos estudiosos modernos: ela é a primeira instituição que utiliza o termo negro no sentido positivo e político da palavra, e automeado. Em outras palavras, negro durante séculos foi palavra fortemente pejorativa, que remetia a escravo, fraqueza, incapacidade de luta, submissão. Africanos e crioulos ofendiam-se mutuamente no Brasil, chamando-se de negros (SOARES, 2012, p.50).

⁵⁰ VIEIRA, L. R. & ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. Estudos Afro-Asiáticos (34):81-121, dez de 1998.

Mesmo a favor da Monarquia, esse partido que incluía esses negros capoeiras, miliares, expressavam interesses imediatos de grupos urbanos marginalizados e de trabalhadores, num repúdio aos políticos apoiadores do sistema escravagista e, também, a uma clara identidade racial. Linguagem política, racial, abrangente, que foi subitamente calada⁵¹. Como afirma Soares, (2012, p.50).

Essa é outra dimensão da Guarda não trabalhada pelos estudiosos modernos: primeira instituição que utiliza o termo no sentido positivo e político da palavra, automeado. Em outras palavras, negro durante séculos foi palavra fortemente pejorativa, que remetia a escravizado, à fraqueza, incapacidade de luta, submissão. Africanos crioulos ofendiam-se mutuamente no Brasil, chamando-se de negros⁵².

Paralelamente a essa situação política, é importante salientar que mesmo havendo essa “fusão” entre as maltas, gerando posteriormente as duas nações, ainda assim, havia maltas que mantinha sua identidade própria conservando seu nome de freguesia e seus hábitos. Por isso, os velhos conflitos de décadas anteriores por disputas de poder e território ainda continuavam, em meio nova situação criada pelo advento dos Nagôas e Guayamus, além da recém criada Guarda Negra. Tudo isso mantinha íntima articulação e relação com esse fato que era a própria disputa política.

Nesse clima, a tensão aumenta, e o conflito se torna acirrado e muito violento entre a Monarquia e a República, no qual a primeira depositava no discurso da abolição (mesmo a contragosto de diversos donos de fazendas) a chance de trazer o apoio tanto dos negros, quanto dos intelectuais abolicionistas e camadas mais populares da sociedade em geral.

Por outro lado, a República, tentava difamar as intenções da monarquia, ao mesmo tempo em que justificava a necessidade da liberdade aos escravizados, pelo fato econômico, mas que também era contraditório, pois muitos republicanos em São Paulo, Pernambuco e Minas Gerais ainda eram escravagistas.

Nesse jogo político de retóricas, o negro também era um joguete e essa contenda era na verdade para manter parte da economia baseada na servidão e abertura para mercado

⁵¹ Dias após a proclamação, o generalíssimo Deodoro convocava o advogado Sampaio Ferraz para assumir a chefia de polícia do Distrito Federal. Ele imediatamente colocou seus planos em ação, todos os capoeiras políticos foram enviados a Ilha penal Fernando de Noronha (SOARES, 2012).

⁵² Esses crioulos criaram novos sentidos políticos – diferentes dos sentidos étnicos impressos pelos africanos –, sentidos estes que se “cristalizam” na noção de raça negra. Assim, os *crioulos* da Guarda Negra formaram frente contra os ideais racistas da sociedade brasileira da época, ressignificando a palavra negro. Articulado politicamente e assinado por Clarindo de Almeida, o misterioso chefe da Guarda, no Jornal Cidade do Rio (SOARES, 2004, 2012).

consumidor, mas que de fato os dois lados pouco mudariam a situação do negro e recém-liberto. Liebel afirma que;

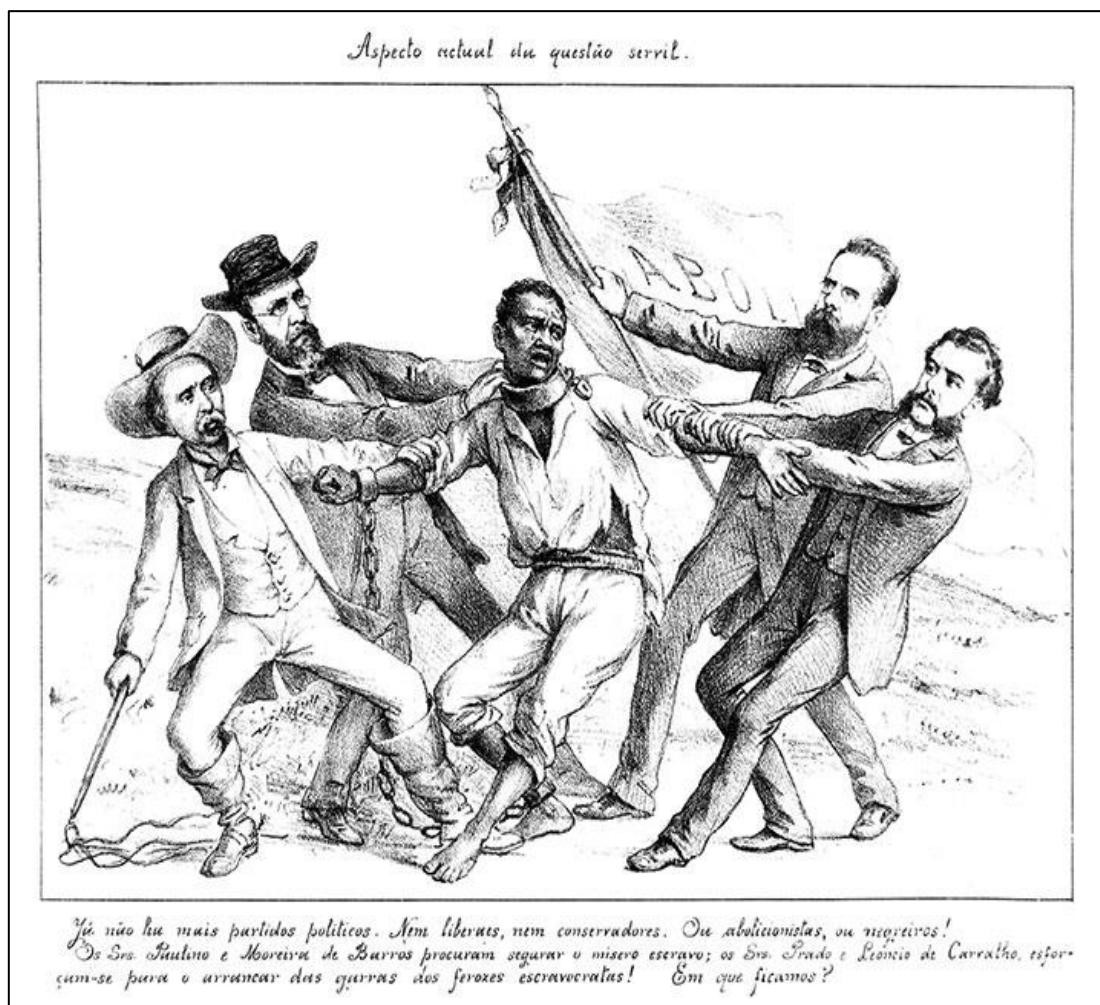
Essa aparente contradição não foge muito da lógica observável no contexto. Podemos encontrá-la naquilo que representou parcela do pensamento liberal brasileiro nas últimas décadas do Império, que mesclavam o princípio inabalável da propriedade privada com uma “faceta antiescravista e antiracista (mas não abolicionista)”. Isso colocou a questão da abolição no centro da discussão política, ao contrário do que, como descreveu Joaquim Nabuco, ocorreu nos países europeus, onde o abolicionismo era visto primariamente como uma questão religiosa e filantrópica. No Brasil, o lento processo político-jurídico que antecedeu a abolição de 1888 evitou ao máximo romper com a ideia do escravo enquanto propriedade⁴³. Ainda, sem o recurso da escravidão, o debate político se voltava aos meios de fornecimento da mão-de-obra que proveria a demanda. Surge a opção do incentivo à imigração, que a partir de 1850, após o fim do tráfico negreiro, será plenamente explorada (Ibid, 2015, p.807).

A Revista *Illustrada* seria chamada pelo abolicionista Joaquim Nabuco, em referência as camadas de populares de a "Bíblia da Abolição dos que não sabem ler", tal foi o empenho com que a Revista se lançou em prol da emancipação dos negros cativos no Brasil (RAMOS, 2009, TELLES, 2010, LIEBEL, 2015). Agostini (1887), mais uma vez é requisitado com uma ilustração sua, Figura 24, e descreve sua visão sobre a situação, reafirmando o mencionado na legenda que acompanha a sua ilustração;

Já não há mais partidos políticos. Nem liberais, nem conservadores. Ou abolicionistas, ou negreiros! Os Srs. Paulino e Moreira de Barros procuram segurar o misero escravizado; ou Srs. Prado e Leôncio de Carrathe, esforçam-se para arrancar das garras dos ferozes escravistas! Em que Ficamos?

Tanto as ilustrações quanto as caricaturas já eram uma realidade nas últimas décadas do século XIX. Estavam consolidadas no cenário da comunicação com essa veia da crítica social nos jornais, revistas e folhetins, mostrando-se jocosa, política e despojada, como ainda é nos dias de hoje (LOPES, 2011). No caso da fotografia, esta ainda estava vinculada a um outro tipo de papel, respondendo a maneirismos menos ácidos do qual a caricatura e ilustração participavam.

Figura 24



Aspecto atual da situação servil. Autoria: Ângelo Agostini. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1887. Fonte: BALABAN, Marcelo. "Transição de cor": Raça e abolição nas estampas de negros de Angelo Agostini na Revista Ilustrada. 2015.

A capoeira ora subversiva, ora heroica – alusiva a Guerra do Paraguai – cresce no seio popular, reafirmando notoriedade com diferentes significâncias, entretanto seria incluída como crime ainda século XIX, no código penal brasileiro.

Soares (2012) em 1888, a malta cadeira da Senhora, foi toda presa em 12 de julho, fato inédito depois da aliança da monarquia com as maltas, o que demonstrava a fragilidade dos dois lados partidários na corrida política. O Governo Republicano, instaurado em 15 de Novembro de 1889, tendo na figura de Marechal Deodoro da Fonseca, seu primeiro presidente. No dia 10 de dezembro de 1889, o jornal *Diário de Notícias* informa que o ministro da Justiça e o chefe do Corpo de Polícia, Sampaio Ferraz, haviam tomado medidas visando o extermínio da capoeiragem. No espaço de uma semana, ocorreu a prisão de 111 (cento e onze) capoeiras. Se, nos dias imediatamente seguintes à proclamação da República, os capoeiras eram detidos mediante a apresentação de uma

nota de culpa, após a decisão do dia 10 de dezembro, o arbítrio passou a ser a regra para a sua detenção (REIS, 2013, p.8-9).

Em menos de um ano, Sampaio Ferraz, inimigo dos capoeiras (apesar de ter sido, ele também, praticante da arte), tinha dado cabo dos últimos vestígios do Partido Capoeira e, de sobra, da Guarda Negra. A ação repressiva de Ferraz entrou na história como tendo acabado com a capoeiragem carioca através da deportação massiva de centenas deles para a ilha Fernando de Noronha. A maioria dos capoeiras apodrecia no meio do Atlântico. O destino final desses homens é um mistério (SOARES, 2012, p.52).

O presidente Marechal Deodoro deu continuidade à política da marginalização das expressões culturais afro-brasileiras e associou diretamente a capoeira à criminalidade, e quase um ano depois promulga o Decreto 847 de 11 de outubro de 1890, com o título "Dos Vadios e Capoeiras":

Artigo 402: Fazer nas ruas ou praças públicas exercícios de destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem: pena de dois a seis meses de reclusão.

Parágrafo Único: É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes, ou cabeças, impor-se-á a pena em dobro.

A medida do governo silenciou toda e qualquer possibilidade da Guarda Negra se rebelar ou manter qualquer tipo de organização após a queda da Monarquia. Os dispositivos usados pelo Marechal, ou seja, a Lei permitira enquadrar, prender e exilar todos que em momentos anteriores estiveram em contenda com os simpatizantes da República. Em outubro, era publicado o novo código criminal da República, tornando a capoeira crime.

Era o fim da Guarda Negra e da Monarquia, e a perseguição a capoeira, era tanto essa estratégia de desarmar a oposição política que tanto fazia frente à República, como conter a expansão cultural do negro no Rio de Janeiro, agora instrumentalizado por sua peculiar participação social e política, durante a fase do segundo Império, mesmo que de modo secundário ou marginal.

Situando temporalmente, todos esses eventos estavam entre 1887 a 1890, logo, envolvia a Proclamação da República, Abolição da escravatura e a promulgação do novo código civil e criminal, ou seja, mudanças significativas tanto na condução sócio econômico bem como político cultural. Para tanto, não é apropriado crer que esse novo Brasil,

intencionasse a inclusão dos negros como parte da nação. Ainda com relação a situação do negro e fim do regime escravagista no Brasil, André (2008)⁵³ afirma,

O fato de serem negros garantia a nomeação como inferiores, incapazes de progredir, de evoluir tanto nos aspectos intelectuais, emocionais e sociais, não podendo, portanto, contribuir para o progresso da sociedade que tinha uma ideologia branca/europeia (Ibid, p.36.).

E sobre essa política de exclusão do negro, a autora ainda complementa;

O negro que fora escravo não tinha como concorrer com os imigrantes brancos sendo eliminado mesmo naquelas ocupações para as quais tivesse conhecimento e prática, porque no final das contas, o direcionamento do capitalismo se dava no sentido de “mudar a organização do trabalho para permitir a substituição do “negro” pelo “branco” (Ibid, p.71).

As fontes de imagens sobre essa capoeira e sua politização, traçaram um plano cronológico, onde na primeira metade do século XIX, o olhar pictórico além de ser do branco europeu⁵⁴, ainda era agenciado pela Coroa em tom de registro oficial (dentro da categoria da pintura – a qual é conhecida como uma linguagem artística acadêmica das belas artes eruditas).

No atual tópico observa-se a narrativa por fontes como ponto de apoio, ou seja, a ilustração e a caricatura, com sua proposta satírica e preocupada com a crítica, eram disponibilizadas em jornais e revistas, figurando no seio popular do Rio de Janeiro. É bem verdade que a fotografia estava numa espécie de entremeio, sobre o erudito e o popular, dependendo muito de quem era o fotógrafo e os contratantes de seu serviço, já que o próprio imperador se portava como uma espécie de mecenas da fotografia, como mencionado anteriormente, segundo Schwarcz (2014, p.397).

Ainda nessa reflexão, há o efeito da nacionalidade nesse discurso imagético, pensando na plausibilidade desses jornalistas, folcloristas e caricaturistas viverem a noção de pertencimento do Brasil, mais ainda aos que se inclinaram a abolição. Soares até cita um deles, Clarindo de Almeida como líder da Guarda Negra, provavelmente seria negro ou mulato, em sua afirmação. E mesmo que os citados tivessem talvez uma concepção “embranquecida”, ainda sim, não seria uma visão do europeu, o que também não invalidaria, por exemplo, não ser a narrativa própria do negro ou sobre a capoeira. Ela

⁵³ Maria da Consolação André é psicóloga, Mestre e Doutora pela UnB, Coordenadora do curso de Psicologia da UNIP. Para maiores informações, O Ser Negro – A construção de subjetividades em afro-brasileiros / Brasília: LGE Editora, 2008.

⁵⁴ Pintores como J. M. Rugendas, em Viagens Pitorescas através do Brasil (1954), e Jean Baptiste Debret, em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1965) deram enorme contribuição nesse registro oficializado pela Coroa, contratadas como parte de missões científicas e artísticas.

pertenceu a um espaço-tempo, respeitado pela sincronia da História, que deve ser respeitada em uma análise atual.

O desenrolar do final do século XIX, segue nesse mesmo clima de tensão e mudanças. No próximo capítulo, será abordada sua sequência e contextualização, acompanhando essa dinâmica, ou seja, valendo-se das obras imagéticas e artísticas para situar e narrar à presença da capoeira (e do negro nesse contexto) e a sua participação nos espaços sociais, públicos e urbanos. Embora alguns políticos do Partido Liberal também utilizassem capoeiras como capangas eleitorais, os membros do Partido Conservador foram mais hábeis em trazê-los para si e selaram com as maltas uma sólida aliança política que durou de 1870 a 1890 (REIS, 2013, p.8).

CAPÍTULO 2

2 MODERNISMO E RESSIGNIFICAÇÃO: A CAPOEIRAGEM NO RIO ANTIGO

Com a virada do século XX, o desenrolar de uma situação conflituosa entre forças políticas ainda perduradas do século anterior continua, contudo, dominada pelo regime Republicano, nesse momento. E para os capoeiras, a situação continua no mínimo contraditória. A ideia de que apenas negros, mulatos ou escravizados praticavam ou faziam uso da capoeira, já está superada nesse campo de pesquisa, como pontuada em anteriormente nesse escrito⁵⁵.

A questão continua sendo racial, porém, o elemento social também é incorporado nesse contexto do Rio de Janeiro, ou também chamado de *Rio Antigo*, e a lei, o rigor aos capoeiras, principalmente negros ou ainda, pessoas com possível ligação às maltas monarquistas e a Guarda, é evidente.

Este fato impulsiona políticas em que os negros, com sua cultura e costumes, não se enquadram. A aliança entre Governo republicano, Estado da Guanabara – Distrito Federal da Capital brasileira – e a prefeitura do Rio de Janeiro geram mudanças estruturais seja ela em reformas das vias públicas e localidades de habitação seja em legislar leis e normativas sociais a inviabilizarem as camadas populares que não se encaixam no ideal de civilização nos moldes europeu.

Efeitos colaterais desde formas e estratégias no cotidiano criadas pelos negros para se manterem “cidadãos” na cidade carioca até revoltas e conflitos sociais para lutarem por seu direito a existência na Capital.

O apoio de certa parcela de intelectuais e artistas vivendo a chegada da modernidade ajudou a viabilizar e criar personagens tipicamente cariocas como os bambas, turunas e capadócios serenalistas que evoluem para o malandro, para o sambista, e para o desportista ou capoeirista, ou ainda sportman da capoeiragem.

A arte, em aproximação ao nosso tema capoeira e do negro, se manifesta como essa veia crítica da ilustração e caricatura em oposição as fotos jornalísticas, e ausência até certo ponto da pintura.

⁵⁵ SOARES, Carlos E.L. Dos Fadistas e galegos: os portugueses na capoeira. Revista Analise social. Volume XXVII (142), 1997 (3º) 685-713.

Observamos também que neste século é a afirmação dos brancos na capoeiragem, em detrimento do apagamento dos negros na sua participação arquitetada por parte das mídias conservadoras (em maioria e melhor remunerada de acordo com a elite burguesa). A capoeiragem passa gradativamente a suas mãos, até se tornar desporto de rapazes da zona sul do Rio de Janeiro, e cair no esquecimento logo depois dos anos de 1945.

Com o título “Modernismo e ressignificação: a capoeiragem no Rio Antigo”, o Capítulo 2 traz uma outra variedade de imagens disponíveis a dialogar com a Capoeira e o Rio de Janeiro Republicano. A marca da caricatura e da ilustração no segundo capítulo é um convite a refletir sobre a escassez, por exemplo, de pinturas que remetam a Capoeiragem. Pois ao longo deste capítulo majoritariamente as fontes imagéticas popularescas tomam conta da comunicação visual, e nesse campo vigoram o avanço da tecnologia das informações e mídia, e também a chegada da modernidade. Caricaturas como as de Calixto Cordeiro, presentes no artigo “A Capoeira” (1906), publicada na Revista Kosmos, as quais a pesquisa retirou seis figuras “Typos de uniformes dos antigos nagoas e guayamús”, “Peneiração”, “Cocada”, “Calço ou rasteira” e “Lamparina” e “Meter o andante”, além de “Defeza Nacional” (1917) anos mais tarde publicada na Revista D. Quixote. Outras como “Flor de Lyra” (1903), de Petiz, publicada no Jornal O tagarela, “Prata Preta”, no folhetim Bigorna da Câmara, cuja autoria e ano não são identificados e “Jiu-jitsu contra Capoeira” (1909), de Alfredo Storni, publicada no Jornal O Malho. Uma última caricatura em que satiriza ao mesmo desafio mencionado anteriormente, mas que há apenas a referência “Dos Jornaes”, autoria e ano não reconhecidos.

Ainda relacionada a esse desafio, a fotografia contribui também com um número considerável de registros imagéticos como “A Capoeiragem Vencedora do Jiu-Jitsu” (1909), publicada na Revista Careta, mas autoria não identificada, seguidas de mais duas do mesmo tema, uma com título “Villegiatura de um capoeira” e uma outra que registra ao que parece o Mestre Cyriaco “Macaco Velho” nas ruas do Rio de Janeiro com seus alunos, contudo essas últimas não possuem data e nem autoria. Fotografias outras como as de Mestre Sinhozinho, e seus capoeiristas da elite carioca da zona sul, finalizam o hall da sexta arte. Seguindo as ilustrações, Raul Pederneiras elenca “Nosso jogo” (1926), na Revista da Semana e com Mestre Zuma, Annibal Burlamaqui, ilustrando seu livro “Gymnastica Nacional (Capoeiragem) methodisada e regrada” (1928).

No subcapítulo 2.1, sob o título “Heróis e Capoeiras: o fotojornalismo e a charge (1901 a 1910)” autores como Ricardo Martins Porto Lussac, nos artigos “A capoeira na revista Kosmo (1906): cultura material, formação e informação ilustrada no Rio de Janeiro” (2015) e “Raul Pederneiras e os Capoeiras” (2016), revela como as caricaturas da época descreviam o comportamento do Capoeira no Rio de Janeiro e sua transição do século XIX para o seguinte, e se estendendo as duas primeiras décadas do século XX. Lussac contribui enormemente com a análise de documentos por fontes (1901-1906) vindas de Calixto Cordeiro. Autoras como Giovanna Ferreira Dealtry em “Margens da *Belle Époque* carioca pelo traço de Calixto Cordeiro” (2009) e Izimara Bastos em “A Imprensa no Rio de Janeiro da *Belle Époque*.” (2008) contextualizam esse Rio de Janeiro da irreverência, da caricatura, ansiando incorporar os modismos e maneirismos parisienses. Nesse tom, a participação de Mônica Velloso é fundamental, pois em “Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes” (1996) a autora explica o papel da imprensa, a sua transição e fluência entre mídia e arte, ao mesmo tempo em que reconfigura a questão do modernismo ao comportamento cultural peculiar do carioca, e mais precisamente dos intelectuais boêmios. A Capoeira, a malandragem e o samba estão intimamente ligados a esse estilo do modernismo carioca se apresentar segundo a autora.

O autor Marco Castilho Felício em um ensaio publicado no blog oficial do Mestre Luiz Renato⁵⁶, “Cyríaco x A República. Breves considerações acerca da vida de um capoeira na virada do século XIX/XX” (2011), relata um evento público em terras cariocas com grande significação histórica na Capoeira agregando desdobramentos decisivos para o curso do seu destino no Brasil. Nesse mesmo assunto do desafio, André Mendes Capraro e Riqueldi Straub Lise, no artigo “Primórdios do jiu-jitsu e dos confrontos intermodalidades no Brasil: contestando uma memória consolidada” (2018) ajuda a reconstruir a narrativa deste evento, preenchendo esse tópico com seus apontamentos. Sendo um período de conflitos sociais constantes, ora por rechaço a cultura afro-brasileira, e o pelo projeto de mestiçagem ora por modernização, como menciona Edilaine de Campos Gomes, no artigo “Herdeiros da Pequena África: Narrativas Descompassadas” (2016) e Lilian Schwarcz no livro “O espetáculo das raças” (2005). Há ainda um Dossiê da cidade Rio de Janeiro, de 1905 sob o título “A Revolta da Vacina” (2006), onde agrega muitas informações tocantes a proposta

⁵⁶ Mestre do Grupo Beribazu de Capoeira e Professor Doutor na UNB/Brasília.

sanitarista se chocando com a cultura da população afro-brasileira, ou mesmo as zonas e territórios voltadas as camadas populares, explanando uma política conflitante em relação causal com a Abolição e não reintegração da desse contingente. Nesse dossiê também converge muito material imagético acerca das ilustrações, fotografias e caricaturas requeridas por esta pesquisa, e coloca a Capoeira como parte de uma organização em favor da Revolta, liderada pelo negro capoeira *Prata Preta*.

Outro conflito importante para este estudo foi a Revolta da Chibata, em 1910, também ligada a esse processo de reestruturação social em que passa o Rio de Janeiro, simultaneamente a modernização das forças armadas, principalmente da Marinha de Guerra do Brasil. Leopoldo Gil Vaz, em “A Marinha e a Capoeiragem. Navigator: subsídios para a história marítima do Brasil” (2016), junto a Cláudio Barbosa Sousa, em Dissertação de Mestrado “Marinheiros em Luta: a Revolta da Chibata e suas representações” (2012) agregam a pesquisas informações de valia na relação entre negros, do líder João Cândido, a Capoeira e outras revoltas na primeira década do século XX, na capital federal. Paralelo a essa descrição entre conflitos sociais e raciais em que a Capoeira esteve constante em participar, Silvia Campanema e Rogério Sousa Silva, no artigo “Do (in)visível ao visível: O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República” (2013) faz uma análise de como as relações sociais estavam mediadas por papéis de subserviência e a sua subversão em se tratando de negro, sendo satirizada pelos periódicos da época por caricaturas e ilustrações. A Capoeira esta presente novamente nesse artigo especificamente na caricatura de Calixto Cordeiro, além de outras situações mencionadas nesses três últimos parágrafos.

Em 2.2, “Disputas de *Sportmans* ou conversa de Malandros” pela primeira vez neste estudo, a discussão sai do Rio de Janeiro para ir em direção à Bahia, ou melhor, faz trânsito de informações. Todavia é imprescindível tocar nessa temática, já que faz parte da História da Capoeira e dá significância até hoje para seus praticantes, ou seja, o caráter dualista entre os estilos de Capoeira (Regional e Angola) e a ascensão da Vadição Baiana. Além disso as fontes imagéticas no século XX se ampliam, já que o avanço da tecnologia possibilita o incremento de novos aparatos e melhoramento dos registros tangente a qualidade e a variedade da mesma. Neste subcapítulo a análise de Silvia Campanema e Rogério Sousa Silva (2013), se torna mais profunda na questão do rechaço ao negro, juntamente com Lilian Moritz Schwarcz (2005), Carlos Henrique Vieira “A Inteligência da cultura popular: uma etnografia da capoeira” (2016), Letícia Vidor de Sousa Reis e Elizabeth Vidor de Sousa em “Capoeira: Uma Herança Cultural

Afro-Brasileira” (2013) e o artigo “A Capoeira do Rio de Janeiro Século 19 e a Capoeira de Salvador de 1930 e 1940” (1997) e Mestre Zuma (1928), juntos com seus já mencionados livros e artigos.

A ideia de mestiçagem e invisibilidade não somente da cultura, mas do afro-brasileiro como etnia (ou raça como se usava na época), promove ideais de exaltação de pensamentos, modismos e cultura europeia. Contudo, o país, e principalmente a capital, era ocupado por grande contingente de afrodescendentes, o que causa um entrave e se recorre à mestiçagem como forma de abrandamento da presença do negro na sociedade. novos autores como Nestor Sezefredo Passos Neto, mestre Nestor Capoeira em “Capoeira: os fundamentos da malícia” (1998), Paulo Coelho de Araújo e Ana Rosa Fachardo Jaqueira em “A história social da capoeira através das imagens as *Silhuetas* de Raul Pederneira” (2017), Eduardo Couto da Cunha Kratochwil, na monografia “Capoeiragem Carioca” (2005), André Luiz Lacé Lopes em “A Capoeiragem no Rio de Janeiro” (2002) e Gabriel da Silva Vidal Cid no artigo “A capoeira no Rio de Janeiro 1910-1950: Narrativas de Mestre Celso” (2002) compõem uma linha de pensamento que permeia a Capoeira e seu percurso de transição de meados da década de 10 avançando até 1940.

Todos esses autores nesse subcapítulo 2.2 são requeridos para fornecerem informações sobre o processo em que se instala no Rio de Janeiro, devido à continuidade do projeto de forte repressão à Capoeira (iniciado na transição Monarquia-República), além de outros processos paralelos de exclusão e apagamento à cultura afro-brasileira e ao próprio negro. Esta situação empurra para a Bahia, um cenário favorável ao desenvolvimento da cultura capoeirana, e é assim que Salvador se torna a capital brasileira da Capoeira no século XX, a partir da década de 30. A prática da Capoeiragem no Rio de Janeiro então passa a ser de caráter esportivo e higienista, além de ser abarcado por um volume de jovens burgueses da zona sul carioca. Ao final da década de 20 os malandros negros, turunas, capadócios estavam forçados ao esquecimento, porém, eram tempos de modernismo e modernidade. Esses personagens se juntam a outros como ciganos, transformistas, “invertidos” (homossexuais) marinheiros, artistas, sambistas, poetas e uma leva de boêmios que promoviam uma espécie de mundo paralelo no Rio de Janeiro desde os idos de 1910.

Em 1930, uma personificação de quase todas essas figuras se concretiza na controversa figura de Madame Satã, por exemplo, malandro, capoeira, gay, transformista, valentão sendo capaz de subverter o que já parecia improvável (em um tempo menos

complacente do que se conta na contemporaneidade). Para esse contraponto entre o desenvolvimento da Capoeiragem na zona sul carioca com traços de seus jovens ricos, brancos e “saudáveis”, ao mesmo tempo em que se tem na Bahia a sua prática “genuinamente brasileira”, Madame Satã põe o modernismo a flor da pele e expõe que a Capoeiragem ainda estavam circulando presente entre a cultura das camadas populares e do afrodescendente. O oposto do que a mídia em geral, que trabalhava a favor do branqueamento e da mestiçagem torciam e expunham em seus registros imagéticos do periódicos e jornais. Nas palavras de autores como Diego Aparecido Cafola, no artigo “Madame para uns, Satã para outros: uma leitura do corpo marginal em Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz” (2002), e Geisa Rodrigues Leite da Silva na Tese “As múltiplas faces de Madame Satã : estéticas e políticas do corpo” (2011), e nesse momento agregamos novamente Mônica Velloso (1996) e Giovana Dealtry em “Corpos Transgressores: uma leitura do “povo” na *Belle Époque* pelo traço de Calixto Cordeiro” (2007) .

2.1 HERÓIS E CAPOEIRAS: O FOTOJORNALISMO E A CHARGE (1901 A 1910)

Ao longo da primeira década do século XX, muitas revoltas na capital da República, estariam ligadas a conflitos sociais, entre as camadas mais baixas da população, e contendas raciais, sobretudo aos negros, tendo a presença da capoeiras ainda no envolvimento dessas querelas.

A modernidade⁵⁷ chega ao Rio de Janeiro, reordenando vários campos da cultura, soando como um reordenamento do tempo em função da produção e com especialização na tecnologia. Isso estimula uma visão progressista no Presidente Rodrigues Alves, que junto ao prefeito Pereira Passos, reconfigura e transforma parte do Rio de Janeiro em um canteiro de obras, em especial as zonas formadas pelas camadas populares, no intuito de modernizar a capital bem como afastar os povos negros e indígenas da região.

⁵⁷ Seguindo a visão de Charles Baudelaire, presente em seu ensaio “O Pintor da Vida Moderna”, a modernidade se aloca na história a partir do início do século XIX, aproximadamente. Podemos dizer que ela é fruto de uma amálgama de situações envolventes a economia, produção e trabalho e concepção de mundo que produziram mudanças de valores e de comportamento nos europeus pós Revolução Industrial. A principal causa dessas mudanças talvez tenha sido a transformação do ambiente da cidade, dando a ela, pela primeira vez, as características do que hoje consideramos o ambiente urbano. A tecnologia e o contato mais próximo e frequente evoca um processo de mutação incessante que não dá tempo suficiente para o indivíduo aclimatar-se ao novo ambiente e conseguir um pouco da sensação de familiaridade que os antigos sentiam em relação ao que estava em seu redor. Ver mais em BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: _____. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Essas mudanças são permeadas pela ideia de desenvolvimento e progresso advindas da Europa.

A saúde e a moral se chocam com a cultura nacional, cuja epidemia de algumas doenças como varíola, principalmente, é atribuída ao modo de viver peculiar dos moradores populares. A importação desses modismos e maneirismos europeus, mais especificamente franceses, aproxima o carioca burguês a criar uma identidade e uma atmosfera no Rio de Janeiro, similar (em sua concepção) à França, chamada de Belle Époque⁵⁸.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, a modernidade traz com consigo um novo olhar sobre a Arte e o Jornalismo, que sofrem a ação desta revolução temporal, produzindo uma nova polêmica sobre as fronteiras de se fazer arte e também repensando o papel do artista. Com isso, a Arte na Capital do Brasil, se vê recebendo esse movimento de mudanças, proposto pela modernidade, mas que nesse campo em específico recebe o nome de Modernismo⁵⁹ (VELLOSO, 1996). O Movimento Modernista de 1922, em São Paulo, parece ser o marco para a entrada do Modernismo no Brasil. Contudo, Mônica Velloso discorda desse fato, e pensa que no início do século, no Rio de Janeiro, esse movimento já estava instaurado, na proliferação das revistas humorísticas e nas literaturas, como a do literato Graça Aranha. Nesse sentido, a ideia de uma "cultura do modernismo", é entendida como o conjunto de modificações que ocorreram nos padrões de comportamento e de percepção social no período que se estende de 1880 até meados da Primeira Guerra Mundial. Segundo ainda Velloso,

Em vez de analisar o modernismo como movimento cultural organizado e com limites espaço-temporais definidos, prefiro situá-lo na dinâmica acidental do cotidiano, que cobre desde os "pequenos gestos" de sociabilidade intelectual até as expressões escritas e visuais (Ibdi, 1995, p. 275).

Como afirmamos, o modernismo no Rio de Janeiro, alargou os conceitos sobre Arte e artista, não obstante, a própria prática da capoeira, ou capoeiragem, passa a ser utilizada

⁵⁸ Para Izamara Bastos (2008, p. 1) a Belle Époque – Período no início do século XIX, em que a cidade do Rio de Janeiro se modernizava tendo Paris como modelo. A presença da cultura francesa foi particularmente marcante durante a belle époque carioca. Além da cultura, o traçado urbanístico da Cidade também era baseado no modelo arquitetônico europeu.

⁵⁹ Designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 30, aproximadamente; arte moderna.

nesse vocábulo⁶⁰. O escritor Lima Campos, em 1906, chega a relacionar Arte e capoeira;

Os *capoeiras* modernos não levam já a esses extremos o amor a *arte*; são mais, a bem dizer, masherqueiros, navalhistas, faquistas, emfim, estriladeiros avulsos, que própria, exclusiva, profissional e arregimentamente *capoeiras*. Sabem, uns mais, outros menos, o jogo, mas, não fazem dele verdadeiramente uma *arte*, uma profissão, uma instituição [grifos em itálico do autor] (L.C., 1906 apud LUSSAC, 2015, p.6).

Para o Jornalismo, Izamara Bastos (2008, p.3) nos mostra que assim como Velloso vê o início do processo de transição do movimento artístico modernista ainda na virada da Monarquia para a República, esta autora também considera que “um novo modelo de jornalismo, no qual começava a ganhar espaço os jornais que tendiam a investir em uma linha editorial supostamente mais neutra, imparcial, procurando informar mais do que opinar, como até então se fazia”. Mesmo assim, a imprensa carioca se alinhou as elites e se inclinou a criar um discurso dominante, esperando que todos os grupos sociais do Rio aderissem a mídia. A ordenação da sociedade promoveu o crescimento nas produções jornalísticas, mesmo em uma sociedade em que a grande maioria era não letrada.

Os jornais vinham com a intenção não só de informar aos letrados, mas também de influenciar, de alguma maneira, os excluídos. A capacidade de a palavra escrita e da imagem inserir-se, ainda que indiretamente, nos mais diversos meios sociais, fazia dela um forte elemento para normatização da própria sociedade (BARBOSA, 1996, p.30⁶¹).

No caso da caricatura ao mesmo tempo em que se insere no campo artístico, ainda goza do seu uso jornalístico, ou mesmo informativo. Seguindo a tradição desde meados do século anterior, a caricatura se aproveita desse hiato entre as duas áreas da visualidade e da informação, para continuar na sua proposta de representar o cotidiano, com um ar pitoresco e irônico, ao mesmo tempo, crítico à sociedade e política.

A capoeira continua figurando dentro de seus assuntos, denunciando tanto a presença quanto as perseguições ao que restou das maltas, pois estas ainda existiam e transitavam pelas ruas mantendo-se encarnadas nas Nações Guayamús e Nagôas. Crispim do Amaral, considerado um dos importantes nomes do modernismo no Brasil, em 1902

⁶⁰ Inserir a capoeiragem, no período do Rio Antigo, como categoria de Arte Modernista, entendemos que além de polêmica, geraria uma demanda não direcionada a esta pesquisa à argumenta-la. Entretanto, tentamos expor que o vocabulário tocante a Arte, incluiu a capoeiragem algumas vezes.

⁶¹ BARBOSA, Marialva, Imprensa, Poder e Público. Niterói, tese de doutorado, Dep. de História / UFF, 1996.

abre o século “chargeando” o temido ex-chefe de polícia, Sampaio Corrêa, agora candidato a senador ao conversar com um “fósforo”⁶², Figura 25.

Figura 25



“Os Capoeiras”, C. do Amaral. Revista O Malho, de 29 de novembro de 1902. LUSSAC, 2015, p. 4)

Ricardo Lussac (citando DEALTRY, 2010, p.61) nos traz Em suas legendas

Qual! Seu doutor Sampaio Ferraz! Vossa senhoria é que foi um chefe de polícia às direitas: libertou o Rio de Janeiro da nossa praga. Olhe agora... Já aqui estamos outra vez riscando por ahí... vossa senhoria é que foi chefe! Vou dar-lhe o meu voto para senador (Revista O Malho, de 29 de novembro de 1902) (IBID, 2015, p.4).

Por meio da Revista *Kosmos* (1904 – 1909) um artigo chamado “A capoeira” com quatro páginas e seis figuras, é publicado por Lima Campos e tem como desenhista,

⁶² Os fósforos exerceram com impacto sua atividade ilícita de fraudes às urnas na época do Império (1822 a 1889) e na República Velha (1889 a 1930) (SOARES, 1994).

Calixto Cordeiro⁶³. Algumas dessas caricaturas estão em sequência nas Figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31 descrevem o capoeira como esse personagem frequente entre os conflitos policiais nas ruas cariocas.

As maltas ainda estavam vivas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Ricardo Martins Lussac (2015, p.8) afirma a existência e a presença ativa das maltas de capoeira ainda circulando no espaço público. Nós trouxemos a Figura 26, de Calixto, para afirmar tal fato. Cada uma delas acompanha uma legenda, narrando o contexto daquele momento:

Figura 26



Typos e uniformes dos antigos **nagoas e guayamús**. (CALIXTO, 1906). “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: LUSSAC, Ricardo. A capoeira na revista Kosmos (1906): cultura material, formação e informação ilustrada no Rio de Janeiro. 2015.

Ricardo Lussac nos fornece todas as legendas e figuras com relação a Calixto, nessa sequência de figuras. Segue na legenda:

⁶³ Calixto Cordeiro (1877 – 1953), como conhecido como Calixto, foi um caricaturista e desenhista. Cordeiro ao longo da vida assinou como “K.Lixto”, “LUP e SIB, Romano e Guevara, Ot Xilak” (ARAÚJO & JAQUEIRA, 2008, p. 62).

Não te conto nada seu compadre! o samba esteve cuerê- réca. No fim que houve uma choramella de escacha. O Cara Queimada estava de sorte com a Quinota quando o marchante chegou. Ih! seu camarada! Foi um estrompicio! O Marchante era sarado, foi logo encaroçando a joça. Eu tive que entrar com o meu jogo, sim, tu sabes, que não vou nisso, e ali eu estava separado, não havia cara que me levasse vantagem. Quando a coisa estava preta eu fui ver como era p'ra contar como foi (CALIXTO, 1906).

O caricaturista carioca Cordeiro Calixto criar essa imagem e expõe que a transição histórica dos Nagoas e Guaiamuns perdurou mesmo dentro da República, sem os enlances políticos de outrora. Suas proporções contingenciais diminuíram em comparação do que era a agitação política na disputa pela dominância do regime político em finais do século XIX. E aqui o artista representou as vestimentas de acordo com estética das duas nações. Apesar da imagem acima, estar em preto e branco, Reis afirma que

Nagoas usavam uma cinta de cor branca sobre o vermelho e seu chapéu tinha uma das abas batidas para a frente. Os Guaiamuns, por sua vez, tinham cinta de cor vermelha sobre a branca e chapéu com uma das abas levantadas para a frente [...] Na verdade, nessa escolha de sinais opostos para se representar, os Nagoas e os Guaiamuns, nos revelam que se reconhecem como duas metades complementares de uma mesma totalidade (REIS, 1994, p.225).

Na sequência, as próximas cinco figuras que seguem abaixo, são os registros caricatos dos gestos contidos na capoeiragem, ao mesmo tempo em que são traduzidos, na legenda que as acompanha, dentro de um contexto fictício considerado por Calixto como parte do cotidiano dos capoeiras;

Figura 27



Peneiração. Klixto. “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: *ibid*, Figura 26.

Com pouco vi um cabra peneirando na minha frente, dansei de velho, o typo era bom! sambou e entrou no caterê commigo...” (CALIXTO, 1906).

Peneiração, como nos referimos na imagem “Lições de capoeira” de Cristiano Jr., é um balanço corporal, alusivo a ginga de hoje em dia. Na legenda, palavras como “caterê”, “sambou”, “dansei”, até hoje são notórias no que se refere ao samba. Ao mesmo tempo nos confirma, o tal balanço, o gingado de uma malandragem. Notem que o detalhe da cor, volta à diferenciá-los quanto a suas maltas. Portanto, o capoeira da esquerda, usando cinto branco, pertence a malta Nagô, e seu oponente, apesar de seu cinto ser escuro (ilustração em preto e branco), compreendemo-la como vermelha, da malta Guayamú.

Com relação ao uso do “cacete”, ao lado das navalhas, é comum nas descrições de armas portadas pelos capoeiras, entretanto, não é possível nos delongar, nesse ponto, pois merece respeitável pesquisa, cabendo debates acerca de seu uso e derivação, possivelmente oriundas de manifestações como o jogo de pau dos portugueses e dos quilombolas do norte fluminense⁶⁴.

⁶⁴ Ver em: Versos e cacetes Jogo de pau na cultura afro fluminense (https://www.youtube.com/watch?v=fUpHcyb_dU); CAÇADOR, António Nunes. Jogo do Pau: Esgrima nacional. Lisboa, 1963.

A seguir, a imagem “Cocada” faz menção a uma significância de peso durante todo o século XIX, já que a cabeçada seria um símbolo de habilidade corporal da capoeira, antes do uso da navalha receber um incremento no seu manejo, intercambiado pelos portugueses com os negros e mulatos capoeiras. Os detalhes do cinto, permanecem, mas o chapéu de um deles, já não é mais visto, e no caso da legenda,

Figura 28



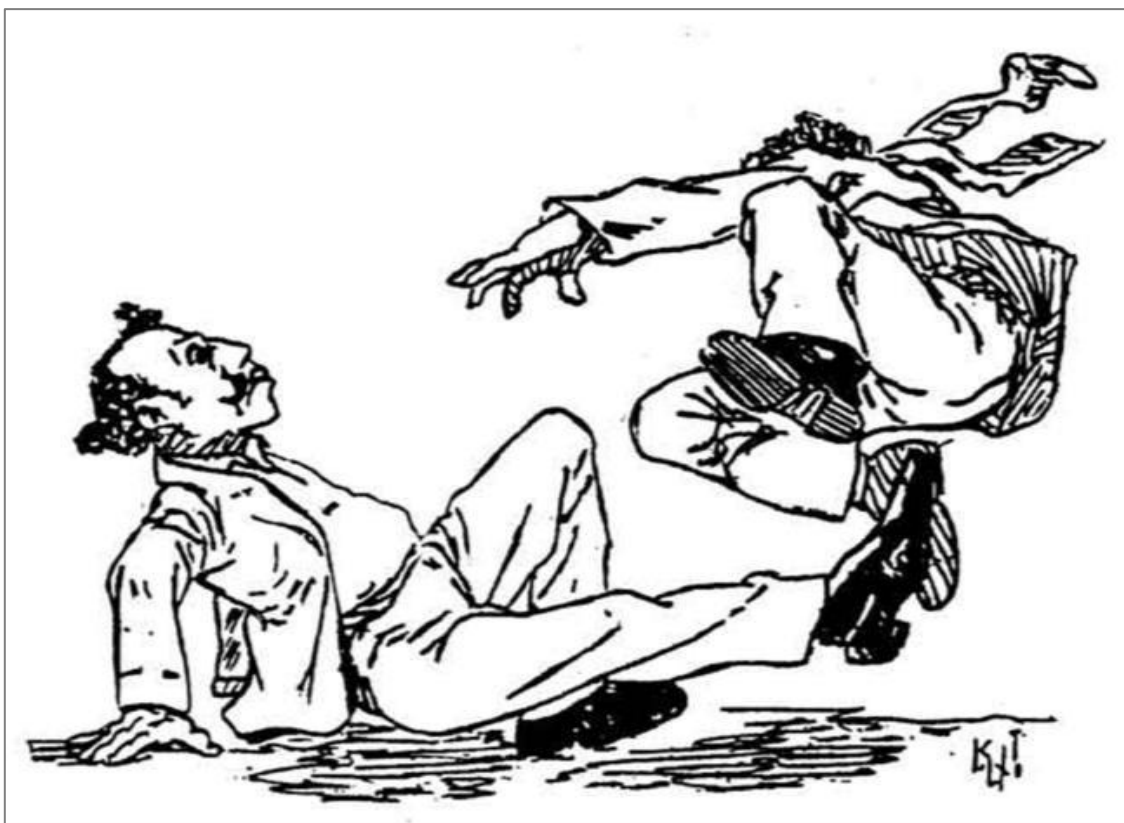
Cocada. Klixto. “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: ibid,

Figura 26.

Fiz duas chamadas nos materiaes rodantes, de uma palma, sempre com os mirones gelados no mecco, o cabra não leu... fiz uma figuração por cima para o bruto fugir com o carão, e grampeei o individuo. Chamei o cabra na chinxa, levei a caveira de lado, e fui buscar o machinismo mastigante do poeta.

O cabra engolio a lingua, damnou-se, não perdeu a scisma, ganhou tento e compareceu de novo... Não fiz questão do preço da banha... (CALIXTO, 1906).

Figura 29



O Calço ou Rasteira. Klixto. "A Capoeira". In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906.
Fonte: ibid, Figura 26.

Cahi no bahiano rente a poeira, e lasquei-lhe um rabo de arraia que o marreco voôu na alegria do tombo, indo amarrotar a tampa do juizo n'uma canastra, e ahi gritei: -- Entra negrada! O turuna enfeitou-se outra vez... Oh! cabracutuba! (CALIXTO, 1906).

Na descrição notamos no nome rabo de arraia, no golpe aplicado. Ao longo deste capítulo pelo menos mais três vezes será abordado o conflito de nomenclatura desse golpe, caro a capoeira.

Figura 30



A **Lamparina**, Klixto. “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: *ibid*, Figura 26.

[...] grimpei, perdi a estribeira, cocei-me, dei de mão na barbeira e... ia sapecar-lhe um rabo de gallo, quando o cabra cascou-me uma lamparina que eu vi vermelho! (CALIXTO, 1906).

Notemos que o capoeira nagoa parece não ter conseguido seu intento, ao utilizar a “barbeira”, ou navalha, já que o capoeira guayamú aparece com o famoso lenço de seda, (e vermelho de sua malta), que impediu um “rabo de gallo”(esse nome talvez alusivo a cor e formato da cauda da ave), nos parecendo o sangue que esquicharia na camisa do capoeira.

É nítido que Calixto além de nos narrar a estória de dois capoeiras em conflito, e a descrição dos acontecimentos, narra também a história da capoeira por meio dos objetos de pertença da capoeiragem com importante significação. A representação da navalha, como agora, da cabeçada, do cacete, os detalhes estéticos das cores dos cintos e modos de acomodar o chapéu confirmando a presença dos Nagôs e Guayamús, contempla sua intenção de “homenagear”, ou mesmo “lembrar”, os capoeiras, bem como nos brinda com uma reafirmação da participação das maltas em plena República.

Figura 31



Metter o Andante, Klixto. “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: Ibid, Figura 26.

Ahi não conversei, grudei na parede, escorei o tronco, e meti-lhe o andante na caixa de comida. O dreco bispando que eu não era pecco, chamou na canella que si bem corre, está muito longe... Eu voltei p'ro samba garganteando:
- Meu Deus que noite sonora [grifo do autor] (CALIXTO, 1906).

Observando outra questão, é bem peculiar e interessante o vocabulário⁶⁵ desses sujeitos, aos quais se misturam gírias populares ao léxico rebuscado da elite, produzindo uma forma de linguagem exclusiva do capadócio, capoeira, bambas e malandros. Ao mesmo tempo em que o uso inadequado de determinadas palavras e expressões de fora de sua realidade, denotam talvez a uma intenção em “florear” (termo contemporâneo utilizado na capoeira para se referir a uma rica estética de movimentos e gestos) o discurso e talvez suprir a pouca instrução (letrada) dos capoeira das camadas populares. O caricaturista Raul Pederneiras⁶⁶, em *Geringonça Carioca*, de 1922⁶⁷, analisa o repertório no tocante aos capoeiras, bambas, turunas e capadócios, chamando-a de “gíria ladra”;

⁶⁵ Mesmo que interessante o desenvolvimento deste tema, não é competência desse estudo a análise desse vocabulário, pois tanto nos distanciaria da proposta metodológica quanto do objetivo dessa pesquisa.

⁶⁶Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953) nasceu no Rio de Janeiro e atuou em várias revistas da cidade, em especial em *O Mercúrio*, *O Malho*, *O Tagarela*, *Fon-Fon*, *Revista da Semana* e *D.Quixote* (Lima, 1963: 988-1013).

⁶⁷ Maria Odete Monteiro Teixeira ainda tece outras considerações, o dicionário *Geringonça Carioca* (1922), foi publicado inicialmente como um opúsculo em 1902. Raul Pederneiras, trabalhando como delegado de polícia, no bairro de Rocha Miranda, teve contato direto com marginais e guardas,

A geringonça carioca nasceu do vulgo híbrido, da mestiçagem, que formou a nacionalidade. A primeira a destacar-se foi a do capoeira, entidade que alcançou foros de instituição, exercício que invadiu as principais camadas da sociedade. [...] A vida, quase em comum, dos politiquinhos e demagogos de antanho e os capoeiras, estabeleceu uma permuta de vocabulários; frases feitas, chapas parlamentares, eram adotadas ou adaptadas pelos “capadócios”; os tropos de retórica dos pais da pátria transferiam-se para o vocabulário dos pernósticos guarda-costas. Assim se explica o gênero rebuscado que floresceu na linguagem dos guaiamus e nagôas; assim se justifica a entrada dos termos capadócios no campo do falar comum [...].

O latim corriqueiro, muito citado em oratória daqueles tempos, era familiar na prosa da capoeira, reproduzido com ou sem propósito, sempre deturpado, para condimentar as narrativas, em malabarismos de palavras sem sentido, em gongorismos sem nexos. Não é fantasia de escritor a explicação de uma queda, que França Junior, em seus famosos folhetins, põe na boca de um “sestroso”. “Escorreguei numa casca de banana infalível e cai ipsi verbis...(PEDERNEIRAS, 1922:3, 19 -20).

Com relação aos nomes dados aos golpes, houve mudanças e, ainda há, até hoje o regionalismo e o contexto cultural influenciam nesse sentido. No caso dessas nomenclaturas, em muitas regiões, o andante é a Benção, e o Calço ou Rasteira, que também pode ser chamado de Banda ou Corta-capim (como veremos mais a frente com outras imagens). No caso específico da Lamparina, nos dias de hoje, a navalha é usada e forma simulada, sem oferecer riscos a integridade física dos capoeiristas, apenas no jogo de nome “Apanha laranja no chão tico-tico”, cujos capoeiras disputam uma soma de dinheiro enrolada num tecido, e que devem pegá-lo com a boca. Quem perde nesta disputa, tem o direito de usar a navalha para ludibriar pegar o dinheiro a força. Esse jogo é uma narrativa do cotidiano dos portos e as contendas dos estivadores e figuras que circulavam nesse ambiente a disputar capoeira por dinheiro ou cobrar dívidas ao longo do Século XX, durante sua primeira metade.

É possível observar nessas imagens, que pelo menos a apresentação do negro, já é mais sutil do que outrora exposto nesta pesquisa, ou seja, as características de seus trajes e o seu fenótipo, aparentando serem mulatos. Esses sujeitos estão calçados, com paletós e gravatas, com cabelos escovados ou cortados, e bigodes aparados, mesmo que um aspecto físico um tanto grotesco ou rude, mas que os aproxima daqueles negros ou mulatos capoeiras das maltas de Melo Moraes (Figuras 14). Bem, de certo que essa descrição contrasta com a ideia daqueles capoeiras das maltas retratadas de forma bestial e caricata no Diário Oficial (Figura 13) e da mesma forma, dos negros diabólicos

experiência que vinte anos depois deu origem ao dicionário de gírias recolhidas dos universos marginais da cidade do Rio de Janeiro (2015, p.88). Ver mais em “Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras”. Tese de Doutorado – PPGAC(UniRio) 2015.

⁶⁸ ilustrados por Ângelo Agostini (nas Figuras de 18 a 24) no final do século XIX, bem como era uma realidade social, já que o mesmo estava excluído da nova política republicana.

Na visão de Dealtry, o interessante nessa série de caricaturas é o contraste em relação ao texto de Lima Campos e, conseqüentemente, em relação ao próprio veículo, a revista Kosmos. Ao contrário do articulista, que busca “domesticar” a capoeira propondo-lhe finalidades “patrióticas” e traduzindo para o leitor sofisticado as terminologias envolvidas no jogo, Calixto expõe as diversidades internas ao próprio grupo – nagôas e guaiamus – além de criar legendas que nada elucidam. Pelo contrário, apenas intrigam e interpelam ainda mais o leitor. Não vemos nos desenhos de Calixto a figura desse filho das três raças, conforme defendida por Lima Campos, mas ressaltam nos traços elegantes do caricaturista, a imagem do capoeira negro, ágil e veloz, usando terno branco e “andantes” (sapatos) negros e (Ibidem, 2007, p16).

Lussac cita a proximidade de Calixto com a Capoeiragem, afirmando que o caricaturista seria um capoeira também “formado nas rodas da Cidade Nova”:

[...] o artista, pela característica de seu trabalho jornalístico, conhecia a cultura popular carioca e suas gírias, por frequentar as ruas, a vida boêmia, as festas populares como os cordões e a Festa da Penha, o que realmente propiciava ao desenhista, no mínimo, um conhecimento próximo do jogo-luta. (LUSSAC apud DEALTRY, 2010, p. 66-67).

Se Calixto era frequentador da Festa da Penha, incluindo tantos outros artistas e literatos, a contradição é uma tônica no meio destes intelectuais, pois Olavo Bilac, por exemplo, defendia a retirada de sua manifestação, e aplaudia o Bota-Abaixo de Pereira Passos, criticando ainda a permanência de tradições populares (DEALTRY, 2007, p.9) no cenário carioca do início do século.

Talvez pensando como Giovanna Dealtry, a imagem arrojada e destemida desses capoeiras, revelaria tanto a intenção de Calixto como sua própria inclinação a Capoeiragem.

Mônica Velloso (1996, p.27) fornece subsídio para que entendamos como o caricaturista Calixto, dentre outros como, por exemplo, Raul Pederneiras ou Orestes Barbosa encarnavam o bamba – malandro bom de briga – em versão intelectual, ou mesmo a dialética nacional turunas e quixotes,⁶⁹ e simpatizavam com o que os

⁶⁸ Ver SCHWARCZ, Lilian – Lendo e Agenciando Imagens: O Rei, a natureza, e seus belos naturais. p. 418 – 420, figura 14. . Sociologia & antropologia | Rio de Janeiro, v. 04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

⁶⁹ Ainda em Geringoça Carioca, seu dicionário de gírias cariocas, o Pederneiras define turuna como “chefê, destemido, valente”. Aurélio Buarque reforça esse sentido: turuna vem do tupi turúma e quer

populares, as ruas, as esquinas e os botequins transpiravam culturalmente, como a Capoeira por exemplo. Diz Velloso;

Essa relação orgânica dos intelectuais com a cidade é de fundamental importância. Na vida social carioca, as ruas são a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações. É nesse espaço que as camadas populares constroem seus canais de participação e de organização. Não é a toa que no carnaval as ruas são chamadas de “repúblicas”, cada uma com seu próprio cordão, banda, coreto e grupo de foliões (1996, p.27).

A pesquisadora ainda reitera;

[...] as camadas populares passaram a desenvolver seus próprios canais participativos, gerando uma “cidadania paralela”. Assim era através dos cortiços, dos entrudos, da festa da penha, da capoeira e dos terreiros que elas exprimiam seu senso participativo (Velloso, p.26, 1996, apud, Silva, 1988).

O uso das imagens de Calixto, nesse formato, trazendo uma descrição da situação dando um sentido ao capoeira, lançaria os leitores a imaginação de um universo exótico, o qual não tivera contato ou se resguardasse do mesmo, valorizando a curiosidade da matéria.

Em comparação à época do Império, o qual reafirmava o caráter marginal e animalesco do capoeira. O público leitor da Kosmos era frequentador da elite carioca;

[...] era a mais cara e graficamente sofisticada revista brasileira da época, edita em mais um número mensal o artigo intitulado “A Capoeira” entre as matérias que geralmente traziam textos e fotografias que traduziam o projeto, nos moldes franceses da belle époque, de modernizar o Brasil (DEALTRY, 2010, p. 63).

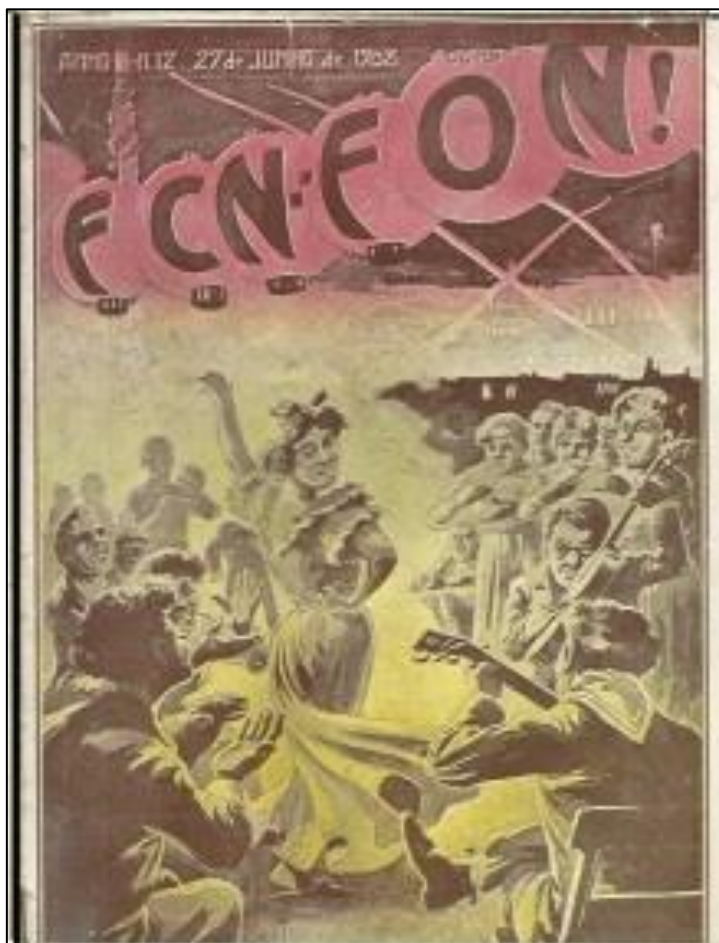
A “A Capoeira” ao estampar e valorizar sua imagem se tornaria atrativa justamente pelo cunho fantasioso, transgressor à sociedade carioca. Esse fetiche, o qual a Revista quis elaborar, na verdade era um reflexo do que já acontecia há alguns anos no Rio de Janeiro, ou seja, mesmo que a transmissão do conhecimento e cultura da capoeirana ainda permanecesse nos submundo das ruas, ao entremeio do samba e seus festejos, dentro dos terreiros, nos corpos de populares, isso não seria suficiente para afastar pessoas de “fora desse cotidiano”, interessadas na arte-luta.

dizer “negro poderoso”, valentão. No início do século, a palavra serviu também para designar cordões carnavalescos como os “turunas da Monte Alegre” ou os “turunas da Cidade Nova”. Rapidamente o termo turuna acabou sendo identificado à figura tradicional do malandro carioca. Já o termo quixote é diretamente inspirado no personagem clássico de Cervantes. Estamos diante de outro universo de valores. Altruísmo, sacrifício, combatividade, idealismo e, sobretudo, algo que escape ao chamado senso comum. O quixote é o sonhador, aquele que antevê realidades apenas esboçadas. Acontece que esses dois personagens, tão contrastantes entre si, acabam se tocando justamente pela agudeza de suas diferenças. Através dos turunas e dos quixotes pode-se vislumbrar um outro desenho da modernidade brasileira. Uma modernidade que se apresenta aos olhos inquietos da época como caricatural, grotesca e, por fim, como realidade extremamente contrastante (VELLOSO, 1996, p.11).

Dealtry fornece um relato de 11 de julho de 1908 de uma pitoresca figura, Juca Pancada. Este aparece nas páginas da smart Revista Fon-Fon em uma crônica assinada por ele mesmo e que ganhara contornos imagéticos na capa criada por Calixto para a mesma Fon-Fon, poucas semanas antes, em 27 de junho de 1908, sobre o acontecido, Figura 32. O relato, em forma de recordação, desenrola-se em uma noite dedicada a São João sobre esse cenário carioca em que os negros dominam.

Depois de arranjar “uns arames vadios” (dinheiro), parte para a roça onde torna-se atração pela habilidade com a viola e cantoria. “O samba esquentou e o batuque entrou firme para o castigo do corpo. Os cabras do balão figuraram no ganzá, prato e garfo e eu trovei de novo só de mão: Agüenta firme meu povo/no batuque da alegria [...]. A lua subia no céu e a negrada amassava a terra.” A festa é interrompida por um grupo de arruaceiros, mas como afirma Juca Pancada, “eu não estava em terra firme, porque o distrito não era o meu, eu era estranja...” Concedida a permissão, o malandro inicia uma série de golpes de capoeira, similares ao já descritos por Calixto na Revista Kosmos. Juca termina ganhando a briga e voltando pro samba e pra sua mulata (DEALTRY, 2007, p.20).

Figura 32



Samba e Capoeira. Revista Fon-Fon. 27 de Junho de 1908. Fonte: DEALTRY, Giovanna. *Corpos Transgressores: uma leitura do “povo” na Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro.* 2007.

O relato coaduna com uma imagem em que a capoeira não aparece explícita, mas é por assim dizer, uma das atrações principais da noite.

Tanto a fina flor da elite, bem como militares, capangas, criminosos e também muitos trabalhadores populares estavam envolvidos com a prática da capoeira na capital federal (LUSSAC, 2013). Esse autor ainda cita,

As ilustrações presentes na matéria “A Capoeira” na edição de março de 1906 da revista Kosmos, de autoria de Calixto, têm sido utilizadas, nos últimos tempos, na capa de muitos livros sobre a Capoeira, estampando, por exemplo, as obras de: Araújo e Jaqueira (2008), Dias (2001) e Lopes (2002) e em pesquisas relativas ao assunto, por fornecerem uma riqueza de detalhes e conteúdos que até o momento não foram totalmente investigadas, inclusive, por se tratar da representação iconográfica da Capoeira de um período com pouca documentação de imagens do jogo-luta. (LUSSAC, 2015, p.14).

As imagens do caricaturista revelam que muitos aspectos da cultura material da capoeirana presentes no século XIX ainda não haviam desaparecido do ambiente urbano carioca, as maltas poderiam não estar mais visíveis, justamente pela sua função desempenhada de guarda-costas político e figura social de organização territorial, prevalecendo sua existência cultural, representado na Figura 33⁷⁰. Novamente as caricaturas estão presentes nesse tipo de registro, dessa vez com a Revista “O Tagarela”.

Figura 33

⁷⁰ Essa caricatura trata da participação paradoxal do negro, bem vestido, mas que não está na Festa da Penha à aproveitá-la, mas para nela angariar sustento, nesse caso como capanga.



Flor de Lyra, Petiz. O Tagarela, agosto de 1903. CAMPANEMA & SILVA. Do (In) visível ao risível. O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República. 2013.

Raul Pederneiras (1922, p.32) se refere à imagem como o Povo da Lyra – grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas. Já Dias (1997, p.331) considera precisa a representação precisa do formado por grupos de “negros e mulatos capoeiristas e apreciadores, em muitos casos, de violão e cantoria”. Os capoeiristas da “lira” eram reconhecidos na imprensa da época também por “não gostarem de trabalhar” e por aparecerem com frequência como “guarda-costas de políticos”. A legenda deixa clara a posição social do personagem, de exclusão e marginalização: “A flor que não figurou na batalha” (Capanema & Souza, 2013).

A relação entre cultura e território, no Rio de Janeiro, é praticamente indissociável. A realização de um plano para reformar a cidade, no seu traçado urbanístico, baseado no modelo francês, na distribuição dos habitantes e nos costumes, pertenceu ao presidente

Rodrigues Alves (1902-1906) e aos homens que escolheu para a prefeitura e para o comando dos serviços de saneamento, respectivamente Pereira Passos e Oswaldo Cruz (BASTOS, 2008).

A repressão da República às camadas populares era forma de por em prática os projetos de modernização do país, sendo um deles a implementação de uma nova ordem em que o trabalho aos moldes da Europa, vigorava. Visto isso, obrigou-as à mudança de valores e comportamentos sociais, o que conseqüentemente desconsiderou o modo dessas populações existirem na sociedade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX. A medida na verdade, forçava o povo, formado em grande parte por comunidades de descendentes de africanos e ex-escravizados, a se deslocarem ou se adaptarem a costumes outros.

A nova cidade reurbanizada por pereira passos. A elite “aburguesada”, assim como certa facção de jornalistas e escritores, via o antigo Rio dos portugueses e negros como um corpo decadente, para o qual a única cura possível seria uma intervenção drástica promovida pelo Estado na fisionomia da cidade (DEALTRY, 2007, p 5).

A dissolução dessas comunidades alavancaria a imagem cultural progressista do Brasil, e a sua economia, mostrando o êxito do governo ao abandonar o atraso cultural encarnado no negro e no indígena, e tendo ainda no mestiço uma tentativa de adestrar ou invisibilizar esses dois anteriores. Se torna uma realidade a perseguição às manifestações como a capoeira, o batuque, o samba, o jongo, o candomblé e a umbanda (um pouco menos), e as figuras dos malandros entravam nesse hall de ilegalidades culturais. Foi um dos lados negativos da modernização.

[...] À sombra da modernidade, agravavam-se as condições de vida da população trabalhadora. Nos morros, as favelas expandiam-se. Os salários eram miseráveis e o desemprego alcançava índices absurdos. (...) A melhoria das condições sanitárias seria realizada de forma antipopular, facilitando que as massas trabalhadoras fossem arregimentadas pelo radicalismo jacobino. [...] Só a repressão policial e a violência impunham o sucesso da higiene dos novos tempos. Ao menos, a cidade ficaria livre das doenças. Oswaldo Cruz e o aparato sanitário governamental poriam fim às epidemias de febre amarela, varíola e peste bubônica (RIO DE JANEIRO, 2006, p.26)

A consequência desse contexto é a explosão de diversos conflitos e revoltas, como por exemplo, em 1904, nas zonas de periferia da Capital, a Revolta da Vacina ou A revolta do quebra-lampião. E nesse conturbado cenário sócio-político a Capoeira está novamente inserida, haja vista a notória participação do estivador José Horácio da Silva, o Prata-Preta, líder popular e chefe da revolta no bairro da Saúde. “Prata Preta”, Figura 34, destacou-se por seus confrontos com a polícia durante a Revolta. “O revoltoso Prata

Prata, exímio capoeira e líder popular, tornou-se lenda viva ao ter suas proezas relatadas nos periódicos, como símbolo da resistência” (RIO DE JANEIRO, 2006, p.68) ⁷¹.

Figura 34



Prata-Preta, o herói. Folhetim Bigorna da Câmara. Fonte: 1904 - Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – A Secretaria, 2006.

Na legenda:

“Formidável reduto defendido com entrincheiramento de mulambos e carroças quebradas medonhamente artilhado com canhões de canos de barro e lampiões quebrados pintados a pixe. O espantalho do desordeiro Prata Preta era o Stoessel caricato daquela traquitana”. A alusão a Stoessel é irônica:

⁷¹ Ver mais em Rio de Janeiro (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. 1904 - Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.– A Secretaria, 2006. 120 p.: il.– (Cadernos da Comunicação. Série Memória).

trata-se do militar russo que lutou na guerra russo-japonesa que ocorria então. O Malho, 26/11/1904⁷²

Se a Capoeira estaria figurando nos conflitos sociais cariocas do início do século XX, não seria diferente a participação da caricatura como forma de crítica e denúncia, e ainda como meio de registro, de nosso objeto de estudo. E ainda que pesasse a sua constância nas representações dos fatos e eventos do cotidiano, a mesma estaria mais próxima ao jornalismo do que à Arte propriamente dita. Contudo, a fase era de transição para este campo, ou seja, “[...] do gorduroso lápis de sebo de carneiro a correr desenvolvimento pela pedra litográfica, passávamos a novos moldes de gravura, então como que em fase experimental” (RIO DE JANEIRO, 2006, p.88).

A caricatura, como ao longo deste estudo tem nos mostrado, vinha desde meados do século anterior atuando no cenário social, reproduzindo com sua dose satírica e crítica, olhar sobre as cenas sociais. Em adentrando ao início da década de 1900, vem consigo a modernidade e uma polêmica sobre os rumos da arte e o papel do artista na sociedade moderna. Mônica Velloso (1996; p.24) corrobora sobre essa nova configuração e a participação dos caricaturistas e assinala o seu visível esforço junto a alguns intelectuais para que a caricatura fosse vista como dimensão constitutiva das artes plásticas brasileiras, apesar da distinção que frequentemente se estabelece entre o popular (caricatura) e o erudito (cultura). Na República o peculiar movimento modernista carioca⁷³ rende o início do afastamento do tema jornalístico para a conotação artística dentro de um sistema peculiar;

os intelectuais buscavam afirmar sua identidade social, lutando para reforçar a ideia da arte e da estética como um dos referenciais da sociedade moderna. Essa valorização da arte transparece nas atitudes cotidianas do grupo, refletindo-se em vestuário, em seu comportamento e sobretudo no próprio envolvimento no que tange ao campo artístico (Ibidem, 1997, p. 76).

O alvo de parte dessa acidez efervescente desse movimento modernista endereçava-se a aliança entre a República e a sociedade burguesa. Estas viviam as ideias científicas de

⁷² Joelza Ester Domingues - Blog: Ensinar História: <https://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/revistas-humoristicas-primeira-republica>

⁷³ No Rio, não houve propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da ideia do moderno. O moderno é construído na rede informal do cotidiano. Se os intelectuais boêmios cariocas conseguem consagrar a irreverência como tradição cultural, esta não é reconhecida enquanto expressão dotada de valor artístico e literário. Seu papel restringe-se à mera distração e ao deleite social. Essa perspectiva de análise reforça a necessidade de resgatarmos a história do cotidiano carioca, através da qual poderemos recuperar a trajetória dos boêmios em sua sintonia com o moderno (Lustosa, 1993, 71-2, o Brasil pelo método confuso; humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro, Bertrand, 1993).

superioridade de raça⁷⁴, vindas da Europa, promovendo ações de rechaçar a cultura afro-brasileira, e da Capoeira. Entretanto, a República tinha um agravante, desde o início do século XV os descendentes africanos aumentariam o seu contingente populacional, chegando àquele período, em número muito superior à população branca e indígena na região urbana carioca. Muitos negros de outras regiões como Bahia e Pernambuco, por exemplo, migraram para a Capital Federal, criando uma concentração de negros nos bairros Saúde (onde se localiza o Morro da Conceição), Santo Cristo e Gamboa⁷⁵.

O compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres, chegou a chamar essa confluência de “Pequena África” (Moura, 1995), como afirma Roberta Sampaio Guimarães, 2014 (apud GOMES, 2016):

A região relativa aos programas de revitalização analisados é identificada à chamada Pequena África, assim nomeada por Heitor dos Prazeres, por esta conjugar um conjunto de expressões relativas às heranças culturais negras, musicalidade, religiosidade e resistência. Ali se dispunham as oferendas, surgiram os primeiros ranchos carnavalescos. Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô se reuniam em um bar da região para tocar e compor, e participavam dos encontros realizados por Tia Ciata⁷⁶, integrante do terreiro de João Alabá, ambos se constituem referências essenciais na configuração da identidade e memória negra no Rio de Janeiro. Portanto, o berço do samba é identificado como lugar de memória da população negra do pré e pós-abolição, já que ali se instalaram ex-escravizados, além de a região do Porto ser local de entrada dos africanos escravizados durante o Império. É destino também da chamada “diáspora baiana” no início do século XX, inicialmente, e mais tarde somada aos “nordestinos” em geral (GOMES, 2016).

Quando o artista e sambista Heitor dos Prazeres intitula a região que compreendia os bairros da Saúde, Santo Cristo e Gamboa de “Pequena África” e seus encontros nas casas das “tias”, como Tia Ciata, e terreiros, onde batuque, capoeira, jongo, samba e candomblé “podiam acontecer” ou “eram livres”, na verdade ele cria um significado que já estava inscrito nas relações das populações negras ali, numa estratégia de resistência cultural por meio do território como um refúgio, como uma proteção.

Letícia Vidor de Sousa Reis⁷⁷ assinala:

Como era comum festas privadas, realizadas nas residências, serem invadidas pela polícia, com os moradores sendo levados ao distrito pelo crime de cantar e dançar samba. Donga ainda lembrava que policiais menos tolerantes, ainda

⁷⁴ Ver mais em SCHWARCZ, Lília. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

⁷⁵ Região que abarca a zona portuária do Rio de Janeiro, capital, e que contém a Pedra do Sal, aos pés do Morro da Conceição, o Jardim suspenso do Valongo, Cemitério dos Pretos Novos, o Centro Cultural José Bonifácio (Guimarães, 2014).

⁷⁶ No início do século, a casa da Tia Ciata e as festas não só funcionavam como espaço de afirmação da tradição cultural africana, como atraíam alguns setores da emergente classe média e das intelectualidades cariocas (VELLOSO, 1996, p.44). Mais a frente retornaremos estrategicamente a esse assunto.

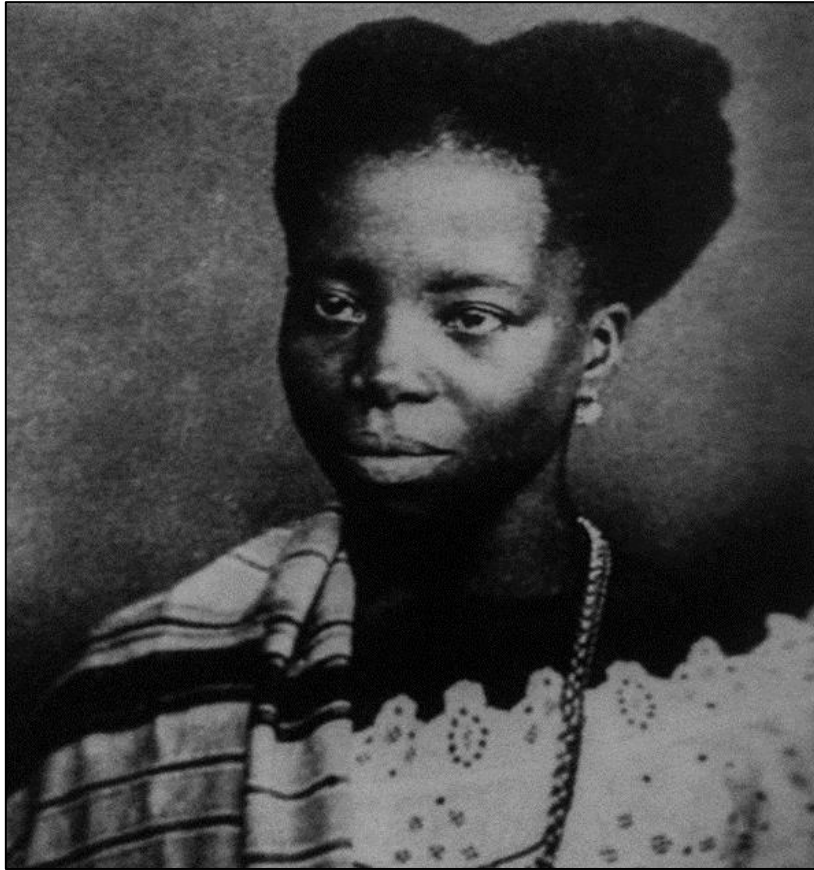
⁷⁷ REIS, Letícia Vidor de Sousa. Modernidade como mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República, 2011.

quebravam os instrumentos dos músicos que, por serem quase sempre muito pobres, tinham dificuldade em comprar novos pandeiros, violões, etc.[...] Essa dualidade entre um ritmo que ganhava popularidade cada vez maior e a constante repressão, devia-se ao elitismo intrínseco de uma elite de mentalidade ainda escravocrata que através da maioria da imprensa a seu serviço influenciava os elementos das camadas médias, vacilantes entre se render à fascinação do samba ou fazer coro ao preconceito com a esperança de um dia, quem sabe serem aceitos e “subirem socialmente” (REIS, 2011, p.9).

A figura da Tia Ciata, Figura 35 é de suma importância no desenrolar histórico entre capoeira, malandragem, samba e terreiro. Essa amálgama estava em constante acontecimento gerando reverberações importantes na cultura brasileira a posteriori. Como nos revela Gilmar Rocha (2005),

A Casa da Tia Ciata pode ser vista como uma boa metáfora para descrever este sistema de interações e trocas culturais entre a macumba, a capoeira, a malandragem e o samba. Macumbeira de renome no início do século, Tia Ciata foi uma destas grandes baianas que ajudou a fazer a história cultural do Rio de Janeiro, chegando a figurar na literatura, pelas mãos de Mário de Andrade, em *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*²³. A sua casa ficou famosa por revelar uma certa arquitetura cultural em que cada cômodo servia a um tipo de manifestação; de certa forma, todos estavam ligados pelo corredor que a atravessava de uma ponta a outra. Assim, na frente, para fugir aos olhos vigilantes e repressores da polícia, tocavam-se polcas e lundus, nos fundos, ficava o espaço reservado ao samba de partido-alto e, no terreiro, local freqüentado somente pelos *bambas*, é onde se jogava a pernada (ROCHA, 2005, p.130-131).

Figura 35



Hilária Batista de Almeida – Tia Ciata, mulher, negra, mãe de santo e do samba carioca. Fonte: <https://www.vinteculturaesociedade.wordpress.com/2016/09/10/tia-ciata/>

Para Velloso (1996, p.16) o regime republicano reforçara ao extremo a exclusão social. Notadamente no Rio de Janeiro, a população negra assumiu expressão numérica extremamente significativa em relação ao conjunto da população. Após a Abolição, foi considerável o afluxo da antiga mão-de-obra escrava para a capital, mas esse contingente não encontrou lugar no mercado de trabalho formal.

Na década de 1910, a política nacional caminhava em direção à vitória do General Hermes da Fonseca, opositor de Ruy Barbosa, este, a quem os negros e mestiços tinham apreço. Logo, por parte do Governo, medidas começaram a surgir para reafirmar uma cultura brasileira a partir de referenciais que a afro-descendência não participaria. Todavia, no decorrer desse período, e destacando-se a arte-luta, nem todos estavam a favor desse posicionamento do governo, como comenta Vidor & Reis (2013, p.18) que para “alguns intelectuais e militares cariocas verão a capoeira como uma *lucta nacional* e uma *excellente gymnastica*, que deveria ser ensinada nos colégios, quartéis e navios de todo país”.

Nas forças armadas do Brasil, esse modelo de adestramento do baixo calão do corpo militar é levado a cabo e essa condição atinge níveis de exigência presentes na própria

instituição Governo – cúpula governamental formada por militares – e nas instituições das forças armadas. Tomando a Marinha de Guerra, nesse período, as duras e torturantes formas de ingresso a sua corporação, as coerções constantes e degradantes durante o serviço militar, impostas aos militares de baixa patente e recrutas era uma marca presente nas relações desta instituição. Ainda na Marinha, o ministro da Guerra, contratou o campeão de jiu-jitsu, o oficial superior da Marinha japonesa, Sada Miyako, representante da academia/estilo Kodokan, para ensinar as técnicas da luta marcial japonesa⁷⁸ aos oficiais de elites, bem como disciplinar os marinheiros (que em grande parte de baixa ou nenhuma patente, eram negros e mestiços). Essa instituição apresentava grande dificuldade no estabelecimento da ordem hierárquica e militar, com marinheiros e marujos desse contexto.

Já nesse período as autoridades militares brasileiras pareciam perceber nessa modalidade a possibilidade de promover a disciplina e o respeito às hierarquias, estimular a organização racional e incrementar a capacidade física dos marinheiros. A Marinha japonesa havia despertado no mundo europeu, respeito, ao testemunharem a vitória do Japão contra Rússia. O destaque a que o jiu-jitsu mereceu por parte dos europeus foi estupenda, já que encarnava o pensamento ocidental da industrialização – máxima eficiência com menos gasto (LISE & CAPRARO, 2018).

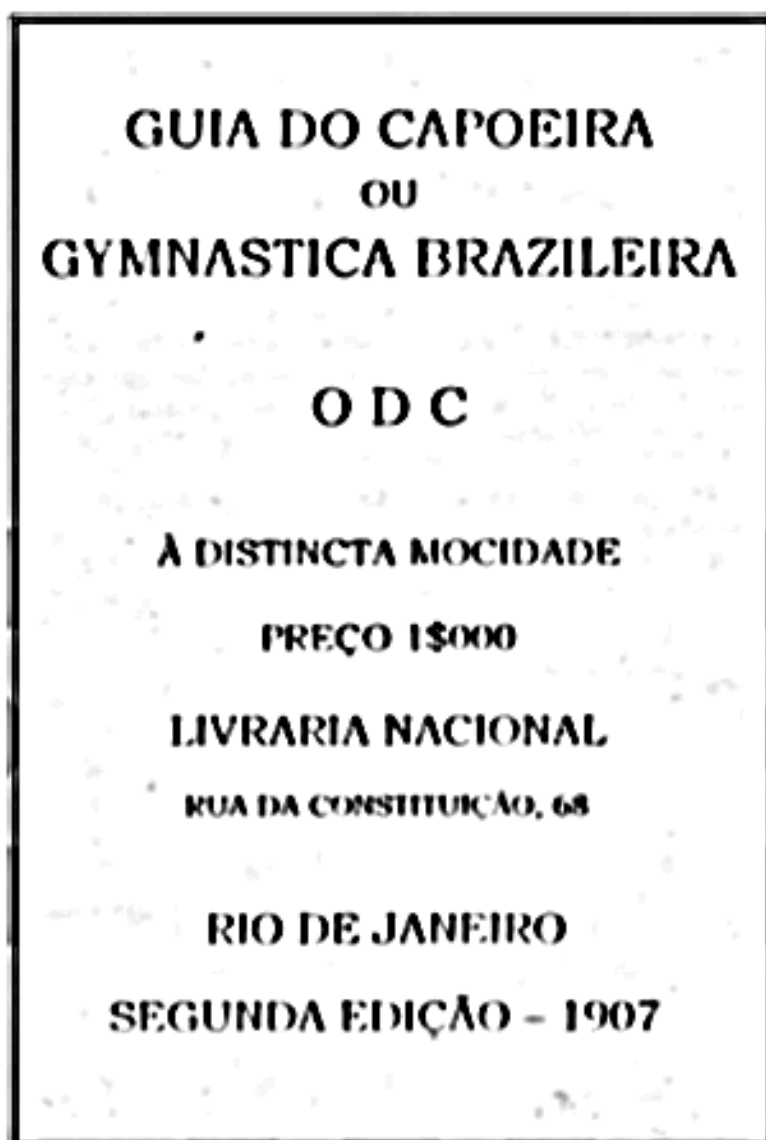
Nesse intento do Governo brasileiro de promover o jiu-jitsu, aconteceu o improvável. Conta Marco Castilho Felício (2011)⁷⁹, que um grupo de acadêmicos de medicina do Rio de Janeiro, praticantes de Capoeira, cujo seu professor era conhecido como “Macaco Velho” - Francisco da Silva Cyríaco, nascido em Campos dos Goytacazes, numa dessas apresentações, sugeriram a participação de seu mestre para um confronto contra japonês Miyako, já que o desafio era aberto também à populares. O estivador, então Mestre de vários desses universitários, era considerado um dos maiores capoeiras naquele momento, mas não profissional de lutas. O Tentente Miyako já fazia apresentações de luta de jiu-jitsu com seu conterrâneo e também instrutor M. Kakiora, além de desafios intermodalidades (Cairus, 2011, apud Capraro & Lise, 2018).

⁷⁸ O jiu- jitsu era retratado nos jornais como “uma arte científica e o sistema de educação física, moral e intelectual dos japoneses” (O Imparcial, 30 mar., 1915, p. 10). Apesar de sua proveniência oriental, ou seja, distante dos padrões de civilidade europeus (Elias, 2011), tal arte marcial era considerada moderna e civilizada, pois suas técnicas conciliavam a maximização da eficiência com o uso mínimo de energia, isso em um momento em que esses eram conceitos importantes para o processo de industrialização (Cairus, 2011, apud Capraro & Lise, 2018).

⁷⁹ FELICIO, M. Castilho. Cyríaco x A república. Breves considerações acerca da vida de um capoeira na virada do século XIX/XX. 2011. (<http://estudoscapoeira.blogspot.com/2011/08/ciriaco-x-republica.htm>).

A motivação desses jovens estudantes talvez tenha vindo por meio do fomento ao “O Guia da Capoeira”, de 1907, Figura 36, na tentativa de instituir uma “ginástica brasileira” em detrimento de práticas estrangeiras. Na própria capa sugere ser esse livro para uma parcela da população do Rio de Janeiro, detentora de “boa educação” ou “boa família”, ou seja, a burguesia da sociedade carioca. O autor desse livreto especula-se, é atribuída ao Primeiro-Tenente da Marinha José Egydio Garcez Palha, falecido em 1898. Outra versão seria de que apenas um oficial do exército sob as iniciais *O.D.C.*, foi o autor, e dadas às condições contraditórias e conflituosas herdadas e vividas naquele momento pela Capoeira preferiu ocultar-se (VAZ, 2016, p.81).

Figura 36



Capa do livro **O Guia do Capoeira ou Gymnástica brasileira**. 1907. Arquivo Nacional Rio de Janeiro. <http://www.joaopequeno.portalcapoeira.com/tags/portal-capoeira/page/5/>

Depois de muita relutância das autoridades, inclusive de militares e de Paschoal Segreto, proprietário do Pavilhão internacional, Figura 37, o desafio tomou corpo e a luta aconteceu. Em 1º de maio de 1909, o povo vibrou com a vitória de Cyríaco Macaco Velho, que cantava pelas ruas “a Ásia curvou-se ante o Brasil”. As fontes divergem sobre algumas peculiaridades da luta, contudo, apoiada no registro visual e textual, podemos além da divergência considerar a riqueza de interpretações possíveis. O golpe, chamado de “rabo de arraia”, bem conhecido de quem pratica Capoeira, era um pouco diferente da praticada nos dias de hoje, e foi causa traumática do fim da luta, como descrito na reportagem na sequência desse parágrafo.

Em uma longa reportagem intitulada “Jiu- jitsu vencido pela Capoeiragem” descrições sobre o evento relatadas pela Gazeta de Notícias, em 1909, do Rio de Janeiro, e citada por Carpraro e Lise (2018)⁸⁰, seguem abaixo;

Todas as noites, lá estava o público assistindo o interessante ‘esporte’ e aplaudindo o japonês, que, calmo, frio, ia derrubando com os seus golpes de surpresa os adversários de todas as nacionalidades que ousavam apresentar-se na arena. Pois ontem foi vencido o profissional de ‘jiu jitsu’ por um negro que não é profissional de capoeiragem. É digno de registro o golpe empregado pelo negro brasileiro para vencer o japonês. Esse golpe ficará para história. E foi ele um ‘rabo de arraia’. [...] A plateia, que já conhecia das intenções do negro, que para ali foi a convite de uns moços conhecedores do nosso terrível jogo de capoeiragem, estava ansiosa para assistir à luta, quando soube que o profissional não aceitava o encontro. Começaram as reclamações que iam degenerando em desordem. Cadeiras foram atiradas, mesas foram tombadas, enquanto os assovios vaiavam. Nisso o pano subiu e apareceu no palco o profissional do ‘jiu jitsu’ que ia lutar com o nosso capoeira. [...] Enfrentaram os dois adversários e após dois minutos de ansiedade geral o negro que mantinha o mesmo espaço que o separava do japonês abaixou-se de repente, firmou-se nas mãos e, rodando os pés no ar, como quem faz uma ‘pantana’, deu tão violento choque no profissional de ‘jiu jitsu’ que o atirou no chão estonteado. [...] Os espectadores em massa trouxeram o vencedor para a rua e em aclamações andaram com ele pelas redações dos jornais (GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 mai. 1909, p. 6).

Figura 37

⁸⁰ Ver Capraro e Lise em *Primórdios do jiu- jitsu e dos confrontos intermodalidades no Brasil: contestando uma memória consolidada*. 2018.



Concerto avenida ou Pavilhão Internancional Segretto Pascoal, em 1910. Ficava na atual Avenida Rio Branco, onde hoje está o prédio da Caixa Econômica Federal.

Fonte: <http://indicio-de-ocio.blogspot.com/2013/>

Além da Gazeta de Notícias, vários outros periódicos da época (Carpraro e Lise, 2018), como O Tagarela, Don Quixote, O Paiz, Careta, Revista da Semana e O Malho⁸¹, este último, Figura 38, acompanharam esse evento e escreveram matérias publicando caricaturas, fotografias e textos sobre o ocorrido.

Figura 38

⁸¹ A partir de 1901, a revista, O Malho, publicada semanalmente, ficou famosa por suas charges e caricaturas que ironizavam a política nacional. A capoeira não ficaria de fora de seu hall de sátiras. A revista inaugurou a fase de predominância da caricatura, em substituição à era do desenho humorístico, representada pela Revista Illustrada (grifo nosso).



Caricatura da luta de 1909, entre de **Cyríaco x Sada Myako**. Jornal O Malho.

Fonte: <http://www.indicio-de-ocio.blogspot.com.br/2013/>

Segue abaixo a transcrição das legendas contidas nos balões entre Sada Myako e Macaco Cyríaco;

- (Sada Myako diz algo em sua língua materna);
- Entra bruto, diz Cyríaco;
- Conheceu, Papudo?! (o diz brasileiro ao aplicar o golpe);
- Não quero mais! (o japonês é traduzido ironicamente pelo caricaturista).

Agora entre Alfonso Penna e Zé Povo;

- Quem faz Presidentes sou eu... (Diz Penna);
- Entra “Sabetudo”...(Zé Povo);

E nas tirinhas, segue em ordem numérica respectivamente, como na imagem em evidência;

- 1) O jiu-jitsu é um systema japonnez de lucta em que os adversarios procuram vencer um ao outro, por meio de desarticulações, pressões e contorsões dos músculos.
- 2) No palco do concerto Avenida, um sr. Sada-Miako andava desafiando meio mundo com o seu *Jiu-Jitsu* quando lhe apparece na frente, fazendo letras, um mulato na hora... Aceito o desafio, o mulato em dois tempos poz fora de combate o Miako com um rabo de arraia de se lhe tirar o chapéo!...
- 3) Ficou portanto desacreditado essa japonnerie no nosso paiz. Isso no Theatro. No Cattete, temos agora o Penna, a desafiar com o *Jiu-Jitsu* da imposição Campista a paciência Zé Povo...
- 4) Naturalmente, a paschorra do Zé não aturará por muito tempo os arreganhos do presidencial japonnez; e, aceitando o desafio, acentará uma

solemne quemgada na synagoga de sua Era, mandando-o ir fazer política para o inferno f... (STORNI, 1909).

Na caricatura acima, publicada pelo Jornal O Malho, no dia 15 de maio de 1909, por Alfredo Storni⁸², o êxito crítico e satírico foi monumental. Ao mesmo tempo em que descreve a vitória do negro Cyriaco Macaco Velho (chamado de mulato pelo caricaturista), narra abaixo a insatisfação da população, encarnada no personagem Zé Povo⁸³, quanto às sucessões de governos militares orquestrada por Alfonso Penna⁸⁴. O jiu-jitsu fora uma das medidas, dentro da importação de novo ideal de homem brasileiro, preconizado pelo pensamento higienista⁸⁵, em voga na Europa naquele momento. A rejeição ao jiu-jitsu e as atuais políticas de Governo foram exibidas como uma resposta (ou pelo menos dá a entender), afirmando a eficiência e eficácia do papel que caricaturas e ilustrações se propõem desde sua criação até os dias de hoje, ou seja, críticas sociais com suas imagens pitorescas.

Outro dado curioso é que o artista⁸⁶ escreve *Theatro*, no título da charge para a exibição da luta, entre o capoeira e o *jiu-jitsuka* (praticante de jiu-jitsu), levando a reflexão sobre o contexto ter relação com uma espetacularização do evento ou mesmo usando de sarcasmo para dizer que a exibição fazia parte de um jogo ou teatro político. Não obstante, no título do confronto entre Penna e o “povo”, ele menciona *Catete*, fazendo referência ao Palácio do Catete (escrita da época), sede do governo. O século que

⁸² Alfredo Storni (1881-1966) era gaúcho. Fundou a revista *gafanhoto* no seu estado. Trabalhou na Revista O Malho e na Revista da Semana.

⁸³ Personagem presente nas publicações dos periódicos e revistas do Rio de Janeiro, caricaturando o povo brasileiro enquanto participantes dos eventos sociais, porém, nunca negro ou mulato, sempre branco (Silva, 1990).

⁸⁴ Afonso Augusto Moreira Pena foi um advogado e político brasileiro. Membro do Partido Republicano Mineiro, foi o 6º Presidente do Brasil. Foi deputado federal, governador do estado de Minas Gerais, vice-presidente e presidente do Brasil entre 15 de novembro de 1906 e 14 de junho de 1909, data de seu falecimento (<https://atlas.fgv.br/verbetes/afonso-pena>).

⁸⁵ A higiene, de maneira geral, entendia que a desorganização social e o mau funcionamento da sociedade eram as causas das doenças, cabendo à Medicina refletir e atuar sobre seus componentes naturais, urbanísticos e institucionais, visando neutralizar todo perigo possível. Tornou-se “ciência social”, integrando a Estatística, a Geografia, a Demografia, a Topografia; tornou-se instrumento de planejamento urbano: as grandes transformações na cidade foram, desde então, justificadas como questão de saúde; tornou-se analista das instituições; transformou o hospital em “máquina de curar”; criou o hospício como enclausuramento disciplinar do doente mental; inaugurou o espaço da hegemonia da clínica, condenando formas alternativas de cura; ofereceu um modelo de transformação à prisão e de formação à escola. Iniciou, enfim, a trabalhosa conquista profissional, técnica, exclusiva do poder da cura e do controle sobre a doença, rotulando as eventuais resistências e os saberes alternativos de cegueira política, ignorância do povo, má-fé dos charlatães (Costa, s/d, p. 10-11).

⁸⁶ Nesse capítulo é a segunda vez que se usa esse termo, de modo em que no primeiro momento estava confinada a citação, portanto, de uso do próprio autor. Porém, no segundo caso, é importante lembrar que mesmo sendo de caráter imagético, ilustrações e caricaturas não eram consideradas categoricamente componentes das artes visuais ou “Belas Artes”, como a pintura ou escultura, mas passava por mudanças e em momentos variáveis se inseria em tal hall (VELLOSO, 1996, p.118).

iniciara a primeira década com diversas mudanças estruturais e políticas, produzia uma sequência de conflitos sociais e insatisfações nas camadas populares. Mesmo Zé Povo sendo branco, não se identificaria ele com o europeu. Seria quase a transição do ideário do indígena ao branco caboclo, modificando a imagem de bom selvagem ou atrasado intelectualmente em face às novas tecnologias para um sujeito independente, civilizado e progressista (FONTE).

Uma descrição formal sobre o acontecido segue abaixo, dessa vez pelo periódico, Revista da Semana ⁸⁷;

Cyríaco, como todos sabem, venceu em poucos minutos, no tablado do Concerto Avenida, o até então invencível Miaco, professor japonês da luta jiu-jitsu. Cyríaco, natural de bom gênio, mas destro e conhecedor de capoeiragem como poucos quis repetir a dose, no que não consentiu o japonês vencido. Isto vem provar mais uma vez as vantagens da capoeiragem como exercício, que há longo tempo preconizamos pelas columnas do Jornal do Brasil, vantagens que subiriam mais se fosse methodizado o exercício, expurgados os golpes misteriosos e mortaes (Revista da Semana, 30 de maio de 1909 – Domingo – Anno IX – 472).

Outra fonte de notícia, o Jornal do Commercio ⁸⁸, orientada a elite carioca, lança nota sobre esse confronto;

Dia 02 de maio de 1909:
O sportman japonês do tão apreciado jogo jiu-jitsu foi hontem vencido pelo preto campista Cyriaco da Silva, que subjugou o seu contendor com um passo de capoeiragem (VAZ, p.82, 2016).

A Revista Careta mostra ao leitor daquela época (e também de hoje) sua visão sobre o acontecido, como na Figura 39. Sob o título “Capoeiragem vencedora do jiu-jitsu” abaixo da imagem, há uma legenda, descrita assim: “Cyríaco, o vencedor do jogo japonês, velho cultor do nosso jogo de capoeira fazendo posses de agilidade no pátio da Faculdade de Medicina, entre grupos de acadêmicos” (Revista Careta, 1909).

Há alguma confusão quanto a essas fotos divulgadas, e os escritos pesquisados, principalmente blogs e sites sobre o tema. As mesmas são requeridas e atestadas como se fossem, os próprios registros da luta do dia 1º de maio de 1909, no pátio do Pavilhão Internacional Segredo Paschoal. Na época, essas fotografias foram compartilhadas em

⁸⁷ Jornal do Capoeira edição 75 – de 27/Maio 13 de junho de 2006. André Luiz Lacé Lopes fórum virtual: www.capoeira.jex.com.br/cronicas/+a+victoria+do+jogo+brasileiro++capoeira+versus+jiu-jitsu++parte+final

⁸⁸ O Jornal do Commercio era um jornal carioca, diário, fundado em 1º de Outubro de 1827 por Pierre René François Plancher de La Noé. Mantendo em seu título a grafia original Jornal do Commercio, é um dos mais antigos órgãos de imprensa da América Latina ainda em atividade. Durante toda sua existência, pautou-se por uma orientação conservadora tendo como traço marcante o apoio a todos os governos (do Império à República). Era lido apenas pela elite econômica e cultural: comerciantes, alta administração, aristocracia cafeeira etc (BASTOS, 2008).

diversos periódicos, e para que não haja dúvida, é possível observar tanto a data da luta quanto desta apresentação (30 de maio de 1909), além do próprio texto que acompanha a matéria.

Figura 39



A Capoeiragem Vencedora do Jiu-Jitsu. Fonte: Revista Careta. Arquivo Nacional. 1909.
Fonte: <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/historia+da+capoeiragem+no+brasil>

O pátio da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro recebeu essa exibição de Cyríaco, já que o mesmo ministrava suas aulas para alunos de tal curso. Visto que *Careta*, é uma revista voltada a elite carioca, civilista, mas burguesa (CAMPANEMA & SILVA, 2013), é possível especular que o interesse do registro dessa exibição, coadunava o discurso entre sua proposta editorial e o seu leitor. Isto demonstra o aspecto elevado que a Capoeira adquiriu ao serem mobilizadas por essas duas instâncias de conhecimento, ou seja, a medicina e a educação.

A imagem do negro e do mestiço, no início do século carecia de representatividade que se opusesse ao discurso do atraso e do incivilizado. Por esta razão, esse subcapítulo da

pesquisa insiste nesse momento em se delongar no tema do desafio de 1909, dada a sua positiva repercussão gerada a um negro.

Nas Figuras 40 e 41, respectivamente, Cyríaco aparece bem trajado, em momento de descontração com os quais se especula serem seus alunos, estudantes da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Noutra, em pleno repouso, novamente em porte elegante, reconhecido de forma favorecida pela mídia informativa da época, seguida nota;

Cyríaco, mestre de capoeiragem, celebre vencedor de Sada-Miako e campeão das luctas do rabo de arraia com reflexos no alto da synagoga e na caixa do mastigo. Photographia tirada na fazenda do Sr. Eurico Lopes, em Minas, onde Cyríaco passou algumas semanas, descansando e reconfortando-se⁸⁹.

O exposto acima, mesmo com divergência entre as fontes, ainda sim nos impele a refletir e tentar reposicionar não só ele, como também o próprio negro e a capoeira em importância histórica nesse período do Rio antigo.

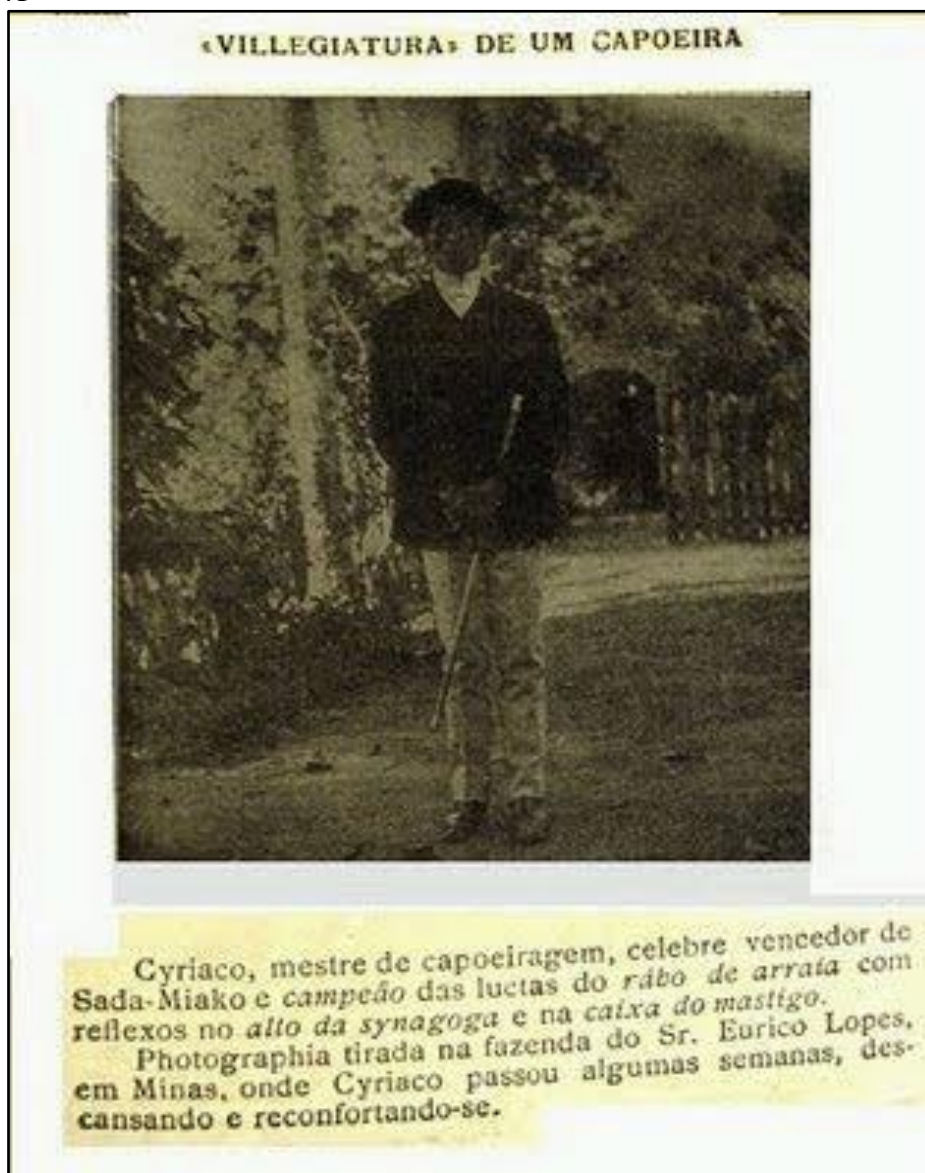
Figura 40



Francisco Cyríaco “Macaco Velho” da Silva, aparentemente acompanhado dos seus alunos de capoeiragem em 1909. Fonte: <https://mestrevieira.wixsite.com/acupa/sobre-3-c14ds>

⁸⁹Em: <http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/cyriaco-y-zeca-floriano-ganaron-sada.html>

Figura 41



Sob o título **Villegiatura de um capoeira**, Cyriaco aparece em elegante traje e postura autônoma.
Fonte: <http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/cyriaco-y-zeca-floriano-ganaron-sada.html>

As duas figuras apresentadas em sequência sobre Cyriaco, apesar de não estarem nem datadas, e também não possuírem autoria, nos é possível intuir que seja de 1909, ano de sua notoriedade após a vitória, até 1911, quando veio a falecer. Sua história ainda é muito pouco conhecida e valorizada dentro do acervo histórico da capoeira.

Coincidentemente, influência ou não, no ano seguinte (em 1910) à vitória de “Macaco Velho”, o corpo de baixa patente da Marinha, se rebelou contra a realidade brutal a que

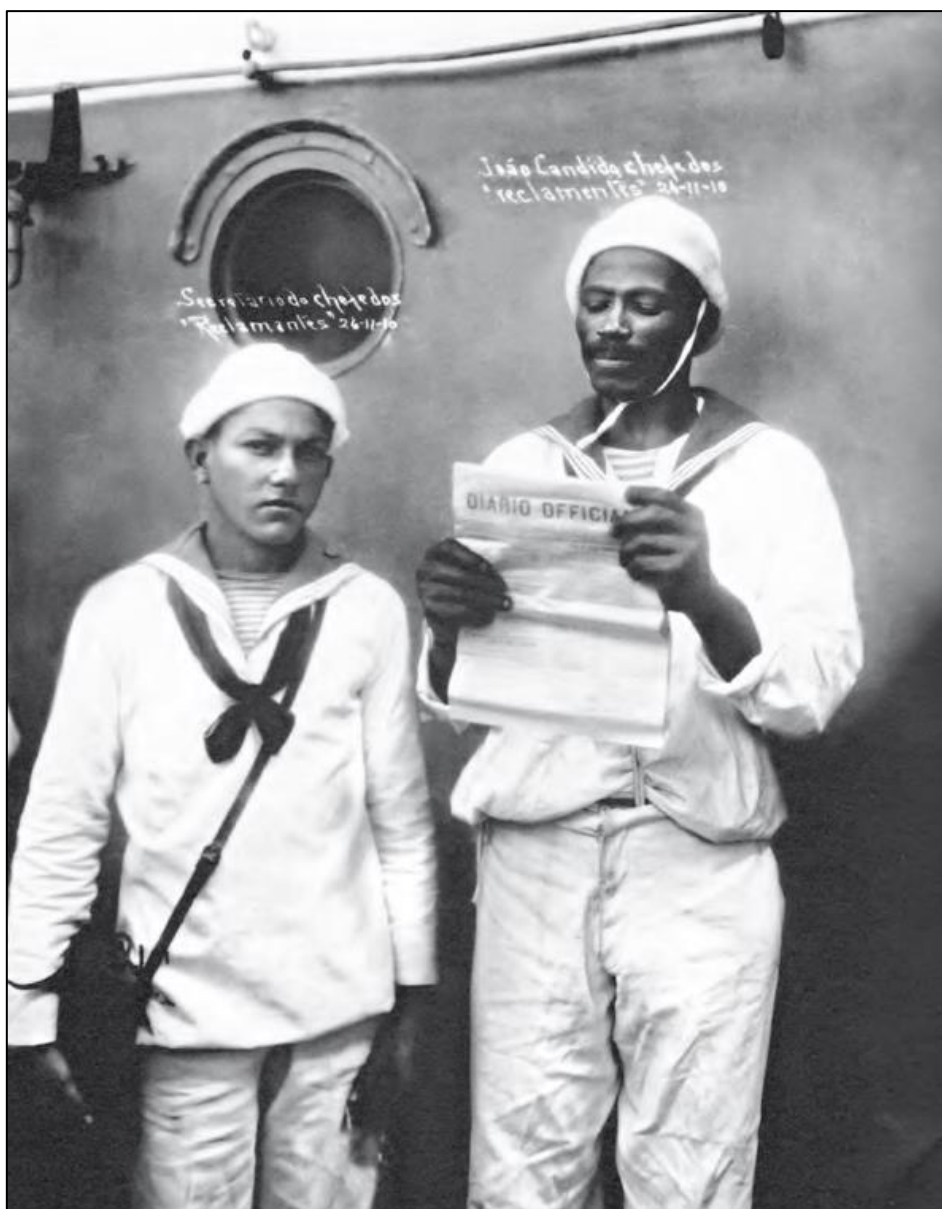
eram submetidos, na conhecida Revolta da Chibata ⁹⁰. Diferente da Revolta da Vacina, em que Prata Preta foi mencionado também como *capoeira*, em se tratando de João Cândido Felisberto, Figura 42, líder da Revolta da Chibata, já não se pode afirmar seu pertencimento a essa prática.

Contudo dentro da Marinha, o número de conhecedores da arte-luta espalhados nas baixas patentes era alto. Segundo Sousa (2012, p.25) muitos negros recrutados nesse período na referida corporação militar eram vadios ou capoeiras, o que de certo modo daria quase no mesmo aos olhos da polícia. Pois os mesmos circulavam em ambientes públicos, como praças e parques, e em grande parcela esses sujeitos estavam desempregados. Sendo negros (na sua maioria) estavam à mercê do recrutamento forçado, que cumpria a função de enquadramento social, relacionando-se intrinsecamente à disciplinarização do trabalho no Brasil sob o regime capitalista, intento de se modernizar e eliminar o negro vadio e capoeira das ruas.

Visto assim, parece pertinente expor esse movimento revoltoso, como mais um desses conflitos sociais em que os negros e a capoeiragem atuariam em conjunto.

Figura 42

⁹⁰ Revolta da Chibata, em 1910, foi um movimento de insurreição dentro da Marinha de guerra brasileira que reivindicava a abolição dos castigos corporais, revisão dos métodos de recrutamento forçado (findado em 1916), diminuição da jornada de trabalho e aumento dos salários. O estopim foi o açoite do marinheiro negro Marcelino Rodrigues, com 250 chibatadas motivando a eclosão da Revolta, liderada pelo negro João Cândido, marinheiro. Ver mais em SOUSA, Cláudio Barbosa de. Marinheiros em Luta: a Revolta da Chibata e suas representações, 2012.



João Cândido, líder da Revolta da Chibata, lendo o que seriam talvez as reivindicações dos marinheiros ou o documento do Governo aceitando as mesma ou ainda, a suposta anistia dos marinheiros. Foto: Malta, 26/11/10. Fonte: MOREL, Marco. 100 Anos da Revolta da Chibata. In: RIO DE JANEIRO. Da costa africana à costa brasileira. Coleção em Linha. Revista eletrônica ano IV, n.º 12, 2010.

Desde o século XVIII, sempre houve relatos de militares, bombeiros, guardas e policiais, além de intelectuais influentes que conheciam a técnica da Capoeiragem. Autores como Araújo & Jaqueira (2017), Vidor & Reis (2013), Soares (1994, 2012) confirmam exemplos como o Tenente *Amotinado*⁹¹, o Major Vidigal, o Guarda Nacional Felisberto do Amaral, o político Duque Estrada Teixeira, o condecorado oficial da Marinha brasileira José Egydio Garcez Palha, e os contemporâneos à

⁹¹ Hermeto Lima é citado por Carlos E. L. Soares (2004) e relata sobre um militar possuir grande habilidade em pernas e jogo de corpo violento, aprendiz da expressão corporal criada pelos negros escravizados no Rio de Janeiro, no Século XVIII: é o Tenente português João Moreira, o “Amotinado”.

promulgação do código penal nas figuras de Coelho Netto que foi literato e é um imortal da Academia Brasileira de Letras, do nobre José Elísio dos Reis⁹² e do chefe de polícia na República, Sampaio Ferraz, entre outras figuras legislativas, executivas e judiciárias, transitam por esses caminhos históricos no saber capoeirano. É provável que a Capoeira estivesse disseminada dentro dessas e de outras instituições de tal envergadura, participativa na sociedade do Rio de Janeiro. Sendo assim, será que sua prática enquanto crime atendia apenas aos negros e mestiços?

Questões desse porte, não é mote da presente pesquisa, entretanto, nos mostra o quão complexa é a relação cultural da Capoeira no Rio de Janeiro, envolvida em diversas repercussões sócio-políticas, conflitantes no fim do século XIX e início do século XX. As caricaturas, representam um dos tipos de linguagem artística imagética, e por meio de sua função satírica, as fotografias, com seu pontual registro, e a ausência da pintura, notadamente ainda porta-voz da classe e ideia elitista de arte, revelavam o quão próximo a arte-luta estava não só do popular, mas uma contraditória relação com outras camadas sociais.

A liberação do desafio de 1909 é intrigante e de se refletir, além da adesão de acadêmicos de medicina, curso facilmente frequentado pelos jovens integrantes das famílias abastadas e tradicionais da capital Federal da época, que, por si só, torna o fato mais curioso ainda. O então desconhecido Cyríaco *Macaco Velho*, com sua esquecida vitória, ajudou a Capoeira a se resignificar, desarticulada pela repressão no Rio de Janeiro desde as últimas décadas do século XIX.

Contudo, por ironia desse resultado a classe elitista carioca se beneficiaria dessa nova Capoeiragem com a ajuda da mídia, principalmente no final da década de 20 em diante, afirmando os projetos de mestiçagem.

2.2 DISPUTA DE SPORTMANS OU CONVERSA ENTRE MALANDROS: JORNAIS, ARTIGOS E LIVROS (1916 A 1932)

Seguindo ao século XX, da década de 10 em diante o governo intensifica a implementação de políticas simpáticas aos ideais de mestiçagem no país, passando a condicionar a população a recepcionar o discurso de se construir uma nação forte. O

⁹² Conhecido como Juca Reis, este era filho do conde de Matosinhos, figura destacada da colônia portuguesa da época cuja prisão foi um dos acontecimentos mais comentados da repressão à Capoeiragem, já que causou uma crise institucional na República que acabara de ser proclamada (Reis & Vidor, 2013, p.24).

negro continua a figurar como intruso, nessa nova sociedade, visto que é no mestiço que há a esperança de eliminar os vestígios da raça negra, embranquecendo a população brasileira.

O racismo científico, bastante presente no Brasil desde meados do século XIX – a partir dos trabalhos de Gobineau, Agassiz, Nina Rodrigues, entre outros, não era incompatível com o surgimento de um elogio da mestiçagem e a valorização, embora com limitações, da cultura negra. Ao contrário, ele servia de enquadramento para que diversos intelectuais, de maneiras diferentes, defendessem a mestiçagem como especificidade brasileira bem antes da elaboração do paradigma da democracia racial nos anos 1930 e 1940 (Capanema & Silva, 2012, p. 319).

Esse projeto atenderia ao que na Europa se desenvolvia por uma busca de pureza na sua nação, mas que para o Brasil não haveria intenção em colocar o índio, por exemplo, como esse representante, já apagado da sociedade e ainda visto como o bom selvagem (SCHWARCZ, 2014, p. 404).

A questão era como fazer o negro ser suprimido culturalmente, e visualmente, já que o mestiço (leia-se mulatos e cafuzos) atendia a um contingente populacional considerável, e ainda num contexto de subalternidade, geralmente mais letrado e bem afeito aos maneirismos da sociedade moderna carioca. Pois bem, é dentro da cultura que esse avanço ideológico de branqueamento se mostra possível no momento em que a Capoeiragem começa a dar sinais efetivos de que pode ser uma luta nacional, mostrando eficiência e eficácia, bem como o boxe para a Inglaterra, o Savate para a França ou o Karatê/Jiu-jitsu para o Japão. Mas para isso a construção desse ideário deveria eliminar o seu original detentor, e cultor maior, o negro.

O curioso é que desde as menções e destaque à Manduca da praia, (mencionado no Capítulo 1.3) pelo folclorista Melo Moraes Filho ainda no final do século XIX e seu contemporâneo o escritor Plácido de Abreu já figurava a ideia de reconhecê-la como esporte genuinamente brasileiro, desde que a enaltescesse quando praticada pelo mestiço branco, e reafirmá-la em seu caráter marginal, quando referente ao negro.

Acompanhando a visão da época, o negro em sua maioria, quando em comparação com o mestiço estaria atrasado cultural e intelectualmente, e conseqüentemente, obsoleto no mundo trabalho, logo, em larga escala era um desempregado. Dentro desse contingente de mestiços, estavam os mulatos, e de negros, figuravam os crioulos e boçais (e neste último recaía a culpa do atraso moral e social do país). Essa desigualdade é fruto da não absorção do negro no mundo social após a abolição, o qual o mesmo, geralmente desenvolvia trabalhos mais braçais. Já o mestiço, por sua facilidade na língua e parte de

um traço cultural compartilhado, fazia serviços mais diversificados ao mesmo tempo em que vivia o cotidiano em maior proximidade com brancos. Velloso (apud CARVALHO, 1987);

A abolição da escravatura libertou uma mão-de-obra que não fora absorvida pelo mercado, o qual dava clara preferência aos imigrantes europeus. Daí conclui-se que parcela significativa da sociedade não se integra ao ritmo e à disciplina do mercado de trabalho, vivendo entre as tênues fronteiras da legalidade e da ilegalidade (p.26, 1996).

Apesar de haver negros pintores, jornalistas, escritores e filólogos como, respectivamente, Crispim do Amaral, Lima Barreto, Hemetério José dos Santos, entre outros (como Machado de Assis), a imbricada relação que permeava o Rio de Janeiro era grande. Os papéis entre brancos e negros, além do contexto sociopolítico se conflitavam quando havia certa inversão da ordem, ou seja, esses exemplos citados acima, de personalidades culturalmente letradas não produziam harmonia social à expectativa da sociedade carioca em ver um negro catedrático, por exemplo.

Como nos atesta Capanema & Silva (2013, p.326), ao citar Skidmore (2012, p. 82);

A prática de distinção racial no Brasil apoiava-se bastante no fator cor – combinado à posição econômica e social – e não se definia somente pelos critérios de descendência ou origem, mesmo se muitas pessoas buscassem ocultá-las para evitar preconceitos. Mas, de maneira geral, a ascensão dependia “da aparência (quanto mais ‘negroide’, me nos mudança social) e do grau de ‘brancura’ cultural (educação, maneiras, renda) (ibidem)”.

A contradição se estende inclusive nas próprias caricaturas, ou seja, mesmo que houvesse colaboração jornalística, imagética (ou caricatural) e textual entre Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e Lima Barreto, os dois primeiros não deixavam de produzir imagens a desvalorizar e ridicularizar o negro, mantendo relação com Barreto. Se por um lado Velloso⁹³ nos expõe o caráter próximo e afetivo entre os intelectuais da modernidade carioca às camadas populares, Capanema & Silva⁹⁴ também mostram que a relação é ambivalente, e que a época parecia clamar por segmentos sociais e culturais, ao exílio do negro, ou sua tipificação. Este estaria enfraquecendo o projeto nacional de tornar o Brasil uma nação economicamente forte.

No tocante a Capoeira, revela-se nesse período, mesmo que timidamente, o interesse de alguns setores da sociedade civil burguesa e governamental cariocas a se apropriar da

⁹³ Ver em CAMPANEMA, Silvia, SILVA, Rogério Sousa. Do (In)visível ao risível. O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 316-345, julho-dezembro de 2013.

⁹⁴ Ver VELLOSO, M. P. Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

mesma como luta marcial. Parece um contrassenso, mas na medida em que se vai afirmando a Capoeiragem como luta nacional – e já extinta a ameaça de outrora, a Guarda Negra, por exemplo – o projeto nacional de mestiçagem, que abarcaria essa ideia, vai ganhando adeptos.

Novamente, o desdobramento do evento Cyríaco vs Myako aponta importância nesse quadro entre apagamento do negro *capoeira* ou mesmo um branqueamento da Capoeiragem. Acompanhando a Figura 43, a substituição da imagem de Cyríaco por um mestiço de cor clara em seu lugar, faz uso dessa ideia de apagamento da vitória de um negro em caráter internacional. Justificando tal especulação, o resultado surtiu efeito positivo na opinião pública, fora das camadas populares, interessando a construção do ideal de “esporte brasileiro” ou “lucta nacional”.

Na imagem, a presença no Ministro da Marinha de Guerra, junto ao já citado personagem popular Zé Povo (encarnado no mestiço com traços portugueses e caboclos), além do jiu-jitsuka no estereótipo nipônico e do mestiço *capoeira*, de pele clara, mas traço afrodescendente, dão ideia de que esta conquista não haveria participação efetiva do negro naquela descrição. O caricaturista, não identificado, pareceu representar o duelo, seguido de vitória brasileira, como uma produção eficiente e moderna que o Brasil estava ansiando, ou seja, um sucesso progressista do projeto nacional.

Figura 43



O **mulato marineiro capoeira** de pele branca substitui o negro Cyríaco Macaco Velho. Autoria não identificada. Fonte: http://estudoscapoeira.blogspot.com/2011_08_03_archive.html

Essa charge acompanha uma legenda (achada na mesma imagem em qualidade depreciada de outra fonte) registra uma conversa entre Zé Povo e o Ministro da Marinha de Guerra, Alexandrino;

Alexandrino: quero os meus marinheiros versados em japonezices. Além disso, acho o Jiú Jitsú, smart e up to date, como exercício de agilidade.

Zé Povo: respeito sua opinião mas acima dessas estrangeirices está o nosso exercício de capoeira. Olhe almirante: há nada que chegue a uma rasteira bem passada, mesmo sem chulipa e sardinha ou grampos no alto da sinagoga? Veja como o japonês degradingola e bate com o costado no tapete!...Ahi, Juca! Esquenta a marmelada pr'a seu almirante se convencer!

Esse clima tenso entre afirmação marcial nacional angaria força na eclosão da Primeira Guerra mundial. Em 1917, o caricaturista Calixto Cordeiro reaparece e novamente com a temática Capoeira, Figura 45, expondo no seu peculiar traço um característico mestiço, bem trajado, como fizera em 1905, porém, afinando o personagem ao mais próximo dos fenótipos brancos desta vez.

Figura 44



A Defeza Nacional. Fonte: D. Quixote, 18 de julho de 1917. CAMPANEMA & SILVA. Do (In) visível ao risível. O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República. 2013.

Sob o título “A Defeza Nacional”, a caricatura mostra este mestiço *capoeira* aplicando uma Rasteira ou Corta-capim, para alguns (ou ainda Rabo-de-arraia, para outros) que acerta um homem cujo traje faria menção ao Kaiser Guilherme II. Nos dizeres da imagem, acompanha a frase “Uma disparada do nosso 42 (Bico largo), publicada na Revista D, Quixote de 1917 (CAMPANEMA & SILVA, 2013).

Todo esse processo entre as representações da população no Rio de Janeiro com seus respectivos estereótipos tornavam evidente que o Brasil se mantinha conservador, ao mesmo tempo em que o projeto da Capital avançava na modernização. Da mesma forma que o Governo negava a participação dos povos de descendência e origem africana e indígena ao desenvolvimento social, a classe cultural não era consensual a essa exclusão, mas ao mesmo tempo se beneficiava de tais hierarquizações raciais (CAMPANEMA & SILVA, 2013).

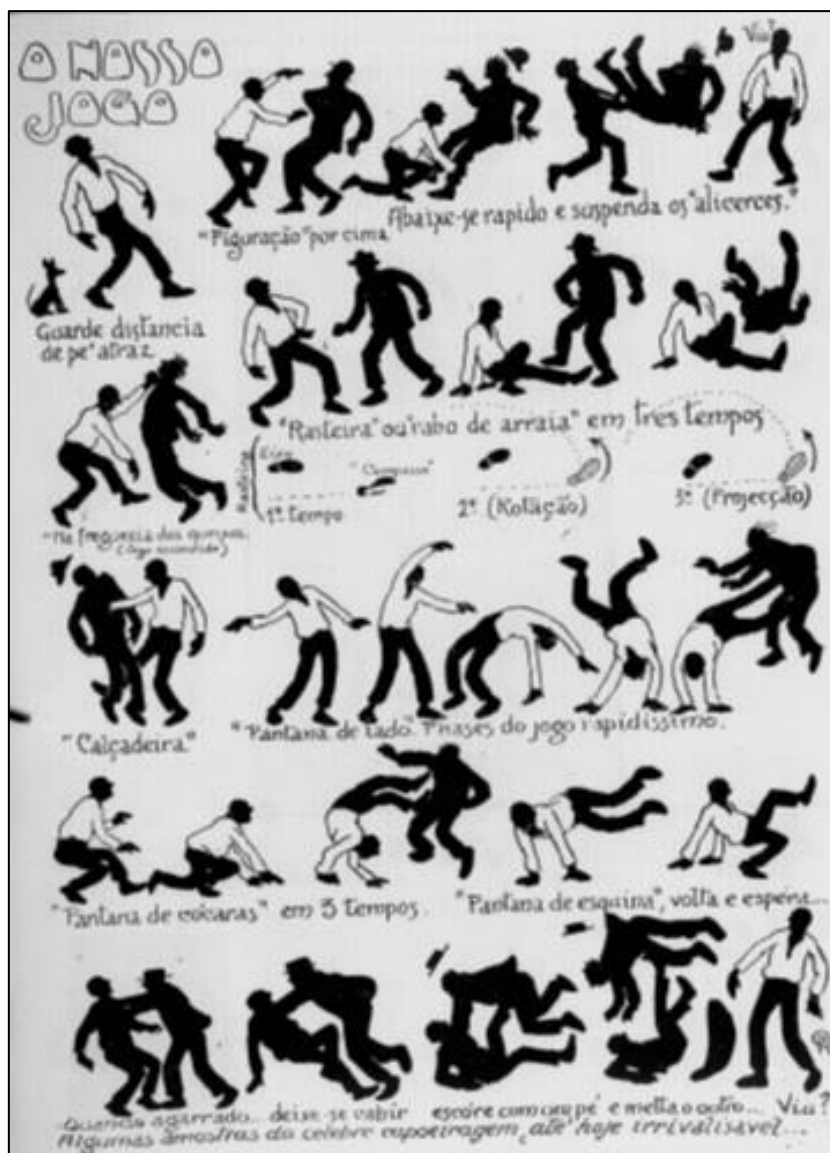
O meio de dispersão desse comportamento variou desde imagens como as fornecidas pelos jornais com suas fotografias, nos periódicos com suas caricaturas e pelos artistas plásticos ou literários em suas obras pictóricas, escultóricas e poéticas. Esse se mostrava um período de grandes alterações no cenário social brasileiro e relativos a processos artísticos também ligados a comunicação das informações sociais, políticas, policiais

entre outras, decorrentes de novas técnicas de impressão e de uma nova forma de apresentação jornalística, menos densa, mais ilustrada e com maior participação de personalidades nacionais de áreas bastante diversificadas (Araújo & Jaqueira, 2017, p.70).

Já citado anteriormente, Raul Pederneiras é uma dessas figuras carimbadas no movimento modernista, que desde o início do século XX, vive as mudanças políticas em um Rio de Janeiro de contradições sociais. Para Araújo & Jaqueira (2017) e Campanema & Silva (2013), o artista publica ilustrações e caricaturas envolventes à política nacional e que compartilha parte desse pensamento crítico, “ora ridiculariza, ora afirma” o status quo racial e social. Em um de seus trabalhos, refere à Capoeira sem sujeitos brancos, mestiços ou negros, apenas silhueta⁹⁵. Contudo, em muitas de suas obras, por exemplo, “Scenas da vida carioca”, de 1924, traz reflexões sobre papéis sociais definidos ou suas inversões, e uma alusão a capoeiragem. A ilustração sob o título “Algumas Figuras de Hontem”, dentre as legendas, aparece “Nagoas versus Guayamuns” (circulado em vermelho), ou seja, das duas maiores maltas de capoeiragem do Rio de Janeiro, Figura 45.

Figura 45

⁹⁵ Araújo & Jaqueira (2017) citam o Novo Aurélio, século XXI (2004) e classificam silhueta como a expressão artística que evidencia o perfil de uma pessoa ou objeto, segundo os contornos que a sua sombra projeta, ou ainda, desenho uniforme feito pela sombra de alguma pessoa ou objeto.



Siluetas: O Nosso Jogo. Raul Pederneiras. Revista da Semana, 27, Fevereiro de 1926, p. 34. ARAÚJO & JAQUEIRA. A história social da Capoeira através das imagens. As “siluetas” de Raul Pederneiras . 2017.

Note que na ilustração, Pederneiras está focado na eficiência e eficácia da Capoeiragem, em que ao mesmo tempo, destaca-a como algo produtivo que merece o pronome possessivo “Nosso”, afirmando o pertencimento da Arte-Marcial ao Brasil. Nesta ilustração o personagem não recebe característica fenotípica alguma, há não ser o gênero masculino, garantindo uma identificação com os homens leitores da Revista da Semana. Na época, esse modelo de ilustração, como um guia a respeito de artes-marciais era comum, como aconteceu com o Boxe, Savage ou Jiu-jitsu. Em várias outras oportunidades, Pederneiras repetiu esse modo de representação imagética, em silhueta. Abrimos esse momento para uma curiosidade com relação ao gestual da capoeira. A partir de algumas imagens expostas na pesquisa, a execução do golpe símbolo da

capoeira, “Rabo de Arraia”, diferia muito quando comparado ao golpe de mesma nomenclatura na Bahia, em época congênere, como representado no jogo entre Mestre Pastinha e Mestre João Grande, na Figura 47.

Figura 47



Mestre Pastinha executa o **Rabo de arraia**, ao jeito baiano, enquanto João Grande (ainda aluno), se esquivava. Foto: Pierre Verger, 1949. Fonte: Fundação Pierre Verger, visitado em <http://velhosmestres.com/br/pastinha-1949>.

Ao se observar o rabo de arraia, tanto na descrição das ilustrações na silhueta de Pederneiras como na vitória de Cyríaco Macaco Velho, que fora retratado na charge de Storni, demonstram em si a diferença de sua aplicação ao “jeito carioca”. Por exemplo, o que na ilustração Pederneiras chama de pantana de cócoras (terceira linha de silhuetas na ilustração) seria na verdade o mesmo golpe que Macaco Velho aplicara em Myako, o então rabo de arraia. Não obstante, ainda nas variações de nomenclatura, o que o mesmo caricaturista chama de rasteira ou rabo de arraia (na segunda linha de silhuetas), o seu colega Calixto, chama também dos mesmos, mas também, de calço ou corta-capim (Figura 29).

Essa confusão talvez possa ser justificada pela falta de uma metodologia de ensino-aprendizagem registrada e sistematizada até então no Rio de Janeiro. A movimentação da capoeira se difundia e diferenciava nas ruas por entre malandros, bambas e capadócios, e a partir dos anos 20 adentrara nas salas de ginásticas, em processo de deslocamento para a zona sul na elite carioca.

E a confusão segue;

Esta interpretação é confirmada por Moura (1998), que refere a confusão promovida por parte de muitos praticantes e estudiosos a denominação do golpe aqui em apreciação como sendo o tombo na ladeira (p.78 Araújo & Jaqueira, 2017).

Mestre Zuma⁹⁶, morador da zona sul do Estado da Guanabara, Figura 48 e 49 cria essa proposta de metodologizar a capoeira a partir do que ele mesmo chama de “um regaste” do que já se desenvolvera na rua com os capoeiras, os capadócios, os bambas e os turunas, cujo tal saber estava se perdendo ou “degenerando”. No seu livro há compilações de uma série de golpes, com sua descrição e execução, fotografada por um cidadão apenas nomeado como Barreto.

Figura 48

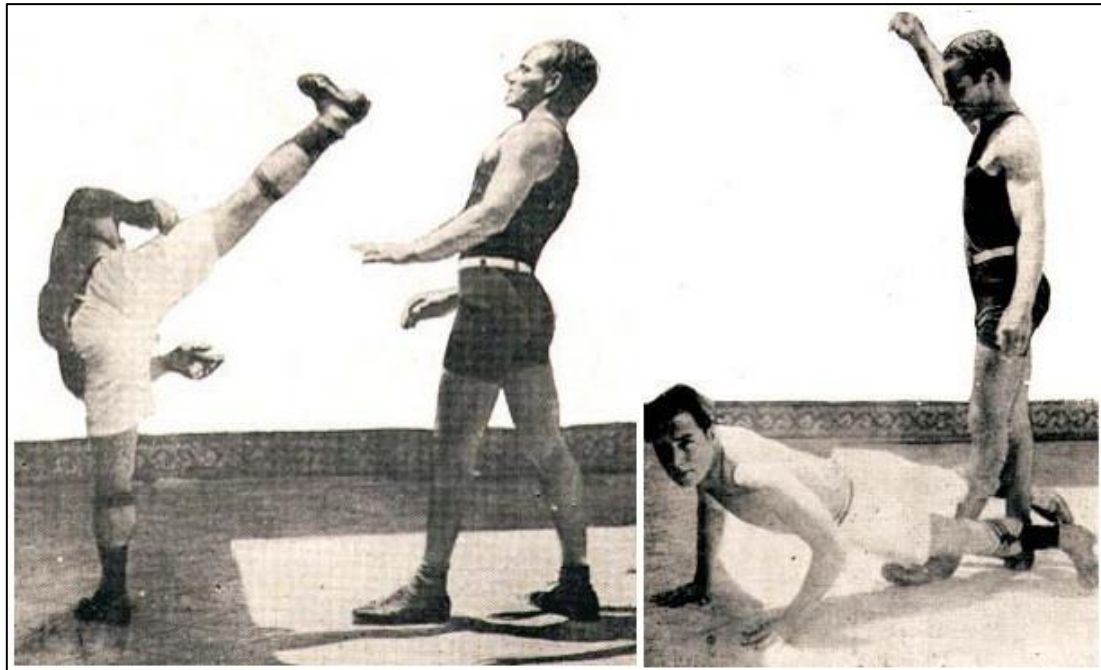
⁹⁶ Annibal Burlamaqui (Zuma) Patrono da Capoeira Desportiva Carioca, segundo depoimento do Almirante e Professor de Educação Física Dr. Lamartine Pereira da Costa, o nosso patrono era um funcionário público estadual do Estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro. Residia no Bairro de Copacabana, na década de 30. Em meados de 1961 e 1962, o mesmo contava com cerca de 60 anos, ocasião em que procurou o Dr. Lamartine, outrossim, que fora inspirado pela Capoeira da Lapa e pelo livreto *Gymnastica Brasileira*, editado em 1904 (VIEIRA, 2004).



Annibal Burlamaqui, Mestre Zuma. Posa para o seu livro, em 1928, no Rio de Janeiro.
Foto: Barreto, 1928. Fonte: LOPES, André Lacè. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, 2002.

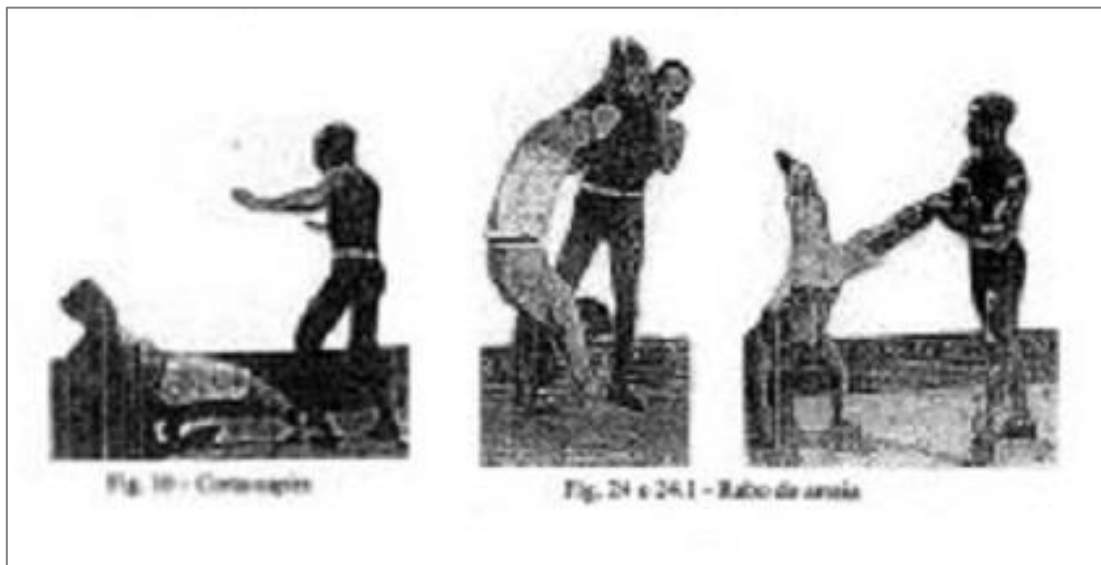
Na figura 49, Zuma e mais um compadre *sportmans* – designação para atléticas e desportistas naquela época – branco, executam o rabo de arraia e o corta-capim ou rasteira. Escolhemos essas duas para problematizar, rapidamente, a questão da nomenclatura dos referidos golpes, aos quais parece haver confusão.

Figura 49



Mestre Zuma demonstra a **Queixada** e a **Tesoura** (golpes até hoje utilizados na capoeira, mas que são aplicados com variações quando comparadas as estes). Foto: Barreto, 1928. Fonte: LOPES, André Lacè. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, 2002.

Figura 50

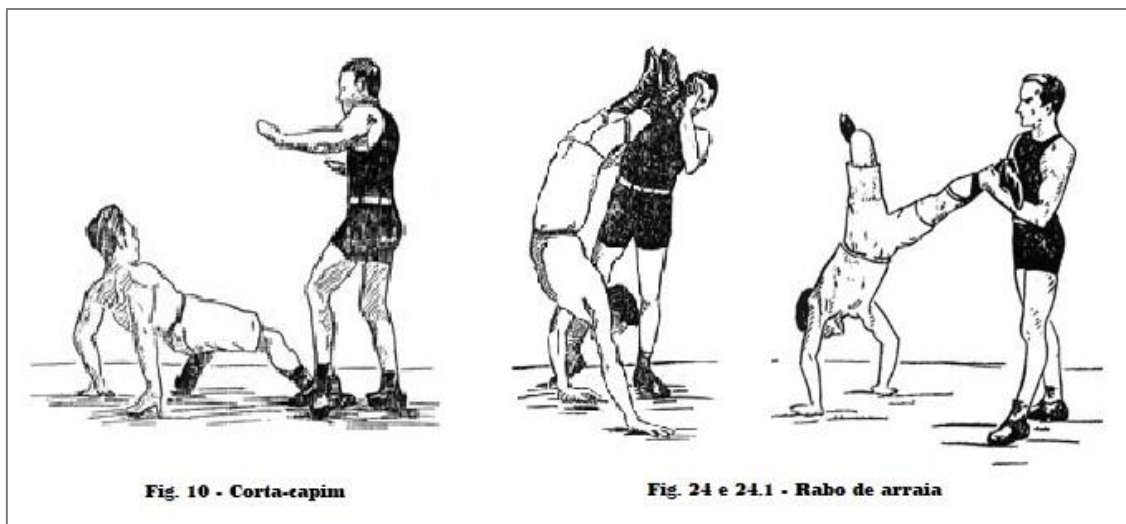


Na legenda da própria imagem segue: **Corta-capim e Rabo de arraia**. Mestre Zuma, 1928. Foto: Barreto, 1928. Fonte: www.capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/1953-capoeira-como-arte-marcial-oficial.html?m=1.

Diferentemente da Figura 49, a Figura 50, não manteve sua qualidade visual e estética, importante para nossa análise. Visto isso, achamos pertinente introduzir ilustrações, Figura 51 (para as mesmas fotografias), contidas no livro “Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem” (1945), de autoria do professor de

Educação Física Inezil Penna Marinho, já que apresentam pouca nitidez as fotos do Método de Burlamaqui.

Figura 51



O professor Marinho reproduz em seu livro, todas as fotografias do livro de Burlamaqui, e aqui vemos novamente o **Corta-capim** e o **Rabo de arraia**. Fonte: MARINHO, Inezil Penna. Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem, 1945.

Graças a uma metodologização preconizada por Mestre Zuma, esta com uma lista de 30 Golpes e combinações, e junto a sua descrição de como executá-los, havia ainda um sistema de regras e competição, e ao que constatamos sem o uso de instrumentos de batuques⁹⁷, a capoeira dá seus primeiros passos rumo a sua descriminalização⁹⁸.

O livro *Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodisada e Regrada* (1928), Figura 52, foi bendita pelos discursos e apoios muito já proferido por Raul Perdeneiras, Calixto Cordeiro, Mário Aleixo (técnico do Fluminense e professor de Jiu Jitsu e Capoeiragem) à recepção da Capoeiragem como Luta, ou melhor, Ginástica Nacional preparando-a para um lugar na sociedade, como desporto. O catedrático Coelho Neto que por sua vez

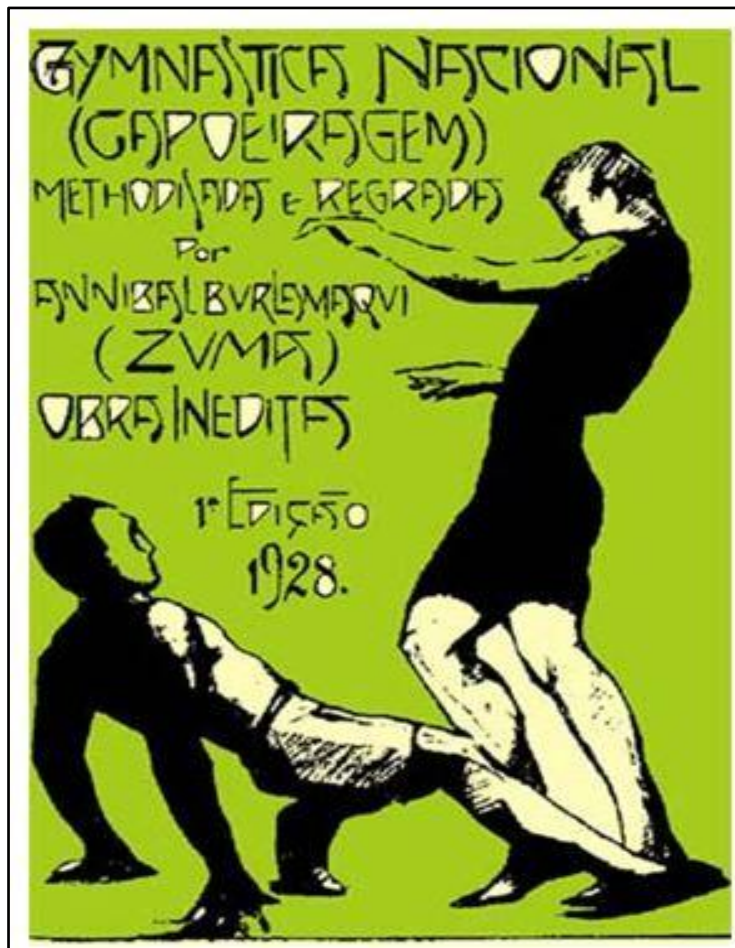
idealizava o capoeira, com nostalgia e romantismo, ao atribuir-lhe elevada dignidade moral uma vez que não usava navalha (sic), não batia em homem

⁹⁷ Na capoeira do Rio de Janeiro, não se tem informações de uso de berimbau antes de 1959. CID, Gabriel. *A capoeira no Rio de Janeiro 1910-1950: Narrativas de Mestre Celso*, 2002.

⁹⁸ Em 1930, na cidade de Salvador, Manoel dos Reis Machado (1900-1974), o chamado Mestre Bimba, deu início a esportivização da prática Capoeirana, após receber em 1936 uma licença para dar aulas de capoeira dentro de sua academia, em Salvador, nomeado Centro Cultural de Luta Regional Baiana. Era o início da chamada Luta Regional Baiana, em contraponto com Mestre Zuma, no Rio de Janeiro, e sua Ginástica (Luta) Brasileira. A descriminalização estaria vinculada ao esforço do Mestre Bimba em promover a capoeira como educação física ainda na década de 1930. Além disso, outro fator que teria influenciado a extinção da capoeira do Código Penal estaria relacionado a uma apresentação que mestre Bimba fez, também em 1937, na Bahia, para Getúlio Vargas, então presidente do Brasil. Ver mais OLIVEIRA, J. P., and LEAL, L. A. P. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, 200 p. ISBN: 978-85-232-1726-6.

caído e, caso defendesse causas nobres, como o abolicionismo, o fazia por idealismo e não como mercenário. Exaltando a valentia dos capoeiras, Coelho Neto relata o terror que produziam na própria polícia (CONDURU, 2012, p.28).

Figura 52



BURLAMAQUI, Annibal. **Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodisada e Regrada, Rio de Janeiro. 1928.** Fonte: LOPES, André Lacè. Fonte: LOPES, André Lacè. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, 2002. Na ilustração da capa do livro, o capoeira aplica um “corta-capim” no seu oponente.

Como observamos ao longo deste capítulo, e mais especificamente nos últimos parágrafos com suas imagens, a gradativa mudança do discurso tocante a origem, pertencimento e seu uso, sustentam que a capoeira tenha, ao exemplo em Mestre Zuma e seu livro, um marco para uma coadunação entre a política da mestiçagem com relação a cultura de forma geral, e o apagamento do negro em detrimento do branqueamento da capoeira. Essa capoeira proposta por Zuma, eliminaria os elos que a manteriam ligadas a origem do negro como a peculiar batucada e o tambor que a acompanhava, a vestimenta característica de um bamba junto a sua espontaneidade corporal e gestual, e por isso o desuso da navalha, além do apagamento da própria figura do negro em si, já que em suas turmas havia apenas brancos, devido talvez por suas turmas se localizarem

em território burguês ou quem sabe por sua inclinação de pensamento segregador (grifo nosso) isso não fica claro em sua biografia e nem no seu livro.

Até aqui o negro já estaria bastante afastado da imagem da Capoeiragem, ou melhor, da ideia de boa Capoeira, sendo construída pela mídia carioca favorável ao pensamento republicano que angariava leitores no status da elite e formadores de opinião. Não obstante, isso não quer dizer que os Turunas, Bambas e Capadócios Serenatistas, ou o Povo da Lira (expressões que se confluíam entre si do modo geral ligado à malandragem), haviam parado com a Capoeiragem.

Para Capanema & Silva (2013, p.325) o “povo da lira” como estes eram conhecidos na capital federal, constituíam em grupos de “negros e mulatos capoeiristas e apreciadores, em muitos casos, de violão e cantoria”. Os capoeiristas da “lira” eram reconhecidos na imprensa da época também por “não gostarem de trabalhar” e por aparecerem com frequência como “guarda-costas de políticos”.

Nas palavras de Velloso (1996), faz menção a Pederneiras se referindo aos Turunas;

[...] em 1922, no seu dicionário de gírias cariocas, o caricaturista Raul Pederneiras define turuna como “chefe, destemido, valente”. Aurélio Buarque reforça esse sentido: turuna vem do tupi tur’uma e quer dizer “negro poderoso”, valentão. No início do século, a palavra serviu também para designar cordões carnavalescos como os “turunas da Monte Alegre” ou os “turunas da Cidade Nova”. Rapidamente o termo turuna acabou sendo identificado à figura tradicional do malandro carioca (Ibidem, p.11).

A autora ainda amplia sua noção sobre a presença desses personagens pitorescos e comumente envolvidos com a Capoeiragem, mencionando o escritor Orestes Barbosa, o qual faz referência aos Bambas;

[...] o título de sua obra bambambã, publicada em 1922, traduz o lado marginal de nossa modernização. Nela, evoca-se a conhecida gíria para designar a figura do valentão, ou bamba, e sugere-se também a onomatopeia dos ruídos da malandragem. Na crônica “a origem da malandragem”, Orestes Barbosa constrói a imagem do malandro, identificando-se com ela. Explica que o malandro não é ocioso, pois trabalha a seu modo. Ele sai da figura interessante do garoto de rua, na qual se reconhece o autor (ibidem, 28).

Para o povo da lira, turunas e bambas, enfim, para o os malandros, os meios de comunicação trabalhariam a favor da sua difamação ou de seu esquecimento, contudo seria impossível também não notar sua presença nos carnavais com seus cordões e blocos. Para ter uma imagem destes personagens, lembrar nas Figuras 33 e 40, ei-lo como um típico representante desse grupo de malandros.

No Rio de Janeiro, seguindo os anos 20 e 30 adentro, a Capoeiragem estava bem viva na malandragem, ou melhor, nas camadas populares assim como o samba, o candomblé,

a umbanda e outras práticas afro-brasileiras, bem como as próprias maltas (reduzidas a conflitos territoriais sem escalas ou apoio governamental), porém, todas ainda perseguidas como práticas criminalizadas e antipáticas à sociedade burguesa carioca (SILVA, 2017, p.89).

A favor dessas práticas como legítimas e identitárias havia grupos de intelectuais e artistas que viviam o pensamento da modernidade disseminados no comportamento em relação à tecnologia, a sociedade e a política, e do modernismo nos campos musical, teatral, pictórico, fotográfico, escultórico, poético, ilustrativo e caricatural.

Tanto Giovanna Dealtry quanto Mônica Velloso compreendem que estes artistas e intelectuais buscavam afirmar sua identidade social, unindo-se na luta para reforçar a ideia da arte e da estética como um dos referenciais da sociedade moderna. Essa valorização da arte transparece nas atitudes cotidianas do grupo, refletindo-se no vestuário, em seu comportamento e, sobretudo no próprio envolvimento no que tange ao campo artístico.

Por este motivo diz, por exemplo, que Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Emílio de Menezes, José do Patrocínio Filho, Storni, Orestes Barbosa, Bastos Tigres, Lima Barreto, Pedro Corrêa, Crispim do Amaral entre outros encarnavam o modernismo desse Rio de Janeiro. E que sorviam dos botequins, das ruas e esquinas, a boemia aliada a uma dose de irreverência e de perplexidade deixada por uma cidade paralela em ruas cariocas (DEALTRY, 2010, 2007, VELLOSO, 1995, 1996).

Todo esse clima “quimérico”, ou seja, fusão entre intelectuais e capadócios, artistas e ativistas políticos, figuras burguesas encantadas com a malandragem, policiais, as meretrizes de fino trato e a fina elite jovem da zona praticante de capoeiragem, é propício para o surgimento de uma figura consoante a essa atmosfera carioca, o Madame Satã.

João Francisco dos Santos (1900-1976), mais conhecido no Rio de Janeiro como Madame Satã foi um misto dessa cultura na década de 1930, Figura 53⁹⁹. Adquiriu esse após ser reconhecido por um policial, em 1938, enquanto estava sendo indagado do seu nome na delegacia. O policial lembrou-se de João Francisco após este vencer um concurso de fantasias para o carnaval, no Teatro República, próximo da Praça Tiradentes, e fazer fama com a mesma naquele ano. Sendo assim, o policial, associando

⁹⁹ Nesse momento, pela carência de imagens da época, pedimos licença para transgredir a proposta da cronologia histórica e anexarmos duas fotografias atemporais a década de 1930, mas que mantém íntima relação dentro deste capítulo na pesquisa, ou seja, a relação imagética da capoeira.

a fantasia com a atriz principal de um filme americano recentemente lançado, que fazia sucesso no Rio no momento e recebera o título em português de Madame Satã, perguntou: “Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?”¹⁰⁰ E foi assim que João Francisco acabou sendo rebatizado (GREEN, 2003, p. 201-202).

Figura 53



No lado esquerdo aparece **João Francisco dos Santos** em 1972. E do outro lado, o ator **Lázaro Ramos** interpretando João em cena do filme *Madame Satã* (2002). Fonte: CAFOLA, Diego Aparecido. *Madame para uns, Satã para outros: uma leitura do corpo marginal em Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. 2015.

O famoso chapéu de lado do malandro, ainda na cabeça de Satã, livre, fora do Presídio de Ilha Grande, e ao lado uma cena de briga entre ele e a polícia, representada pelo ator Lázaro Ramos. Essa cena referida mostra o seu paroxismo, que consistia no estereótipo do malandro, valente e bom de briga junto a uma notória homossexualidade e negro. Por uma época, bem jovem ainda, ele foi camareiro e cozinheiro, em casas respeitáveis a prostíbulos. Entretanto, sua pouca conduta, ou melhor, paciência em não aceitar provocações reagia com seu forte temperamento, seguindo o caminho da malandragem.

Segundo conta *Madame Satã*, sua entrada no universo da malandragem teria acontecido em função de um crime cometido em 1928¹⁰¹, no qual teria assassinado Alberto, um vigia noturno. Nessa época, ela se apresentava como a Mulata do Balacochê e vivia feliz na sua vida de artista. O crime e ferido representa o momento em que ela deve decidir entre a vida dos palcos e o

¹⁰⁰Conforme narração a Sylvan Paezzo em *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972. p. 59-64.

¹⁰¹ Fora provocado por um vigilante noturno de nome Alberto, pegou dois anos e três meses no presídio da Ilha Grande e, mais tarde, absolvido por legítima defesa.

mundo da malandragem ou, na verdade. “[...]o momento em que a imagem e a fama o classificam como malandro” (SILVA, 2011).

Segundo Altman (1995) Satã trabalhou como leão-de-chácara (um típico turuna que fazia a segurança do estabelecimento), transformista (a *drag queen* de hoje), vigarista e michê no submundo da Lapa. Madame Satã, era hábil na capoeiragem, não dispensava uma boa briga e costumava levar uma navalha escondida na sola do sapato. Madame Satã viveu uma carreira dividida entre a malandragem da vida noturna, a boemia da Lapa e a malandragem no cárcere – em especial a Ilha Grande -, onde passou mais de 27 anos. Nas palavras do próprio Madame Satã:

Fui me formando na malandragem. Malandro, naquele tempo, não queria dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha, cuja melhor era a sueca... Apelido de navalha era "pastorinha"... Mas quando eu falo em respeito, não estou dizendo, amizade, que isso não existia. E o respeito vinha do medo (O Jornal Pasquim, 1971).

Ao longo da vida contabilizou “27 anos e oito meses de cadeia, 29 processos, 3 homicídios e cerca de 3 mil brigas” (FERREIRA, 2013). Segundo Nestor Capoeira ao ditar suas memórias, aos setenta anos de idade, Satã só menciona duas vezes a própria capoeira, mas menciona e confirma seu conhecimento na capoeiragem. Ao descrever sua estratégia de briga (muitos saltos e esquivas, a demolidora taponada de esquerda "e, claro, a capoeira, que a gente aprendia na rua"); e quando um jovem malandro insiste em aprender capoeira com ele, Satã dá-lhe uma banda e um tombo e o envia "para uns capoeiras no cais do porto". Nestor Capoeira também sugere que “Sete Coroas foi o mestre de Satã na fina arte da malandragem: o jogo, a navalha, o papo, a rasteira e a valentia”, Figura 54¹⁰².

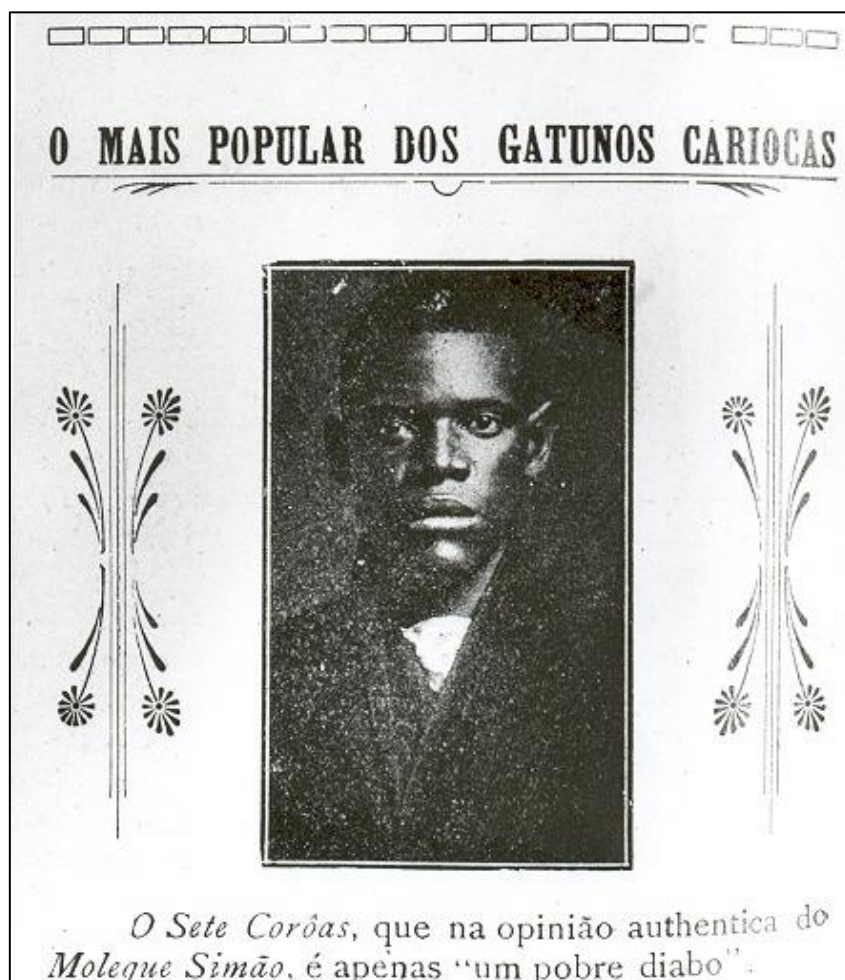
Na entrevista ao jornal Pasquim, foi perguntado quem ele achava que teria sido o maior malandro da história, sua resposta foi a seguinte:

O maior malandro do Rio de Janeiro que eu conheci de 1907 até a época de hoje foi o que me ensinou a ser malandro e me conheceu com 9 anos de idade, foi o falecido Sete Coroas, que morreu em 1923[...] já me deixou como substituto dele, na Saúde e na Lapa¹⁰³.

¹⁰² No site www.gingafirmecapoeira.webnode.com.br/news/madame%20satã/ se encontra um texto e Mestre Nestor Capoeira que trata não só de Madame Satã e Sete Coroas, mas de uma reflexão acerca das maltas e seu apagamento no Rio Antigo.

¹⁰³ Entrevista para o Pasquim, de 05/05/1971, e Republicada no Livro ALTMAN, Fábio. A arte da entrevista. São Paulo: Scritta, 1995.

Figura 54



Segundo Satã, **Sete Coroas** foi o maior malandro que conhecera. 1925.

Fonte: www.vermelho.org.br/noticia/275966-1

A figura foi reproduzida do Jornal Vida Policial de 31 de outubro de 1925. Na legenda “O Sete Coroas, que na opinião authentica do Moleque Simão, é apenas um pobre diabo”. Essa frase era uma campanha da polícia junto a imprensa, no qual tentavam depreciar a imagem de Sete Coroas, e do malandro em geral, já que o mesmo havia se tornado um certo tipo de “herói”, no morro, inspirando adesões ao estilo e vida na malandragem. O “Simão” da legenda comentada pertencia a um bandido preso, e a polícia havia usado, para difamar a imagem de Sete Coroas;

Para cumprir a delicada tarefa de reinterpretar o passado, a Vida Policial citou o suposto depoimento de Moleque Simão, “um informante autorizado em cousas do crime”, segundo o qual “7 coroas não vale nada. Nem sei porque há essa fama; ele foi meu companheiro de cubículo e é até um molequinho à toa...” (MATTOS, 2018, p.7-8,).¹⁰⁴

¹⁰⁴ MATTOS, Romulo Costa. A construção da memória sobre Sete Coroas: o “criminoso” mais famoso da Primeira República. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH – RIO, 2018.

No caso de Satã, a imprensa nutria uma relação ambivalente com ele, e o notabilizava como um ser que exercia asco e fascínio em todas as camadas da sociedade carioca. Segundo Cafola os jornais ganhavam muito com o seu nome. Abaixo as palavras do próprio novamente¹⁰⁵;

Sabem o que era no duro? Eu vendia muito jornal. Tinha a popularidade de um grande jogador de futebol e sempre que podiam inventar alguma coisa inventavam mesmo e botavam nas primeiras páginas porque sabiam que iam vender muito jornal (CAFOLA, 2002, p. 137).

A relação entre a polícia e capoeiragem sempre foi histórica, conflituosa e imbricada, tanto pendendo para o lado dos capoeiras, como aconteceu em meados de 1880, quanto rivalizando em tantos outros períodos desde o primeiro contato no século XVII¹⁰⁶. Na década de 1920, o acirramento se mistura com o processo de entrada da capoeiragem ao início do Desporto, por meio de discurso ideológicos de nacionalização de práticas mestiças no país, como vimos anteriormente. Esta ideia nos dá possibilidade de refletir sobre a repressão ao capoeira, e não à capoeiragem, ou seja, o bamba, o cacete, a navalha, o malandro, o capadócio, o negro e a sua ancestralidade deveriam retirar-se desta cultura corporal, e dar lugar a construção “neutra”, para que brancos e mulatos, e até mesmo negros, os praticassem de modo ressignificado aos moldes do que uma sociedade moderna esperava.

Prosseguimos com os registros policiais, porém, neste um tanto inusitado. Outra revista policial é trazida para nos narrar com sua imagética essa história entre capoeiras e polícia na década de 1920. Seu nome é Revista Criminal, Figura 55, cujo autor da matéria se chamava Paulo Várzea, jornalista e capoeira.

Figura 55

¹⁰⁵ PAEZZO, Sylvan. Memórias de Madame Satã. Rio de Janeiro: Lidado, 1972, p. 115.

¹⁰⁶ Mencionado em o Amotinado, ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de um sargento de milícias. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick, [1854]1997. 173.p.



"Capoeiragem e Capoeiras" Revista Criminal, nº 28. – 1929. Paulo Várzea. Fonte: <https://portalcapoeira.com/categoria/capoeira/publicacoes-e-artigos/page/25/>

Na capa vemos dois homens brancos em estética corporal ao que lembra a capoeiragem, e tendo ainda o próprio título da matéria sem deixar afirmar outra coisa. O homem no chão parece aplicar o chamou-se de “tesoura de frente”, tanto no vocabulário de malandros e capoeiras como de sportmans. Claro, que para os primeiros, haveria também outros nomes a serem chamados como “cahir de baiana”, por exemplo.

Essa revista foi disponibilizada pelo site Portal Capoeira (endereço eletrônico na referência da imagem), e nela dividiu-se o seu conteúdo em três Capítulos. O início da legenda na imagem, na verdade é a crônica do jornalista, que também se intitula capoeira, Paulo Várzea. pedimos ao leitor que considere a extensa citação a qual se seguirá como parte importante do encerramento do capítulo, já que demonstra uma narrativa demasiadamente interessante que conecta épocas distintas da capoeiragem e revela pormenores importantes.

Madrid tem o chulo; Buenos Aires, o compadron; Lisboa, o fadista, e o Rio de Janeiro, o capoeira. Nas varias modalidades da sua ligeireza e destreza physica, a capoeira sobrecede os seus rivaes. É um acrobata prodigioso.

Salta, desarticula-se todo para passar um tombo, para metter a cabeça. E faz isso de repente, sem alarde, na surdina. Dois, três, quatro golpes seus, simultâneos, continuados, embaraçaram, confundem, atordoam e dominam o adversário.

Inimigo leal, jamais ataca pelas costas. É um sujeito valente. Alinhado, também, de capadócio, malandro, bam-bam-bam, o capoeira, como o próprio nome está dizendo, vem das capoeiras ao tempo colonial. E não foi apenas o vadio, o molequete desertor das casernas, o escravo evadido das fazendas, foi também o jornalista, o deputado, o engenheiro e o general. São famosas as cenas de capoeiragem jogadas outrora no Rio, no antigo Café Londres, de madrugada, entre literatos, deputados e militares.

Naquelle tempo, na terra carioca, a capoeiragem era uma instituição devidamente organizada em partidos: os guyamús, os nagôas, flor da gente, franciscanos, luzitanos, conceição da marinha, conceição da glória, boccas-rasgadas, natividades, monduros, caxinguelês etc.

Estes partidos travavam diariamente, nas ruas, terríveis conflictos e, porque constituíssem sério perigo para a segurança pública, foram depois energicamente combatidos por um próprio capoeira, o Dr. Sampaio Ferraz, ex-chefe de polícia. Diminuídos nas suas proporções, os capoeiras hoje são quase raros e já não mais dão a conhecer pelos grupos, mas isoladamente, pelo próprio nome de baptismo. A terra natal, os bairros, o mulhierio, o defeito phisico e moral passaram a influir na celebridade do malandro moderno: "Cardosinho da Saúde", "Hespanholito", "Canella de Vidro", "Galleguinho", "Cabeleireira", "Mulatinho deo Catete", "Camisa Pretas", "Treme-Treme", "Carvoeiro", "Cabo-Verde", "Bonitinho do Castello" e "Paulo da Zazá".

O capoeira moderno, como o antigo, não tem occupação. Faz das suas habilidades, da sua disposição o mesmo que faziam os espadachins do século XVII. Consummado acrobata, põe suas façanhas a serviço dos magnatas, dos políticos, do bicheiros e, especialmente, dos donos das tavolagens, desde os clubs elegantes até as batotas sórdidas, desde os cabarés até os ranchos. Na guarda de um desses antros elle é um leão, leão de chácara. Joga ahi, a vida num desprendimento de louco e termina, invariavelmente, numa explosão de tragedia. Há que mostrar as qualidades... "Ou subo ou desço", diz referindo-se a ir para a cadeia (subir) ou morrer (descer).

Os malandros de facto são ciosos da fama. Considera, a guarda de uma espelunca como um compromisso de vida ou de morte. Não querem ficar com o prestigio abalado, a cara suja... Erradamente, fazemos a idéia de que o malandro é um bandido. Entretanto, elle não é assim tão execrável. Há que o conhecer, para vel-o como é expansivo, maneiroso, sympathico... Quando é inimigo, é cruel; quando vai visital-o e leva-lhe notícias e presentes: o crivo (cigarro), cabelo (fumo), papagaio (jornal), tendo antes o cuidado de baratar o hafra (o guarda) da galeria.

Mas, com a mesma mão com que pratica taes generosidades, elle tira uma vida. E, com a mesma habilidade com eu faz essas coisas, tange o violão, o cavaquinho, o berimbau «grifo do Editor». Aquellas modinhas que às vezes ouvimos da cama, cantadas na rua, dormecida e deserta são delle, o poeta seresteiro que recolhe à casa.

O malandro é também um bohemio. E não é capaz de delinquir de outro modo que não seja com a sua arte. Da capoeiragem, só della, desfruta o provento com que mantém o dandysmo exótico em que vive. Já viram a indumentária de um malandro? É curiosa: chapéo de panno ou de palha cahido sobre os olhos ou atirado par traz, sobre a nuca; na falta do colarrinho, um lenço no pescoço, à guiza de gravata; paletó folgado; calças largas, bocca de sino, bombachas ou balão, cahidad dobre os sapatos de pelica de bico fino com salto apionado ou de carrapeta; prendendo as calças à cintura, um cinto com fivelas complicadas, escondendo a sardinha ou o pão de fogo...

Assim vestido, o malandro está frajóla, tem a dica, a herva, a grana, o dinheiro... Mal vestido, está de tanga, a nenhum, teso, limpo... Aos

domingos, o malandro dedica-se de corpo e alma á sua brincadeira predilecta – a batucada ou samba. Batucada ou samba é um mixto de divertimento e escola, escola de malandragem improvisada nos terrenos baldios, nos recantos longíquos da cidade. Ahi, abrigados da polícia, os malandros romam a roda e iniciam o samba. O ritual é um sapateado marcado pelo batido dos pandeiros, pelo sacolejar dos chocalhos e pelo Coro dos sambistas, cantando o amor e a morte... Nos sambas, também entram mulheres. Puxar o samba é jogar em verso a deixa a um dos parceiros da roda

Por exemplo:

- "Sou Arthur de Catumby
- Vou tirar uma pequena
- Contando daqui p`r`ali
- Ella faz uma dezena..."

O Coro rompe:

- "Contando daqui p`r`ali
- Ella faz uma dezena..."

O puxador corre a roda, trocando passes complicados, fazendo letras, presepadas. De repente pára deante de um parceiro. Finge que vae dar um tombo no companheiro e dá uma umbigada. Esta cerimonia chama-se tirar... É um preceito e um desafio, pelo que cumpre ao desafiado ir substituir no centro, o desafiante. Se o desafiado é mulher, sahe batendo com o salto das chinellas no chão, cadenciadamente, rebolando os quadris, sacolejando os braços num retinir de pulseiras até defrontar um oturo parceiro, a quem repete o preceito e canta:

- "Sou Zazá de Deodoro
- Sambista do tempo antigo
- Derrubei o Theodoro
- E agora vou contigo..."

Mas a batucada é diferente. Nella não entram mulheres. Tomam parte somente homens. Os mesmos instrumentos e mais o atabaque; o mesmo modo de sapatear, igual característica. Apenas os batuqueiros ficam em posição de sentido, pés juntos, com a máxima atenção nos movimentos do puxador, cujos golpes são jogados de surpresa para derrubar...

O puxador, mal soa o ultimo verso do côro, manda o golpe> tesoura, rapa, banda, bahú, bahiana, abeçada, susto, cama, bengala, fedegoso, chulipa, rabo de arraia, tombo de lafeira etc. O parceiro que sahiu fora canta.

Todavia, a batucada mais importante é a batucada braba ou surda, ora marcada pelo coro, ora pelas pernas. Ás pernas compete falar pelo individuo, dizer das suas habilitações. Mas, para entrar nessa batucada há que ser malandro de facto e não de informações. Sendo uma reunião onde é posta em jogo a competência do reguez, a ella de ordinário, só acode a malandragem pesada que, por direitos de conquista, representa o prestígio, a força dos diversos reductos da cidade.

Na batucada surda quando um acompanhamento fala, o outro fica mudo. Quando o côro cala, falam as pernas. As pernas dizem, pelo puxador, o verso e jogam também a deixa... E quando falam as pernas, os olhos se accendem em lampejos de laminas brilhantes para espreitar os movimentos do puxador que ameaça. É a hora das comidas...da onça beber água

Três, quatro, cinco golpes consecutivos riscam o ar, provocando um arrepio nas espinhas. Afinal um corpo vacila e tomba. Então o coro que está alerta, abafa a queda, cantando a meia voz, ironicamente

No ardor da dança, os batuqueiros chegam a cheirar a sangue... De mistura com o suor dos corpos offegantes, o bafio quente da cachaça, chamada de capote, quando chove, e de ventarola, quando está calor. E a visão é a de uma scena de pantomina numa paisagem pobre, a meio de uma ruela deserta, com rancho em ruína e lampeões bruxulentos, á cuja claridade da vida os batuqueiros se agitam, cabriolam, rasteja nervosos e espectraes como si fossem fantoches que dansassem e arfasssem... E a música rouca, monótona, lúgubre, reboa lá no alto do morro, enquanto cá debaixo a cidade dorme sob o levario de outro das luzes. Neses reductos, a essas horas, a polícia não vae...

E quando aparece, vê apenas para recolher cadáveres com que a farandula da morte costuma saudal-as pelas manhãs...

O Carnaval era um pretexto par o grito de guerra...

Junto a Paulo Várzea, estava um capoeira chamado "Bode", que csegue narrando abaixo:

- Era. As maltas, para passarem despercebidas da polícia, saham á rua disfarçadas em cordões. Á frente, mascaradas de caboclos, de reis, derainhas, de velhos, de caveiras, de diabos, iam os chefes, enquanto atrás seguia o corpo da matula empunhando archotes e estandartes dos quaes ressaltavam estes dísticos ameaçadores: Teimosos de São Christovão, Filhos da Machadinha, Destemidos de Catumby, Heroes das Chamas, Invencíveis do Cattete, Dragões do Mar, Triumpho de Botafogo, Couraceiros do Inferno, Estrella da Concordia, Heróes Brasileiros...

- E com isso as maltas voltavam a lutar nas ruas, ás barbas da polícia...

Aqui Paulo, pondera suas reflexões;

Por fim cheguei a conclusão de que, como o "Bode" , também eu nunca apanhei. Entrei em conflitos sérios, metti-me em batucadas brabas. De uma feita. Na Penha de Nictheroy, parti o braço de um parceiro com uma banda secca...

Pudera, eu era discípulo do mestre "Peru", aquelle malandro esguio e avermelhado que foi cocheiro de carro e que certa vez matou, com uma cabeçada certa, precisa, um saltimbanco japonéz no largo de Camtumby! Se o "Bode" foi celebre, eu não fui menos famoso... Eu sou o ..."Vagabundo" ,,,, um repórter.

Gostaríamos inclusive de encerrar nosso Capítulo 2, com essa narrativa, a fechar o texto, em um tom de provocação, já que na sequência havíamos desenvolvido a perseguição policial ao capoeira e as estratégias do Estado em acordo com a sociedade e a imprensa em retirar a significação afro-brasileira da capoeira, para torná-la desporto. Não obstante, ao observar tão bela e otimista (e porque não, poética?) narrativa, associamos a mesma beleza a própria narrativa da ilustração que carrega este texto de Paulo Várzea. Com seus traços sombreados e nítidos, contando ali a estória de um exemplo de inteligência e consagração da justiça. O sujeito que recebe o golpe estaria com uma navalha, tida como no discurso da corrente de capoeiras a favor da

esportivização, uma verdadeira patifaria. Portanto, a vitória da habilidade sobre a covardia.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pretensão deste estudo seguiu em direção à tornar compreensível a narrativa visual, contida nas imagens sobre capoeira dentro do período de 1821 à 1932 no Rio de Janeiro, identificando ao mesmo tempo estes registros imagéticos como fontes históricas fiáveis. Após o término deste estudo, foi possível refletir e observar mais sobre a relação das fontes de pesquisa com as áreas da História e da Educação Física. Pensamos que tal estudo pôde contribuir para a ampliação acerca do ponto de vista do uso e da aplicação dos métodos de análise sobre os fatos e eventos do passado.

Até o presente momento, entendemos que o estudo quando desta forma, interdisciplinar, mesmo sendo de revisão bibliográfica de fontes, produz uma série de dificuldades teórico-conceituais e teórico-metodológicas por necessitar de um entendimento nas diversas nuances e pormenores que devem ser apresentadas e alocadas de modo pertinente e justificável.

Unificar três áreas como Artes, História e Educação Física, não é tarefa tão simples pois cada uma construiu suas próprias epistemologias, formas peculiares de metodologias científicas e seus objetos característicos de estudo. Em relação ao nosso objeto, capoeira, as três áreas também divergiram em suas abordagens e análises.

Reconhecemos que não houve ineditismo no que propusemos, contudo, alcançamos o resultado esperado, ou seja, montamos uma narrativa visual a partir de uma sequência cronológica de fatos e eventos evolutivos à capoeira carioca entre o século XIX e XX, aos quais denunciam diversos desses mesmos fatos e eventos participaram de ações políticas, sociais e econômicas importantes em relação ao passado do Brasil.

Dentro dessa afirmação, observamos que a capoeira gradativamente vai deixando de ser conteúdo marginal e perseguido, estranho ao ideário colonial do século XIX para se chegar a finais desse mesmo período, aos anos de 1920, com um posicionamento valorativo de uma capoeira dotada de símbolos nacionais e discursos adequados ao contexto político e econômico à que o Brasil passava. Não obstante, entendemos que essa resignificação da capoeira atendia ao anseio de um projeto nacional desde que fossem esvaziados as origens e a produção afro-brasileira da cultura da capoeira.

Ainda nesse ponto, consideramos que o acervo de imagens em nossa pesquisa produziu um discurso estético no tocante aos praticantes da capoeira. De negros passam a serem mulatos, até chegarem a brancos, sendo que, os negros quando representados nesse momento da política da mestiçagem ou já de brancos assumidamente inseridos na capoeira, são para reafirmarem a depreciação da prática.

Vemos esse lastro entre na tela de Rugendas, em 1835, quando se tem efetivamente há uma nomeação sobre a capoeira, “Jogar Capoeira ou Danse de le Guerre”, e chegando a década de 1920, mais precisamente, em 1928, com Mestre Zuma e sua proposta de uma luta ou ginástica nacional acompanhada por moços da zona sul carioca.

Outro ponto que identificamos foi em relação à nomeação e a sua prática. A capoeira desse mesmo período referido sobre a pintura de Rugendas, não pode ser considerada a mesma como se pratica nos dias de hoje, apesar de mesmo nome. Ao que temos informações que foram incluídas nesta pesquisa (e outras que não puderam entrar) é insipiente afirmar ou constatar que há relação simétrica entre o “antes” e “depois” da capoeira no Rio de Janeiro. Portanto, aquilo que existiu como capoeira no século XIX, provavelmente, com todas as suas nuances e as recebidas inovações provocaram a sua mudança, ficando esta capoeira mais antiga, juntamente com sua proposta, ancoradas no passado, talvez entre 1920 e 1930, especulamos.

Nossa dificuldade para dirigir a nossa pesquisa esbarrou primeiramente no recurso financeiro, visto que a queda notória nos investimento da educação pública atinge também o setor universitário, e de pesquisa. Sendo assim nossa possibilidade de investimento financeiro de pesquisa saiu praticamente com mais de um ano de curso no mestrado. Isso dificultou, por exemplo, a possibilidade de viagens ao Rio de Janeiro que ampliaria no nosso sucesso em captar uma concentração de informações acerca da capoeira direto nas fontes arquivados na Biblioteca Central e Arquivo Público.

Outra dificuldade foi a escassez de fontes imagéticas. Esse dado trata diretamente da nossa fonte de pesquisa, a fonte primária, como sites, livros, revistas e jornais, os quais quando achávamos o assunto capoeira, que fazia parte de nosso tema, aconteciam duas coisas: ou a imagem nos interessava, mas não havia nada sobre suas referências como a origem, um texto registrado, a autoria e a datação, ou realmente havia um texto e não havia registro do mesmo e nem imagem. Isso nos fez refletir sobre a posição dos discursos históricos e uma hierarquia étnica, além de nos revelar como a história da cultura afro-brasileira, assim como a indígena, foi suprimida em prol de uma implantação de uma história dominante, eurocêntrica.

Com relação à nossa expectativa sobre o estudo em si, esperamos ter contribuído a Artes, área essa em que fazemos parte pelo Programa de Pós Graduação, com esse estudo. Que se abra o interesse e a inclinação para que a capoeira se naturalize como tema de suas pesquisas na Universidade do Espírito Santo.

Consideramos também a contribuição para a área da História, desde que nos propusemos a provocá-la quando sugerimos que as fontes imagéticas sobre capoeira poderiam similarmente à fontes documentais, serem fiáveis e, portanto, utilizáveis nas pesquisas em que a História fosse requisitada. Dessa forma nosso estudo atende uma necessidade contemporânea no campo das pesquisas da própria História.

Esperamos também boa contribuição para o incremento dos debates na área da Educação Física, a princípio no acervo de pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, e mais otimista, que esta se alargue para outras esferas e regiões, quanto à historicidade da capoeira.

No tocante a interdisciplinaridade, pensamos poder ter atendido aos três lados acadêmicos, já que áreas da História e das Artes, por exemplo, não somente na Universidade Federal do Espírito Santo, mas âmbitos internacionais, são parceiras de tempos muito mais pregressos. Assim como a áreas da Educação Física e a da História visto que a primeira, tem uma linha de pesquisa em seu Programa de Pós Graduação de mestrado e doutorado, voltada aos estudos históricos do esporte e desporto, em uma das suas três áreas de concentração.

Mais ainda, que o diálogo entre as duas áreas de pesquisa se tornem mais fecundas, Artes e Educação Física, possam produzir em conjunto quando assim forem pertinentes suas atuações.

4. REFERÊNCIAS

- ABREU, P. (1886). **Os capoeiras**. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves.
- ABREU, Maurício de. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. IPLANRIO, Zahar. Rio de Janeiro, 1988.
- ALTMAN, Fábio. **A arte da entrevista**. São Paulo: Scritta, 1995
- AMORIM, Thiago Rodrigues. **A Capoeira no Quilombo de Retiro de Mangaraí: As Representações dos Quilombolas**. Monografia defendida em 28/11/2009 para obtenção do título de licenciado em Educação Física. Centro de Educação Física e Desporto. Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.
- ANDRADE, Brenda Carlos. **Imagens de presentes/fantasmas de passados**. Ilha do Desterro nº 67, p. 115-133, Florianópolis, jul/dez 2014.
- ARAÚJO, A. M. **Brasil: Histórias, Costumes e Lendas**. São Paulo: Editora Três, s/d.
- ARAÚJO, P., & JAQUEIRA, A. R. F. (2016). **A história social da Capoeira através das imagens**. As “silhuetas” de Raul Pederneiras. Revista de Artes Marciales Asiáticas, 12(2s), 66- 81 ~ 2017.
- ASSIS, Machado de. **Crônicas (1878-1888)**, W. M. Jackson Inc. Editores, 1938, vol. IV, p. 227-228.
- AZEVEDO, Paulo Cesar & LISSOVSKY, Maurício (orgs.). **Escravidados Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr**. Editora ExLibris, São Paulo, 1987.
- BALABAN, Marcelo. **"Transição de cor": Raça e abolição nas estampas de negros de Angelo Agostini na Revista Illustrada**. Revista Topoi. vol.16 nº31 Rio de Janeiro. 2015.
- _____. **“Quem tem... barriga tem medo”**: Imagens de capoeiras na imprensa ilustrada da Corte. VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, USFC. 2013.
- BARBOSA, Marialva. **Imprensa, Poder e Público**. Niterói, tese de doutorado, Dep. de História / UFF, 1996.
- BARBOSA, Padre A. Lemos. **Pequeno Vocabulário Tupi-Português**. Gráfica: Livraria São José. Rua São João, n 38. Rio de Janeiro, 1951.
- BARROSO, Gustavo. **Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922**. Aquarellas e documentação de J._Wasth Rodrigues. Texto organizado por Gustavo Barroso. Publicação Oficial do Ministro da Guerra comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Paris: A. Ferroud, F. Ferroud, 1922.
- BASTOS, Izimara. **A Imprensa no Rio de Janeiro da Belle Époque**. VI Congresso Nacional de História da Mídia, promovido pela Rede de Pesquisadores de Memória da Imprensa e a Construção da História da Mídia no Brasil (Rede Alfredo de Carvalho) em parceria com a Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: _____. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BRASIL. **Decreto 847 de 11 de outubro de 1890**. Promulga o Código Penal. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>. Acesso em: 23 nov. 2017.

BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 23 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Brasília, 2008.

BRASIL. Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira. In.: DOSSIÊ IPHAN 12. Brasília: Ministério da Cultura, 2014.

BURLAMAQUI, Anníbal. Gymnastica Nacional (Capoeiragem) methodisada e regrada. Rio de Janeiro, 1928.

CAÇADOR, António Nunes. Jogo do Pau: Esgrima nacional. Lisboa, 1963.

CAIRUS, J. Modernização, nacionalismo e a elite: A Genesis do Jiu-Jitsu brasileiro, 1905-1920. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 100-121, jul./dez. 2011.

CAFOLA, Diego Aparecido. Madame para uns, Satã para outros: uma leitura do corpo marginal em Madame Satã (2002), de Karim Ainouz. 2015.

CAMPANEMA, Silvia, SILVA, Rogério Sousa. Do (In)visível ao risível. O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 316-345, julho-dezembro de 2013.

CAPRARO, André Mendes & LISE, Riqueldi Straub. Primórdios do jiu- jitsu e dos confrontos intermodalidades no Brasil: contestando uma memória consolidada. Publicado na Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 2018.

CARNEIRO, Edison, Cadernos de Folclore - Capoeira. 2ª. Edição, Rio de Janeiro. FUNARTE, 1977.

CARVALHO, José Murilo de. D.João e as histórias dos Brasis D. João VI. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 28, nº 56, p. 551-572 – 2008.

CASCUDO, Luís Câmara. Folclore do Brasil. Rio de Janeiro: Fund. Brasil-Portugal, 1967.

COELHO NETO, Henrique Maximiliano. Crônica “O nosso jogo”, in Bazar, Livraria Chandron, de Lello e Irmãos Ltda., Porto, 1928, apud Magalhães Júnior, op.cit., p. 136-138.

CONDURU, Guilherme. As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira, Ministério das Relações Exteriores Revista Textos do Brasil. 2012.

COSTA, N. R. (s/d). Estado, educação e saúde: a higiene da vida cotidiana. Cadernos Cedex, São Paulo: Cortez, 4, 5-27.

CALIXTO, 1906. In: L. C. A Capoeira. Revista Kosmos. Ano 3, nº 3, mar. 1906. L. C. A Capoeira. Revista Kosmos. Ano 3, nº 3, mar. 1906.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. Corpos Transgressores: uma leitura do “povo” na Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro. Fundação Biblioteca Nacional - Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - FBN/MinC, 2007.

_____. **Margens da Belle Epoque carioca pelo traço de Calixto Cordeiro,** Alceu, v. 9, n. 18, jan/jun 2009, p. 117-130.

_____. **Ginga na ‘belle époque’**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 5, nº 53. Rio de Janeiro: fev, 2010.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo I e II, v 1,2 e 3. São Paulo: Martins, 1965.

DIAS, L. S. **A turma da lira**. Sobrevivência negra no rio de Janeiro pós-abolicionista, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan, n. 25, 1997, p. 327-333.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis – 1763-1808**. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, [1932] 2000.

FELICIO, M. Castilho. **Cyríaco x A república**. Breves considerações acerca da vida de um capoeira na virada do século XIX/XX. blog do grupo de estudos de história da capoeira – Brasília, 2011.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2005, 295p.

_____. **Para além da ‘pedra e cal’**: por uma concepção ampla de patrimônio”. In.: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. (orgs) Regina Abreu e Mário Chagas. 1ed. Lamparina Editoria. Rio de Janeiro: 2003.

FREITAS, Iohana Brito de. **Cores e olhares no Brasil Oitocentista**. Niterói: Dissertação de Mestrado Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Pós-Graduação em História Social, 2009.

GINZBURG, C. **Mito, emblemas e sinais**. São Paulo. Cia das letras, 1990.

GOMES, Edilaine de Campos. **Herdeiros da Pequena África**: Narrativas Descompassadas. Ponto Urbe - Revista do núcleo de antropologia urbana da USP [Online], 05 Outubro 2016. URL : [http:// pontourbe.revues.org/1423](http://pontourbe.revues.org/1423).

GONZAGA, G. G. **Augustus Earle (1793 - 1838)**: Pintor viajante - Uma aventura solitária pelos mares do sul. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília-UnB, linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Brasília-DF 2012.

GREEN, James N. **O Pasquim e Madame Satã**: A “rainha” negra da boemia brasileira Revista Topoi, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 201-221.

GUIMARÃES, Aissa Afonso. **Capoeira – A Roda, O Jogo, O Ritual**. In: Africanidade(s) e afrodescendência(s): perspectivas para a formação de professores / Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto [et al], (organizadores). – Vitória, ES: EDUFUES, 2012.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da Pequena África**: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Editora Revista dos Tribunais, São Paulo, 1990.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro**: repressão e resistência numa cidade do século XIX – Tradução Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Dossiê: Roda de Capoeira. Ditec. 2014 Endereço eletrônico: www.iphan.org.br,
acesso em 02/11/2017.

_____. **Salvaguarda da roda de Capoeira e do ofício dos Mestres de Capoeira – Apoio e Fomento.** Coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília: IPHAN, 2017. (Série Patrimônio Cultural Imaterial: Para saber mais, 3), 36p. Endereço eletrônico: www.iphan.org.br acesso em 20/12/2017.

KRAAY, Hendrik. Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade. TOPOI, v. 8, n. 14, jan-jun. 2007, pp. 9-36.

_____. **Os Companheiros de Dom Obá: Os Zuavos Baianos e outras Companhias Negras na Guerra do Paraguai.** Revista Afro-Ásia, n 46 (2012).

LEITE, I. B. Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. Revista Etnográfica, v. VI (2), 2000. p. 333-354.

LIEBEL, Vinícius. Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista. Revista Almanack. Guarulhos, n.11, p.774-812, 2015. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil, 4 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. "O dia de amanhã": a República nas páginas do periódico ilustrado O Mequetrefe, 1875-1889. História (UNESP. Impresso) v. 30, p. 01-27, 2011.

LOPES, André Luiz Lacé. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, primeiro ensaio Sinhozinho e Rudolf Hermann RIO, RJ — Brasil, 2002.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. A cultura material da Capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia Jogar Capoeira ou danse de la guerre de Rugendas. Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares (Impresso), v. 10, p. 141-167, 2013.

_____. **A capoeira na revista Kosmos (1906): cultura material, formação e informação ilustrada no Rio de Janeiro.** PROPED – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Raul Pederneiras e a Capoeira: Ideais Desenhados em Impressos.** In: XIV Congresso Brasileiro de História, Esporte, Lazer e Educação Física, 2016.

LUZIVOTTO, Rodrigo. Diário de Langdorff – O Ethos do cientista viajante. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, 2007.

MATTOS, Romulo Costa. A construção da memória sobre Sete Coroas: o “criminoso” mais famoso da Primeira República. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH – RIO, 2012.

MORAES FILHO, Mello. “Capoeiragem e Capoeiras Célebres”. In: Festas e tradições populares. Rio de Janeiro. 3ed.: F. Brigiet & Cia. ([1893]1946).

MOURA, J. Subsídios para uma visão retrospectiva da Capoeiragem no Rio de Janeiro. Revista Capoeira, II(6), 44- 45. (1998).

- MOURA, R. Tia Ciata e a Pequena África no Brasil.** 2a edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- OLIVEIRA, J. P., and LEAL, L. A. P. Capoeira, identidade e gênero:** ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, 200 p. ISBN: 978-85-232-1726-6.
- PAEZZO, Sylvan. Memórias de Madame Satã.** Rio de Janeiro: Lidado, 1972.
- PEDERNEIRAS, R. Scenas da Vida Carioca.** Segundo Album. Rio de Janeiro: Oficinas Graficas do Jornal do Brasil, 1935.
- _____. **Geringonça carioca:** verbetes para um dicionário da gíria. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas do “Jornal do Brasil”, 1922.
- _____. **O Nosso Jogo.** Revista da Semana. Anno XXVII, 10, 34, 1926.
- PRANDI, R. Deuses Africanos no Brasil contemporâneo.** Horizontes Antropológicos- ufrgs.br. 2008.
- RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850):** imagens esquecidas, imagens desprezadas. Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), v3, p. 285-309, 2009.
- RÊGO. W. Capoeira Angola -** ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Editora Itapoan, 1968.
- REIS.** Letícia Vidor de Sousa. **A capoeira:** "doença moral" a 'gymnástica nacional". R. História, São Paulo, n. 129-131, p. 221-235, ago.-dez./93 a ago.-dez./94.
- _____. **Modernidade como mandinga:** samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930). Simpósio “História e musicalidades interétnicas”. 2001.
- _____. **A capoeira do Rio de Janeiro do século 19 e a capoeira de Salvador das décadas de 1930 e 1940.** 2013.
- REIS, Letícia Vidor De Sousa; VIDOR, Elisabeth. Capoeira: Uma Herança Cultural Afro-Brasileira.** São Paulo: Selo Negro, 2013.
- RIO DE JANEIRO (Cidade).** Secretaria Especial de Comunicação Social. 1904 - **Revolta da Vacina.** A maior batalha do Rio / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – A Secretaria, 2006. 120 p.: il.– (Cadernos da Comunicação. Série Memória).
- ROCHA, Gilmar. “Navalha não corta seda”:** Estética e Performance no Vestuário do Malandro. Revista Tempo, 20. 2005.
- RUGENDAS, G. M. Viagem Pitoresca Através do Brasil.** Volume I. Ed: 5. São Paulo: Martins, 1954.
- SALVADORI, M. A. B. Capoeiras e Malandros:** pedaços de uma sonora tradição popular. 1890-1950. Campinas: Unicamp/Fac. de História, 1990. Dissertação de Mestrado.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Johann Moritz Rugendas:** vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira. In: Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana ed. Rio de Janeiro: Escola Nacional de belas Artes publicações, 2008, v.2, p. 199-210.
- SANT’ANNA, Benedita de Cássia Lima. Imagens de negros no Brasil oitocentista:** Revista Ilustrada (1876-1898). In: Revista Eletrônica Falas Breves, vol. 05. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves. 2018.

SCHULTZ, Kirsten. **Perfeita civilização**: a transferência da corte, a escravidão e o desejo de metropolizar uma capital colonial. Rio de Janeiro, 1808-1821. Dossiê, Revista Tempo n24, 2007.

SCHWARCZ, L. K. M. **Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil**: uma história das teorias raciais em finais do século XIX, Afro-Ásia, n. 18, 1996, p.77-101.

_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais**. Sociologia & antropologia | Rio de Janeiro, v. 04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. **As Múltiplas faces de Madame Satã**: Estéticas e políticas do corpo. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Leonardo Santana da. **Carlo Ginzburg**: O conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. Revista Augustus *online* (Unisuam), v.22,p.72-83, 2017.

SILVA, M. A. **A caricata República**: Zé Povo e o Brasil. São Paulo: CNPq/Marco Zero,1990.

SILVA, Cristina Conceição; **ROCHA**, José Geraldo. **Debret**: análises e discursos sobre a população negra no Rio de Janeiro oitocentista. in: Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF, pág. 455, 2012.

SILVEIRA, Mauro César. **A Batalha de Papel**: a charge como arma na guerra do Paraguai. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009.

SOARES, Luiz Carlos. **Os escravizados de ganho no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de História, 16 (mar/ago), 1988.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. **A negrada instituição** – os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1994. v.1.335p

_____. **Dos Fadistas e galegos**: os portugueses na capoeira. Revista Análise social. Volume XXVII (142), 1997 (3º) 685-713.

_____. **A negregada instituição**: os capoeiras na Corte Imperial 1850 - 1890. 1. ed. Rio de Janeiro: Access, 1999. v.1.365p .

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

_____. **Capoeira. A guarda negra**: a capoeira no palco da política. Ministério das Relações Exteriores Revista Textos do Brasil. 2012.

SKIDMORE, T. E. **Preto no branco**. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUSA, Cláudio Barbosa de. **Marinheiros em Luta**: a Revolta da Chibata e suas representações. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

TELLES, Ângela Cunha da Motta. **Desenhando a nação**. Revistas Ilustradas do Rio de Janeiro e Buenos Aires de 1860 a 1870. Brasília: FUNAG, 2010. 316 p.

TURAZZI, Maria Inez. **A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs**. Revista Caiana, #3, ISSN 2313-9242. Dezembro/2013.

VASSALO, S. P. **Capoeiras e Intelectuais**. A construção da capoeira autêntica CNPQ, CPDOC/FGV Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 32, 2003.

VAZ, Leopoldo Gil Dulcio. **A Marinha e a capoeiragem**. Navigator: subsídios para a história marítima do Brasil. Rio de Janeiro, V. 12, no 23, p. 76-90 – 2016.

VELLOSO, M. P. **A modernidade carioca na sua vertente humorística**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, No.16. 1995. p. 269-278.

_____. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VIEIRA, Carlos Henrique. **A Inteligência da cultura popular: uma etnografia da capoeira**. Editora Leitura Fina, Vitória / ES, p.144, 2016.

VIEIRA, Sérgio Luiz Souza. **Da Capoeira: Como Patrimônio Cultural**. PUC/SP, São Paulo, 2004.

ZUNHA, Celeste. **O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas**. Topoi, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 134-160.

5. FONTES

A Folha do Dia. Rio de Janeiro, Abril a Junho de 1909.

A Gazeta. São Paulo, Dezembro a Janeiro de 1929.

A Noite. Rio de Janeiro, Janeiro de 1929.

Correio Paulistano. São Paulo, Janeiro de 1929.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, Maio de 1909.

Lei N° 12288 de 20 de Julho de 2010. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112288.htm. Acessado em (11/11/2010).

O Estado de São Paulo. São Paulo, Janeiro de 1929.

O Globo. Rio de Janeiro, Janeiro de 1929.

Revista Careta. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909 e Janeiro de 1929.

Revista Fon-Fon. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909 e Janeiro de 1929.

Revista da Semana. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909.

Entrevista para o jornal O Pasquim, de 05/05/1971

