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

CURSO DE MESTRADO

THIAGO RODRIGUES AMORIM

A CAPOEIRA E SUAS NARRATIVAS VISUAIS NO RIO DE JANEIRO ENTRE OS ANOS DE 1821 A 1929

VITÓRIA 2019

THIAGO RODRIGUES AMORIM

A CAPOEIRA E SUAS NARRATIVAS VISUAIS NO RIO DE JANEIRO ENTRE OS ANOS DE 1821 A 1929

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 Leal 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...

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus ancestrais e aos meus guias espirituais, por permitirem a finalização desta pesquisa.
Ao meu pai José Luiz Rodrigues Amorim, ao seu esforço e ajuda constante, esperando sempre o meu melhor;
À minha irmã gêmea do coração e do espírito, Mariângela Rodrigues Amorim.
À Nádia da Vitória Amorim, alma que caminhou longos passos comigo apoiando-me nesta empreitada da formação do strictu senso.
À minha orientadora Professora Doutora Aissa Afonso Guimarães, pelo suporte teórico e apoio a pesquisa.
Ao Professor Doutor Gaspar Leal Paz por aceitar o convite de fazer parte da avaliação da banca;
Ao Professor Doutor André da Silva Mello, meu orientador na graduação, em aceitar o convite de fazer parte da avaliação da banca.

Neli Rosa Amorim, in memorian...

"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 de uma amalgama histórica. A junção entre esses três ponto produz narrativas sobre fatos e eventos circundantes à movimentos sociais, políticos e culturais. O presente estudo tratou de dissertar sobre a historicidade da capoeira no Rio de Janeiro no período de 1821 a 1929. Esta pesquisa foi pensada e executada a partir da possibilidade de tornar identificável os registros de imagens como fonte histórica fidedigna, consequentemente afirmando as Artes como campo do conhecimento científico. Sendo assim, formou-se uma narrativa visual, por assim dizer, de cinquenta e duas figuras de modo a se conectarem numa ordem cronológica através de acontecimentos tocantes à capoeira, de forma direta ou indireta. 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 burguesa carioca. A intenção de narrar o passado, calhou, de modo empírico, numa hermenêutica metodológica reconhecendo o historicismo como pertinente na dissertação. A linguagem das Artes esteve em equilíbrio dentro dessa narrativa histórica e coadunou com a nossa vocação investigativa, presente no paradigma indiciário. As imagens utilizadas para a construção textual desta narrativa visual partiram de um referencial imagético comum ao campo das Artes Visuais. O texto que sustenta as leituras das imagens foi retirada de autores do campo da Sociologia e da História brasileira.

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 of an arrangement. This junction between these three point produces narratives about facts and events surrounding the social, political and cultural movements. The present study tried to speak about the historicity of capoeira in Rio de Janeiro in the period 1821 to 1929. This survey was designed and executed from the possibility of making the records of identifiable images as reliable historical source, therefore affirming the arts as a field of scientific knowledge. Thus, a visual narrative, so to speak, of 52 figures in order to connect in a chronological order through touching events to capoeira, directly or indirectly. Following the course of the Story by Art denounced a speech act as capoeira gradually will no longer marginal content to become healthy habit and morally acknowledged by the bourgeois elite. The intention of narrating the past, got so empirical, a methodological hermeneutics recognizing Historicism as pertinent in the dissertation. The language of the arts was in balance within this historical narrative and state our vocation, indicting paradigm research. The images used for the textual construction of this visual storytelling started from a common field imagery of Visual Arts. The text maintains the readings of the images were removed from the field of sociology and brazilian History.

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

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO 1

Figura 1: Ilustração - Capoeira (J.Wasth, 1932).....31
Figura 2: Pintura - Aplicação da punição (Debret, 1821-1830).....32
Figura 3: Pintura - Negros Lutando. Brasils (Earle, 1822-23).....35
Figura 4: Pintura - Negros vendedores de Aves (Debret, 1823).....37
Figura 5: Pintura - O Velho Orfeu Africano. Oricongo (Debret, 1826).....39
Figura 6: Pintura - Capitão do Mato (Rugendas, 1835).....41
Figura 7: Pintura - Jogar Capoeira (Rugemdas, 1835).....42
Figura 8: Pintura - São Salvador (Rugendas, 1835).....43
Figura 9: Pintura - Negros que vão levar açoites (Briggs, 1832 – 1836).....45
Figura 10: Ilustração - Indo para a Correção (Briggs, 1846-49).....51

CAPÍTULO 2

Figura 11: Fotografia - Motivos das prisões, (Holloway, 1857-1858).....53
Figura 12: Fotografia - Lição particular de Capoeira (C. Jr, 1864-1866).....56
Figura 13: Caricatura - Malta Flor da Gente (Diário Oficial, 1865).....59
Figura 14: Ilustração - Capanga Eleitoral (Moraes Filho, [1893] 1946).....62
Figura 15: Fotografia - Manduca da Praia (n.id, 1840).....63
Figura 16: Pintura - Voluntários da Pátria (Wasth, 1922).....66
Figura 17: Ilustração - De Volta do Paraguai (Agostini, 1870).....68
Figura 18: Caricatura - Navalhista (Agostini, 1878).....71
Figura 19: Ilustração - Liberais x Conservadores (Agostini, 1880).....72
Figura 20: Caricatura - Cidadãos engaiolados e Praças capoeiras (Agostini, 1878).....74
Figura 21: Caricatura - Políticos capoeiras (Agostini, 1887).....75
Figura 22: Ilustração - Aspecto atual da situação servil no país (Agostini, 1887).....79

CAPÍTULO 3

Figura 23: Caricatura - Os Capoeiras (Amaral, 1901).....90
Figura 24: Caricatura - Typos e uniformes (Calixto, 1906).....91
Figura 25: Caricatura - Peneiração (Calixto, 1906).....92
Figura 26: Caricatura - Cocada (Calixto, 1906).....93
Figura 27: Caricatura - O Calço ou Rasteira (Calixto, 1906).....94
Figura 28: Caricatura - A Lamparina (Calixto, 1906).....95
Figura 29: Caricatura - Metter o Andante (Calixto, 1906).....96
Figura 30: Caricatura - Samba e Capoeira (Calixto, 1908).....100
Figura 31: Caricatura - Flor de Lyra (Petiz, 1903).....102
Figura 32: Caricatura - Prata-Preta, o herói (Jornal Bigorna da Câmara, 1905).....104
Figura 33: Fotografia - Tia Ciata (n.id).....107
Figura 34: Fotografia - Capoeira. Heitor dos Prazeres, 1955).....109
Figura 35: Fotografia - Concerto Avendia (n.id).....113
Figura 36: Caricatura - Cyríaco x Sada Miyako (Storni ,1909).....112
Figura 37: Fotografia - A Capoeiragem vencedora (Revista Careta, 1909).....114
Figura 38: Fotografia - Francisco Cyríaco “Macaco” da Silva (n.id).....118
Figura 39: Fotografia - Villegiatura de um capoeira (n.id).....119
Figura 40: Fotografia - João Cândido (Malta, 1910).....120
Figura 41: Caricatura - Capoeira marinheiro mulato (n.id).....122
Figura 42: Caricatura - A Defeza Nacional (Calixto, 1917).....129
Figura 43: Ilustração - Silhuetas: Algumas figuras de hontem (Pederneiras, 1924).....130
Figura 44: Ilustração - Silhuetas: O Nosso Jogo (Pederneiras, 1926).....132
Figura 45: Fotografia - Annibal Burlamaqui, Mestre Zuma (Barreto, 1928).....133
Figura 46: Fot./Ilust. - Gymnastica Nacional (Capoeiragem) (Zuma, 1928).....135
Figura 47: Fotografia - Queixada e Tesoura (Barreto, 1928).....137
Figura 48: Fotografia - Corta-capim e Rabo de arraia (Barreto, 1928).....138
Figura 49: Ilustração - Corta-capim e Rabo de arraia (Marinho,1945).....139
Figura 50: Fotografia – Madame Satã (O Pasquim, 1971; Cafola, 2015).....142
Figura 51: Fotografia - Sete Coroas (Jornal Vida Policial, 1925).....144
Figura 52: Ilustração - Capoeiras e Capoeiragem (Revista Criminal, 1929).....146

SUMÁRIO

Introdução.....11

CAPÍTULO 1

1. Rio de Janeiro (1821 a 1849): a Capoeiragem na primeira metade do século XIX.....22

1.1 Exotismo e Perseguição: Registros pictóricos neoclassicistas.....24

CAPÍTULO 2

2. De 1850 à 1893: A Capoeira carioca atravessando a segunda metade do século XIX.....51

2.1 Política e Pernadas: A imprensa e sua nova imagética.....53

CAPÍTULO 3

3. Rio Antigo nas primeiras décadas no século XX (1901 a 1929): a nova Capoeiragem.....83

3.1 Resistência Cultural e Capoeiragem: A imagética sobre os negros no modernismo carioca.....87

3.1.1 Heróis, Malandros e *Sportmans*: a Imprensa das sátiras e do fotojornalismo.....111

4. Considerações Finais.....153

5. Referências Bibliográficas.....157

6. Fontes de Notícias.....164

7. Fontes de Imagens.....165

8. Áudio & Vídeo.....168

9. Fontes de Textos em Endereços Eletrônicos.....169

INTRODUÇÃO

No tocante ao uso da imagem como fidedigna fonte de pesquisa e registro, parece ainda não haver 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.

Tanto a pintura, quanto a fotografia, 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. Os fatos históricos retratados, os quais, como fonte de registros, tangem possibilidades de ampliação sobre o conhecimento daquele evento. Para tanto, não são concorrentes, mas trabalham numa escala complementar.

Há uma premente necessidade de disseminar esse debate dentro e fora do campo das Artes, 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”, sendo sarcástico, 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 da área das Artes, o presente estudo expõe diversos tipos de imagens dentro de um recorte temporal entre o início do século XIX à primeira metade 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 dessa expressão afro-brasileira com seus fatos e eventos sociais e entender como sua significação passa de marginalidade ao desporto. Por meio das imagens como documentos, espera-se que

as mesmas forneçam subsídios para entender a narrativa 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, contudo a aplicação dos documentos escritos é presente e deveras importante. Esta hegemonia, desinteressante para a prática da pesquisa como um todo, está em debate atualmente na pretensão de ocasionar um avanço na visão das pesquisas investigativas das Ciências Humanas, o que ajuda a promover uma superação de conceitos. A própria forma como as informações e seus disseminadores se diversificaram, 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, mantenham o rigor acadêmico e científico para se pensar em uma metodologia mais adequada as pesquisas históricas quando construídas por outras áreas, como a exemplo do campo 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 diz Carlo Ginzburg (1990) 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, enquanto área de conhecimento tem seus próprios conceitos, sua própria propedêutica quanto às fontes de análises documentais históricas até subsídios criados a partir dessa dialética. Neste campo, suas peculiares produções demonstraram que o texto que acompanha a imagem deve receber um tratamento mais adequado para situar uma obra em seu espaço-tempo, e fornecer maiores informações apreendidas no objeto artístico e seu contexto. Nesta lógica, 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, diz Schwarcz (2014, p. 396),

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

Como não se pode negligenciar que existe uma realidade imersa em conflitos sociais e mais sutilmente étnicos, 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 para a memória. No caso da memória coletiva[1] afro-brasileira, houve uma negação da inserção de seu passado nos compêndios históricos "oficiais" narradas por essa população, assim como dos povos indígenas do Brasil. A importância de dar voz hoje em dia a essas populações, permite refutar e revisar parte da história brasileira.

Em nosso trabalho, pensamos que essa quebra da ortodoxia em pesquisa histórica, buscando as fontes artísticos-imagéticas possam preencher algumas dessas distorções ou omissões como coloca, por exemplo, Ricardo Martins Lussac (2013, p.145) citando Roberto Conduru (2008, p.84); "é possível refletir sobre alguns aspectos da condição social dos africanos e afrodescendentes que foram escravizados no Brasil, das práticas e meios de representação, bem como da arte nessa conjuntura".

O incremento de novas e importantes mudanças vem a passos lentos, caso haja alguma dúvida neste sentido, basta atentar para a necessidade de se criar dispositivos legais para efetivar-se a garantia da restituição ao tal equívoco, concretizada nas Leis[2] 10.639/03 e 11.645/08 que tratam da obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e a história e cultura dos nossos povos indígenas, respectivamente. Para essas populações, há a urgência de serem trabalhados um conjunto de sistemas, estruturas e

---

[1] Maurice Hallbwacs (1990) considera como "memória compartilhada de um grupo, família, grupo religioso, étnico, classe social ou nação".

[2] BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso: 10/05/2019.
BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Brasília, 2008. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso: 10/05/2019.

elementos que respondam fora do escopo tradicional, desse passado construído unilateralmente.

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 por lógicas onde há alguma força de ordem econômica, cultural ou social dominante que é capaz de narrar os fatos e eventos segundo sua visão apreendida sobre o assunto ou como lhe foi possível atender a uma necessidade. E nesse caso, não desconsideramos a influência de uma visão normalizada a partir da sociedade escravocrata e católica no Brasil.

Quanto ao nosso universo de busca por essas fontes, abrimos para considerar os sites e blogs, como sítios de bastante valia, pesquisados com cautela sob as credenciais de Mestres de capoeira pesquisadores. Essa é uma carência relativamente comum, de quem pesquisa sobre capoeira, ou outras práticas afro-brasileiras, já que há muitas fontes orais (ora se contradizem, ora se coadunam).

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 e caricaturas que remetessem a capoeira.

Nossos objetivos foram identificar e catalogar as várias fontes de imagens em que houvesse 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 à primeira metade do XX. Posteriormente, foi objetivo dessa pesquisa 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 temporal e cronológica do

desencadear dos fatos e eventos, evitando erigir discursos artificiais ou tendenciosos (ARAÚJO, 2004).

Ao nos posicionarmos assim, teorizamos a relação entre Arte e História, elencando as imagens como fonte crítica da historicidade. Os trabalhos sobre capoeira, em comparação com tempos anteriores, como década de 1990, vem sendo atualmente melhor qualificados, e assim se faz necessário, pois há uma concentração relevante de produções orais e de narrativas, a qual muitas delas 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, como por exemplo, a escravatura brasileira ter sido um processo decorrente dos próprios negros no continente africano antes do século XV.

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 negro, umbandista e capoeira, ou seja, crer que direcionar os meus estudos dentro deste mesmo universo seja um elo identitário. Quando digo que sou negro e capoeira, ao mesmo tempo em que afirmo que a pesquisa é uma interpretação crítica de imagens produzidas por brancos (estrangeiros e brasileiros), os quais muitos deles historicamente são de fora da capoeira, coloco em xeque seus discursos e de todos outros os agentes envolvidos.

É possível que minha trajetória me permita emitir alguma crítica, pois estou na cultura afro-brasileira não só de passagem ou ainda não sendo o objeto de nossa pesquisa distanciado de mim. Afirmando nessa perspectiva, também não diminuo a luta de pessoas brancas se posicionem politicamente a favor de negros e povos indígenas, por uma sociedade que respeite os direitos de todos independente da etnia, gênero, classes ou condição física, ou seja, é legítimo que também.

Bem, no meu caso, eu participo dos rituais de religiões de Matrizes Africanas recebendo passes, chegando à bater tambor por algum tempo como aprendiz de Ogã em um determinada “Casa de Santo” de Umbanda ou “Terreiro”, e vivenciando a crença nas divindades descendentes do panteão da cultura africana. No tocante as questões sócio-políticas, ser negro é estar como categoria no hiato de ambas, e a participação de

determinados movimentos sociais afro-brasileiros de diversos teores e fins, reconstituíram em mim um lugar do qual eu não reconhecia há décadas atrás.

Na formação acadêmica, em graduação, não foi diferente da pós-graduação, ou seja, como requisito para a licenciatura plena em Educação Física, pesquisei a Teoria das Representações Sociais e a capoeira aplicando-as em Retiro de Magaraí, em Santa Leopoldina, território remanescente quilombola em 2009 – A Capoeira no Quilombo de Retiro de Mangaraí: As Representações dos Quilombolas.

A prática da capoeira está inserida em minha pessoa desde 1998, passando por vários grupos e apreendendo concepções variadas da práxis, da filosofia e das limitações da capoeira nesse contexto. E me coloco nos dois lugares com frequência, como aluno e como professor. Ao primeiro estou atualmente a treinar e experimentar novos arranjos e vínculos com grupos de capoeira fora do circuito notório e tradicional da Grande Vitória, como é o caso da Associação Desportiva e Cultural Cativeiro Capoeira, coordenado pelos trabalhos do Mestre de capoeira e Mestre em Educação Física Anderson Rubim dos Anjos - Mestre Cabelo – cujo projeto está associado à Escola de Dança e Teatro FAFI.

Já como licenciado e bacharel em Educação Física ministrei aulas práticas e teóricas de capoeira, na rede pública de educação no ensino fundamental I e II, como conteúdo da disciplina da minha competência e área, além de oficinas de capoeira em instâncias diversificadas (nas esferas particular e pública). Em espaços públicos, espalhados nos municípios de Serra, Guarapari, Vila Velha e Vitória, propus Rodas de capoeira "abertas", sem ideologias de grupos ou ordenamentos prévios, de modo a incentivar a livre adesão de transeuntes, sem que houvesse uma preocupação com o desempenho, ams mantendo o ritual peculiar da capoeira.

Além dessas colocações, minhas formações acadêmicas como licenciado/graduado em Educação Física, especialista e aperfeiçoado em Filosofia/Psicanálise e brevemente (e bravamente) concluinte do Mestrado em Artes, neste ano de 2019 (31 de maio), recrutaram, e ainda requerem, o meu pensamento crítico o que me torna ciente das responsabilidades que carregam esta formação na condução de atividades capoeiranas e 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, sendo negro, 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.

Um outro motivo com implicações importantes que nos leva a pesquisar sobre esse tema, é a inserção da capoeira em instâncias de tombamento à nível nacional, em 2008. A capoeira se torna Patrimônio Histórico e Cultural Brasileiro, pelo IPHAN, e no ano de 2014 enquanto Patrimônio Histórico Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, o que automaticamente nos cobra uma maior responsabilidade sobre a propriedade dessa prática. Ao conceituarmos a capoeira dentro da dimensão de patrimônio, é considerando um esforço conjunto de áreas diferentes como, por exemplo, Artes, Arquitetura, Arqueologia, Antropologia, História, Música, Letras, Sociologia, Políticas Públicas, Relações Internacionais e Direito.

Sucessivos encontros mundiais entre as autarquias responsáveis pelo patrimônio e pela cultura de diversos países promoveram reflexões e debates entre materialidade e imaterialidade. A consequência desses eventos foi a ampliação nos conceitos acerca do que viria a ser então Patrimônio Material e Imaterial, e nesse sentido Maria Cecília Londres da Fonseca, nos Livros Patrimônio em Processo (2005) e em artigo contributo ao livro da Memória e Patrimônio (2003) discorre sobre a teorização acerca do IPHAN ao longo do século XX com consequente reflexão sobre o próprio conceito de Patrimônio para o século XXI. Seus trabalhos profissionais[3] produziram importantes apontamentos aos quais muitas manifestações se viam desguarnecidas, e consequentemente, desprotegidas na sua manutenção e pertencimento, assim como era o caso da capoeira. Suas ações culminaram, juntamente com outras propostas de países diversos no Fórum Mundial da UNESCO, em 2004, em novas políticas públicas e critérios para a salvaguarda desses bens.

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 em seu escopo. A contribuição do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFES com cinco produções (2008 – 2013)[4] de mestrado, e recentemente uma em Geografia[5] – a qual até este mês de

[3] Representante do Brasil junto à Unesco na elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2002-2003); e no primeiro Comitê Intergovernamental criado por essa Convenção (2006-2008)entre diversas outras funções e cargos. Disponível em: http://www.academia.org.br/noticias/professora-e-sociologa-maria-cecilia-londres-fonseca-faz-palestra-na-abl-sobre-trajetoria. Acesso em 01/03/2019.

[4] Na sequência, seguem as referências com seu autor, títulos e número de chamada a partir de ALMEIDA, Juliana Azevedo de. A reflexividade nos discursos identitários da capoeira. 2008. 150 pp. (T/UFES 796

Maio de 2019, não tem sua ficha catalográfica pronta em nossa Biblioteca – são as únicas que constam no acervo de sua Biblioteca Universitária. 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 outros modos de reconhecer a existência da capoeira enquanto prática referenciada por conceitos e concepções de pensamento diversificado, bem como criar novas formas de diálogo no campo da pesquisa com esse objeto. A pretensão neste estudo segue em direção à linguagem imagética, como possibilidades fiáveis de sua leitura, a partir de si mesmas, nos narrando uma dimensão histórica da nossa cultura, a capoeira.

Neste estudo utilizamos um processo metodológico ambivalente, acompanhados por dois fundamentos científicos. O primeiro faz parte do Método Histórico (GADAMER, 1998 [1960]), e está ligado mais ao caráter intencional e subjetivo de como alocamos os dados na pesquisa. Ao mesmo tempo, também expõe nossa crença sobre como esses dados se apresentavam no passado à partir de nossa concepção crítica de mundo sob a evolução e constatação de sua causa-efeito na contemporaneidade. Visto que o pesquisador não está alheio a parcialidade, pelo contrário, emite parte de suas crenças ou posicionamento sócio-políticos, quando constrói uma narrativa histórica. O historicismo, deste modo apresentado, foi enquanto um dos métodos base desta pesquisa, uma importante ferramenta decorrente de sua hermenêutica e de seu espirito crítico. Esse método nos possibilitou as análises nas imagens disponibilizadas e catalogadas de modo cronológico, mantendo relação com a contemporaneidade, ou seja, as imagens alocadas favoreceram a compreensão dos fatos e eventos históricos em que a capoeira estivesse envolvida (direta ou indiretamente ao dado) numa sequência temporal dos acontecimentos e processos do passado até chegarmos a dias atuais, ativos de alguma compreensão sobre a situação da capoeira e dos negros, antigos mantenedores dessa prática.

A447r); MARELY, Reuel Pereira. Capoeira e eficácia simbólica: apontamentos teóricos e aportes empíricos. 2013. 127 pp. (T/UFES 796 M323c); 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); SILVA, Anderson de Freitas. Revista praticando capoeira: materialidade e representações. 2012. 174 pp. (T/UFES 796 S586r) e SILVA, Daniel Junior da. O olhar sobre a capoeira: um estudo dos filmes nacionais e internacionais. 2013. 142 pp. (T/UFES 796 S586o).

[5] OLIVEIRA, Elvis Reis de. Iê, Viva a Capoeira, Camará - Apropriação do Espaço pela Capoeira em vitória (ES): Consolidando a Identidade Cultural e Ampliando a Cidadania, 2019.

A utilização do método histórico nos permitiu analisar fontes primárias, diretamente da época determinada em relação à narrativa, e secundárias, de modo indireto, ou seja, citações e menções de épocas variadas que se referissem às fontes primárias. 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 1821 à 1929.

O segundo método, está ligado no modo e na abordagem de como nos apresentamos aos dados da pesquisa, nos aliando mais ao caráter de como os buscávamos, derivando do paradigma indiciário (GINZBURG, 1990). Este é um conjunto de princípios e procedimentos que contém a proposta de um método centrado no detalhe, nos dados residuais enquanto pistas e indícios. Os documentos oficiais, relatórios, decretos leis, fontes secundárias e voluntárias, ou seja, as fontes investigadas pelo pesquisador podem 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, como são as fontes involuntárias, isto é, aquelas que não se repetem, mas que não estariam catalogadas como possíveis (Ginzburg, 1990).

Em aproximação a Ginzburg, Schwarcz (2008, p. 21) o cita e corrobora nossa intenção no emprego de uma metodologia baseada em análises histórica frente às expressões imagéticas no campo das Artes. Vemos uma pertinência entre os dois métodos, pois o que carrega uma imagem está para além da simples contemplação. Os dois métodos não se anulam, mas trabalham em conjunto, tendo a Arte como hiato de diálogo para o tema capoeira, que se insere em dimensão histórica, por exemplo, sem perder a perspectiva da percepção imagética, portanto, artística.

O Capítulo 1 trata da primeira metade do século XIX, e a participação de pintores estrangeiros como Jean Baptiste Debret (França), Johan Mortiz Rugendas (Alemanha), Augustus Earle (Inglaterra), Frederico Guilherme Briggs (Brasil/Inglaterra) como os nossos referenciais imagéticos carregados com seu estranhamento e abstenção ao Brasil, mais ainda inusitado, apresentando-se em um Reino, na América do Sul. Autores como Carlos Eugênio Líbano Soares, Letícia Vidor Sousa dos Reis, Thomas Holloway, Waldeloir Rêgo, Guilherme Gorette Gonzaga, Maria Inês Turazzi, Hendrik Kraay e

Kirsten Schultz são referenciais que fornecem os subsídios necessários para as reflexões artístico-históricas às fontes imagéticas produtos dos artistas já citados.

Para o Capítulo 2, os artistas Ângelo Agostini, (Itália), Alexandre Mello Moares Filho (Brasil), apresentam ilustrações e Cristiano Júnior (Açores) e J. Wasth (Brasil) se diversificam na autoria e modalidade das imagens apresentadas (ilustração fotografia e pintura respectivamente) ao longo da segunda metade do século XIX. Os autores a discutirem o contexto imagem-história são, novamente, Carlos Eugênio Líbano Soares, Letícia Vidor Sousa dos Reis com o acréscimo de Marcelo Balaban, Alice Lacerda Pio Flores, Benedita Cássia Sant´Anna e Alexandre Mello Moares Filho. Todos os artistas citados até aqui, Capítulo 1 e 2, criaram olhares e discursos na primeira metade do século XIX, o qual nos inclinou a interpretar suas imagens, visto que abrem possibilidades para distanciamentos ao modo de ser e existir deste povo brasileiro que ainda estaria formando gradativamente uma ideia de nação sobre seu território e si mesmo.

A partir dessa relação dos dois capítulos, construímos uma ideia que acompanha um "antes" no século XIX, para enfim trabalharmos no Capítulo 3 um "depois", ou seja, a passagem de uma capoeira praticada no século XIX, por negros escravizados e livres, portanto marginalizada, mas que adentrar ao século XX, já havia discursos que reconduziria a capoeiragem tanto à esportivização quanto à profissionalização, praticada por atletas ou *sportmans* bem como jovens da elite burguesa carioca.

Nesse "depois", ou melhor, século XX, no Capítulo 3, em 3.1 damos a observar essa mudança de olhar, ou seja, um olhar nacional construído por artistas brasileiros e suas tintas como os caricaturistas/jornalistas Calixto Cordeiro (Brasil), Crispim do Amaral (Brasil), Petiz (Brasil) e o pintor e artista plástico Heitor dos Prazeres (Brasil) além de uma caricatura lançada em jornal do período e uma fotografia não assinada.

Os autores Ricardo Martins Porto Lussac, Giovanna Ferreira Dealtry, Mônica Pimenta Velloso, Lilia Schwarcz, Sylvia Campanema & Rogério Sousa Silva, Izamara Bastos, Letícia Vidor Sousa dos Reis, Roberto Moura e Patrícia Miranda D´avilla além de um dossiê promovido pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro preparado por pesquisadores de áreas da História, Sociologia, Saúde e Artes nos ancoram aos aportes artístico-históricos envolventes à negros buscando cidadania, à sociedade carioca burguesa afrancesada e à capoeira em transição, entre 1901 a 1906.

Em 3.1.1 observamos a presença da mesma ideia sobre essa construção de um olhar brasileiro novamente nos trabalhos de Calixto Cordeiro, além de companheiros seus do

metiè como Raul Pederneiras (Brasil), Alfredo Storni (Brasil), além de Paulo Várzea (Brasil). Outras obras imagéticas figuram na fotografia com Annibal Burlamaqui, Mestre Zuma (Brasil) e uma ilustração de Inezil Penna Marinho (Brasil), outras várias fotografias neste tópico incluídas, não apresentaram autoria, porém lançadas nos jornais da época. Compõe o arcabouço teórico deste 3.1.1, os diversificados autores André Mendes & Riqueldi Straub Lise, James Green, Bruno Soares Ferreira, Paulo Coelho de Araújo e Ana Rosa Fachardo Jaqueira, Diego Cafola, Romulo Costa Mattos, Cláudio Barbosa Sousa, Ana Beatriz Pereira, Marcos Antônio da Silva e Edison Carneiro. Outros autores já mencionados neste e em outros capítulos anteriores voltam a contribuir de modo a dialogarem Artes e História, contextualizando o universo do contraditório Rio de Janeiro - Capital Federal da República dos anos 1910 e 1920.

CAPÍTULO 1

1. RIO DE JANEIRO (1821 a 1849): A CAPOEIRAGEM NA PRIMEIRA METADE 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 é o caso da História do Brasil. Dentro deste campo atravessam diversos temas a citar o período do Império Colonial, o início da República, a escravidão e sua abolição, a sócio-política do século XIX, os movimentos de resistência e certa instrumentalização dos negros e a perseguição às manifestações afro-brasileiras. Nessa atmosfera, é factível que a capoeira esteja 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. Contidos nas imagens, das obras de arte, o contexto cultural particular da época visou à construção de uma narrativa visual acerca da historicidade da capoeira no Rio de Janeiro.

No Capítulo 1.1, Exotismo e perseguição: registros pictóricos da Academia, abrimos com uma ilustração de J.Wasth chamada "Capoeira", retirada do livro de Luís Edmundo, "Nos tempos do Vice-Rei (1763 a 1808), de 1932[6], e depois seguimos as imagens pictóricas, representadas nas telas "Aplicando a punição", "O tocador de Oricongo" e "Negros vendedores de aves", de Jean Baptiste Debret, de seu livro "Viagens Pitorescas ao Brasil" (1839), "Capitão do matto", "Jogar Capoeira ou Dança da Guerra" e "São Salvador", de Johan M. Rugendas, do seu livro "Viagens Históricas e Pitorescas 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).

Estas obras passam por contribuições teórico-conceituais de Ricardo Martins Porto Lussac (2016), Guilherme Goretti Gonzaga (2012), Carlos Eugênio Líbano Soares (1994, 2004 e 2012), Letícia Vidor de Sousa Reis (1994 e 2013), Thomas Holloway (1997) e Maria Inês Turazzi (2013). Todo esse arcabouço de imagens, ou documentos, mencionados aqui, fornece uma base de dados e análises para contemplar um tipo de

[6] Nesse nexo entre proposta narrativa visual e recorte temporal, a imagem retirada do livro de Luís Edmundo, mesmo tratando do Brasil no século XVIII e inicio do XIX, é datada de 1932. Todavia, pensamos em propô-la assim mesmo, pois a imagem é alusiva ao período, e nos permitiu uma sadia provocação sobre a visão do capoeira no momento textual do Capítulo 1.1.

narrativa histórica que calha dentro do presente tópico a seguir, 1.1. Neste momento situa-se um divisor de águas para o Brasil, a partir de uma visão de como se desenvolvia o Rio de Janeiro, não seria mais uma Colônia, agora elevada 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 metropolitana. Nesse momento introdutório contribuem pontualmente os autores Hendrik Kraay (2007), José Murilo de Carvalho (2008), Kirsten Schultz (2007), Rodrigo Luzivotto (2012) e Lilian Moritz Schwarcz (2008), em parte do seu livro "O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)" conjugam as bases da história para se pensar um Brasil comandado por D. João VI em consequente transição entre Colônia e Metrópole, e Reino.

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 Letícia Vidor de Sousa Reis 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 os povos indígenas, brancos brasileiros e europeus) em uma espécie de paralelismo social na qual várias normativas e ordenamentos estavam em jogo para além da cultura. Outro autor importante neste tópico é Thomas Holloway (1997), ao expor no livro "Policia 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.

1.1. EXOTISMO E PERSEGUIÇÃO: REGISTROS PICTÓRICOS DA ACADEMIA

Os primeiros anos do século XIX, em 1808, o Brasil viva momentos de grandes mudanças em seus aspectos sócio-políticos. 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, e posteriormente no mesmo ano, se desloca definitivamente ao Rio de Janeiro, definindo-o como Capital da metrópole.

Pouco tempo depois de sua chegada, d.João por meio de um decreto eleva o Brasil à condição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O *status* do Brasil que era de "Colônia" passa em 1815, para "Reino", além desse, outros fatores mudaram a lógica de funcionamento das relações sociais na zona urbana da desta Capital. Assistiu-se a uma grande transformação nos hábitos dos brasileiros devido ao contato com os portugueses. O 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 a Coroa, mas também há reordenado na política, na economia e no judiciário, como um todo.

Diante da formação de quadros necessários à manutenção da capital do Reino, 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 estatal monárquico, 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, o pesquisador Laurentino Gomes (2007) 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, e instalou-se a Imprensa Régia em 1810, um ano depois, 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).

Mesmo após a saída dos franceses de Portugal, o príncipe preferiu continuar nos trópicos, na cidade do Rio de Janeiro. Com o fim das Guerras Napoleônicas, e das invasões francesas em Portugal, que decorreram entre 1807 e 1811, a Família Real e a corte portuguesa, junto a elite da cidade do Rio de Janeiro, (re)iniciam suas relações cordiais com a França, a exemplo de Lisboa.

Kirsten 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 conhecidos" [7]. A Coroa, já com d. João como Imperador, d. João VI, busca consolidar a elegância cosmopolita e o crescente esplendor do Rio de Janeiro, em 1815, abrindo o Reino para receber 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 francês (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 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 Debret[8].

---

[7] 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 (SCHULTZ, 2007).

[8] 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, [1839] 1965).

Ao que argumenta Lilia Schwarcz (2008, p.178) 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, e buscar emprego.

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" (Ibid, 2008, p. 157).

Este fato é consequência dos novos direcionamentos que a arte francesa tomou no que diz respeito à paisagem e à busca por inovações no cenário, além da consequência após os destinos tomados pela Revolução e o desapontamento dos artistas franceses com o mercado profissional.

Enquanto corrente estética, as primeiras manifestações neoclássicas no Brasil ocorreram em meio a uma mistura dos estilos Barroco com o Rococó, e outras em menor proporção, enraizadas desde o século XVII. Antes da chegada da Missão ao Brasil, já havia arte, contudo, sua técnica era uma espécie barroca fora dos moldes europeus, operadas inclusive por negros, que sendo escravizados ou livres, desempenhavam o papel de artesãos e pintores; "nós considerávamos o exercício de artes plásticas como um serviço de escravo" (PORTO ALEGRE, 1841, apud SCHWARCZ, 2008, p. 190) [9].

Aliás, na mesma página 190, a autora ainda reitera citando Jacques Arago (1820) [10], "Antes da chegada da Corte ao Rio, os brasileiros reuniam-se nos jardins públicos, e lá quase todas as noites, ao som de instrumentos do país, dedicavam-se a jogos e danças [...]", estas últimas com notoriedade à dos negros.

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, e 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 Neoclassicismo[11] confirmando-o como modelo artístico, que se opunha de vez ao que ainda existia de

[9] Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituo Histórico e Geográfico Brasileiro, 1841, 549-55.

[10] Promonade autor du monde, pedant les anmées 1817, 1819 e 1820, t.l.p.77.

[11] O neoclassicismo pregava a razão, o equilíbrio das formas, a beleza estética, a ordem e a proporção e a imitação da natureza. A grande inspiração do movimento foi o legado cultural da Antiguidade Clássica greco-romana, além de ideias iluministas (SCHWARCZ, 2008, p.57).

barroco no país. Este estilo receberia ainda o nome de Academicismo[12], 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.

Incentivada a entrada de outros povos a essas terras, por motivos diversos, uma dessas missões de destaque para esse texto seria a Expedição Científica Russa Langdorff[13]. Considerando o desenvolvimento da ciência no princípio do século XIX a Expedição Russa ao Brasil oportuniza uma incursão ao exotismo, ou seja, o fato do território pertencer a América do Sul, uma zona ainda a ser explorada pelo homem europeu, carregada de muita natureza virgem, despertava a curiosidade não só da equipe Langdorff, mas também dos europeus que ansiavam o retorno da Expedição e ver os registros, dentre as quais as telas pictóricas.

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 cortesania 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 vassalos" 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 necessário.

---

[12]Ao longo do século XIX, foi gradativamente substituindo o Neoclassicismo, pelo fato de haver uma inclinação a criar na própria instituição artística, um segmento normativo e um 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.

[13] 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, 2012.

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 do Imperador. A sua intenção era diminuir o número dos negros circulando pela área urbana com as exibições de suas manifestações culturais. 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 flagrante em capoeiragem, e a partir daí se normaliza a perseguição às manifestações populares afro-brasileiras, as quais incomodava a sociedade carioca, a época 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 Polícia, para coibir a criminalidade no Brasil (LUSSAC, 2013, p.143).

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. 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 os arredores da cidade, onde aconteciam as suas expressões culturais como em áreas urbanas da cidade, nos Zungus[14], curiosamente, eram lugares também 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 (*marafo*), 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 Vidigal[15] assume a chefia de polícia (aposentando-se em 1824) e inicia uma era de grande violência e brutalidade contra os negros, livres ou escravizados, que se manifestassem culturalmente com suas religiões, seus batuques e suas festas, e principalmente, a capoeira.

Num tom de contraponto a toda essa peculiaridade ameaçadora do negro, sendo uma espécie de "vilão", pensado a partir de uma história brasileira versada em uma visão eurocêntrica e racista, apresentamos uma narrativa de Luís Edmundo[16], de 1922.

---

[14] Situavam-se dentro das cidades, funcionando como um quilombo urbano, transitando entre uma pensão, quitanda ou casa de servir angú. Ali os negros se expressavam livremente com seus batuques, suas danças, na capoeira e seu exercício religioso de matriz afro. Os Zungus formavam uma rede de apoio aos escravos fugidos e africanos recém-chegados, eram casas que recebiam escravos e libertos de todo o Brasil e do mundo. Ali era o centro da cidade negra, a cidade escondida (SOARES, 2004).

[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 Edmunedo 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

Catedrático da Academia Brasileira de Letras, entre outros feitos jornalísticos e acadêmicos, nos brindou na história com uma narrativa 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 tapona, 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 doçura 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 da maruja para os lados do Arsenal. Usa e abusa da moral da ralé, moral oblíqua, reclamando pelourinho, degredo, e, às vezes, forca. 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,

---

mesma cidade em 8 de dezembro de 1961. Terceiro ocupante da Cadeira 33, eleito em 18 de maio de 1944, (http://www.academia.org.br/academicos/luis-edmundo/biografia) Atualizado em 05/04/2016.

> 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", Figura 1, de J.Wasth, 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, dentro do recorte aludido pelo autor, em que quase um século de distancia nos separa da obra de Luís Edmundo e J. Wasth, podemos alegar sua maior afinidade temporal e uma margem próxima tanto da descrição quanto do evento ilustrativo e hipotético. Abaixo, segue a mencionada figura para melhor compreensão de nossa exposição.

Figura 1

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

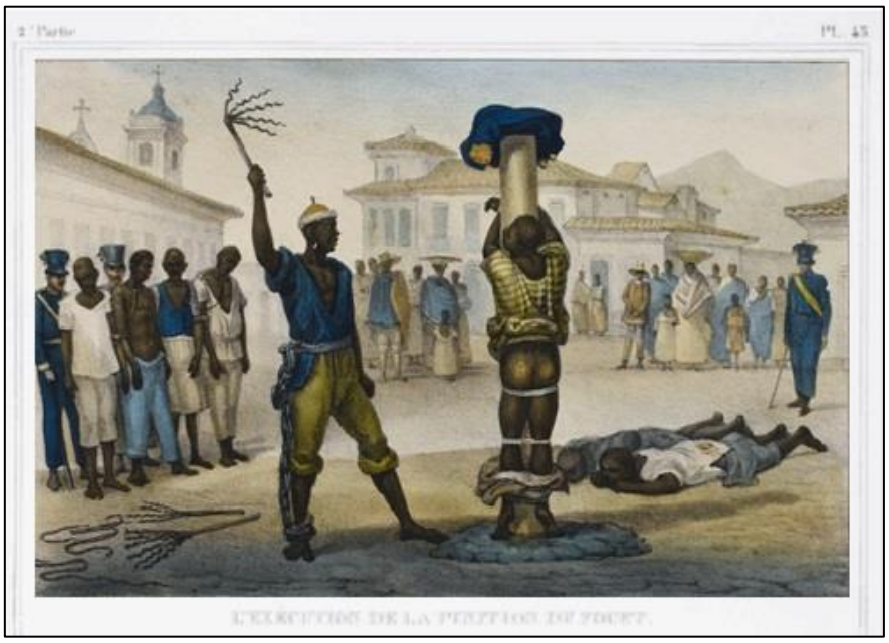
É nesse tom de contradição que a narrativa imagética em que consta a passagem da capoeira carioca, preparamos para adentrar aos anos de 1820 em diante e prosseguir com a relação histórica da capoeira narrada pelas Artes, ou seja, por meio de fontes imagéticas compostas por pinturas, fotografias, ilustrações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

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 que a mesma 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 e senzalas quanto quilombos ou nos matos roçados, para uma expressão dos grandes centros urbanos dos cariocas. O negro estava constantemente sendo punido e vigiado, em razão de uma lacuna jurídica, onde suas ações e consequentes punições não se encaixavam em nenhum código de lei pela razão de ainda não existirem. Mesmo 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 eram executados 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, portanto, ainda sem código criminal ou em seu inicio de promulgação. É nesse momento que requisitamos Jean Baptiste Debret, registrando a aquarela *l´exécuttion de la punition du fouet* – A aplicação da punição, Figura 2, pintada entre 1821-1830.

Figura 2



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

Nas pranchas de Debret, a diversidade e a condição social dos negros são evidenciadas. Neste sentido observamos que a sua proposta visual não coaduna com a de seu primor técnico neoclassicista ou academicista, 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, quando até mesmo o controle policial se fazia presente em suas representações artísticas como estas (SILVA & ROCHA, 2012, p.456). E mais:

> 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, seriam merecedores daqueles 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 escravizada (FREITAS, 2009 apud SILVA & ROCHA, 2012, P.454).

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 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. 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 agressão e as fugas aos quilombos[17].

Todos esses fatores se misturavam a um jeito peculiar do negro, dada a sua violentada condição, em que o termo capoeira[18] se apregoava nesses sujeitos. 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. Para os que fugiam em direção às matas, ou melhor, aos quilombos, experimentavam a liberdade e,

[17] O quilombo chega ao Brasil por meio da cultura dos *mbunda*, e seu é definido como sendo habitações de negros fugidos em grupo. Ver mais em LEITE, I. B. Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. Revista Etnográfica, v. VI (2), 2000. p. 333-354.

[18] 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).

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 entre os que fugiam aos quilombos, migrando de um a outro, aos recapturados em retorno às senzalas e as diversas possibilidades de interações nas feiras urbanas. "Sem dúvida, ela nasceu no meio rural com a luta pela liberdade, porém, a malícia, ou mandinga[19] é urbana", afirma Waldeloir Rêgo (1968). As preocupações se voltam então para essa parcela de negros fugidos, vivendo às 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).

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-as delitos, 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 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[20], de 1822, intitulada "Negroes Fighting. Brazils*"* (Negros lutando. Brasils), Figura 3, narra por sua imagem, no Rio de Janeiro, esse tenso momento de perseguição e leis a favor da coerção ao negro escravizado fugitivo, além do capoeira pego em exibição [21].

---

[19] Para Aissa Afonso Guimarães o termo mandinga faz alusão à 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 maleabilidade como eixo, o desequilíbrio do outro como meta e a astúcia como arte (p.175, 2012).

[20] Augustus Earle, Londres (1793-1838), empreendeu viagem 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, este pintor entusiasta se estabelece no Brasil por alguns anos (GONZAGA, 2012, p. 28).

[21] Período que o pintor ficou no Rio de Janeiro, 1820-1824 (GONZAGA, 2012, p.68-69).

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 somente pelo violento golpe desferido ao seu opositor, mas também por ver o oficial à surdina. A pessoa ao lado dele, uma mulher, 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 aos entremeios das fazendas. Isto ficaria a cargo dos capiães-do-mato, ou seja, uma ação no do Estado monárquico, mas do proprietário da fazenda.

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, propormos a desambiguação do termo capoeira, sem nos determinamos na questão da origem, pois esta é uma discussão que não cabe em nossa proposta dissertativa. Além do que nossa documentação histórica parte de fontes artísticas visuais, logo, não temos suficiência para exemplificar uma "teoria das origens da capoeira". Apenas gostaríamos de empreender das imagens existentes uma sequência narrativa acerca do nome e de uma possível origem denotar o conceito da prática ou a funcionalidade do seu praticante.

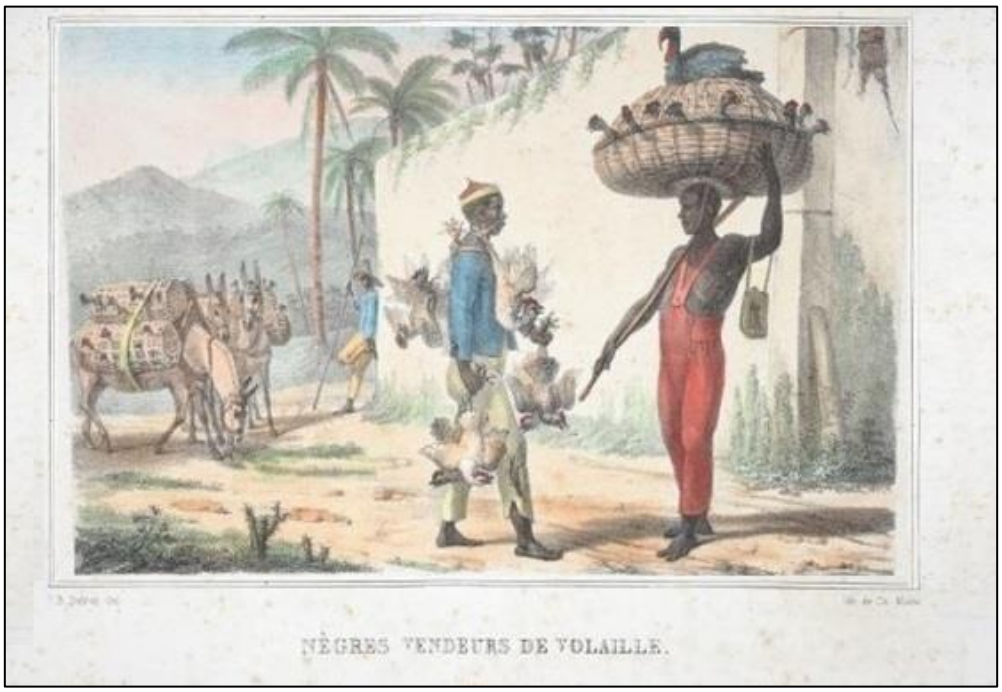
O dicionário Pequeno Vocabulário Tupi-Português, de Padre A. Lemos Barbosa (1951), guarda algumas definições interessantes sobre a etimologia da palavra capoeira. Por exemplo, *caa* (p.42) mato para, *caapií* como capim, mato fino (p.44), *caapissaba*, significando limpar plantação (p.44), *caapaúo*, 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, p.51), o nome capoeira provinha dos escravizados, que carregavam os cestos (capoeiros) feitos de palhas do mato e que serviam, por exemplo, para transportar galinhas. O autor, ainda expõe "*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, pintada por 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, 1835).

Figura 4



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

Segundo Rego (p. 24, 1968), citando 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, mesmo contestável quanto à sua origem, confirma o caráter de uma forte significação da capoeira como fenômeno cultural urbano. Com relação ainda as feiras, estas reuniam uma diversidade de negros, escravizados, livres e de ganho[22]. O que conhecemos hoje como capoeira, não pode ser atribuído da mesma forma à 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 Urucungo[23], faziam parte de uma contenda de capoeiragem.

[22] Aquele escravizado 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).

[23] Podem ser encontradas variações desse nome como Uricango, Humbo, Mbirimbau, Hungo, Hucumbo, Lucungo, Gobo ou Bucumbumba foram nomes dados ao berimbau no Brasil. Urucongo, ainda é chamado na região Centro-Sul do país. Hoje o instrumento é feito de uma árvore chamada biriba, cuja vara é

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. Em se tratando do 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, 1835, p.129).

Nesse caso utilizamos a descrição da prancha 41, produzida em 1824, *Le négre chanteur* ou O negro trovador (Debret, 1835, p.128-129), situada no segundo tomo, para acompanhar a tela *Le viel Orpheu African. Oricongo* ou O Velho Orfeu Africano. Oricongo, de 1826, Figura 5, que em outras referências também achamos variação na sua nomenclatura. Não se 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 contida em seu livro:

> Esses trovadores africanos, cuja veia é de pouca castidade, são férteis em histórias de amor, terminam sempre suas ingênuas estrofes com algumas palavras lascivas acompanhadas de gestos análogos, meio infalível 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 policia que os perseguem a pauladas. (DEBRET,1835, p. 129).

Na obra de 1826, a qual não entrou no segundo tomo do seu livro (1835), Debret descreve um velhote tocando o *Oricongo*, chamado assim pelo o próprio autor (p.129), conhecido por nós como *Urucungo* (berimbau) acompanhado por um pequeno garoto cujas mãos seguram uma cana-de-açúcar e ambos estão juntos a caminhar em meio à mulheres.

---

denominada verga, para encaixar o arame e adicionando uma moringa de semente seca e oca de nome cabaça (*Curcubita lagenaria, Linneu*) que funciona como uma caixa acústica.

Figura 5

O Velho Orfeu Africano. Oricongo (*Le viel Orpheu African.´Oricongo*), Jean Baptiste Debret. 1826. Fonte: Museus Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ). Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu. Acessado em 10/12/2018.

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, ou seja, mesmo negros escravizados, de ganho ou livres, demonstram uma expressão de distração, uma subjetividade que acompanha um sentimento aprazível, já que estão a sorrirem. Abrindo um paralelo ao tema, porém ainda tratando do assunto "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 (IBID).

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.

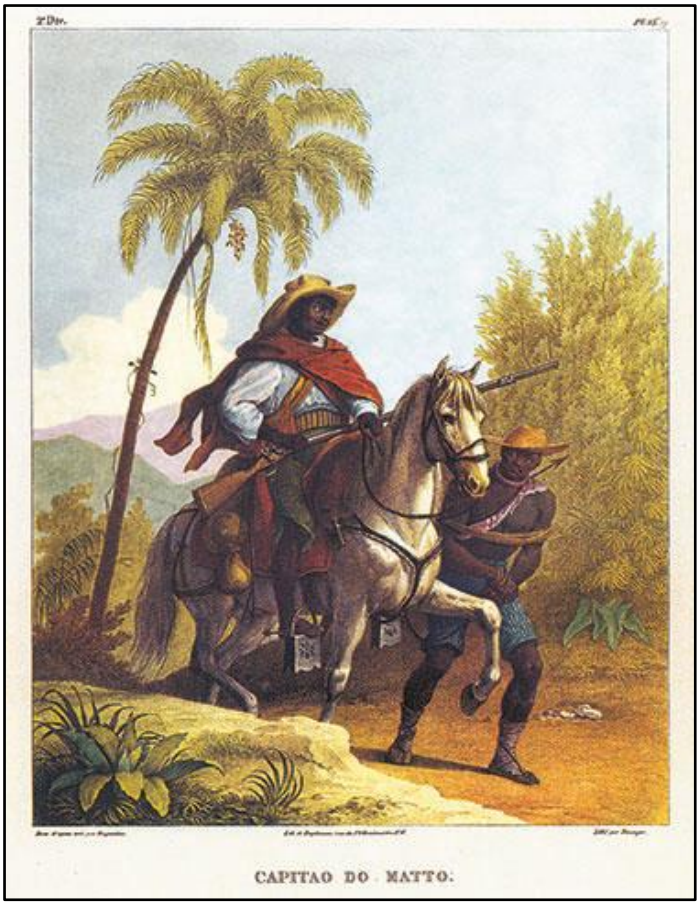
Das feiras, cruzamos a senzalas, o qual há correntes de autores (e disseminada dentro de grupos de capoeira) que popularizaram a ideia de que, nas senzalas, se originou essa manifestação, pois lá se reuniam diferentes etnias africanas (e seus descendentes afro-brasileiros), fazendo desse local um verdadeiro "caldeirão" de manifestações étnico-culturais. A senzala, na visão desses autores (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 Oficio 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, na Serra da Barriga, 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 possiblidade 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 enfrentaria o capitão-do-mato. Esta 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".

Figura 6



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

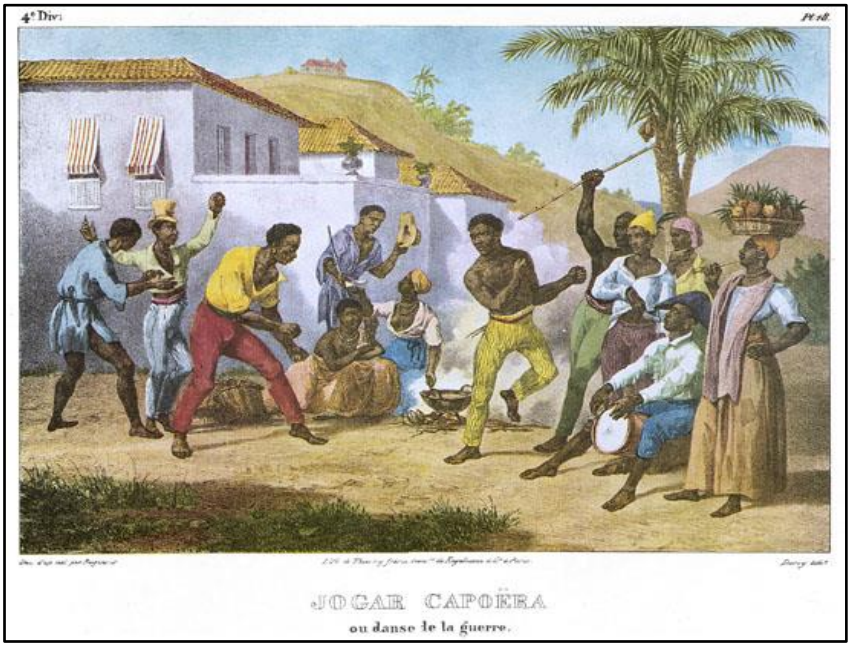
A prancha de número 11 nos revela a desvantagem do escravizado em relação ao capitão-do-mato montado e armado. O fato da capoeira ter sido amplamente praticada dentro dos redutos quilombolas é inegável, ainda mais quando se relaciona o período de repressão contra as práticas culturais e religiosas dos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

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 Capoëra ou Danse de la guérre”, 4ª divisão, (publicada em 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 ou 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 guérre*). 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 na capoeira que conhecemos na contemporaneidade. Dois homens ao centro, em posição de atenção, semblante belicoso, punhos cerrados, uma “certa” distância análoga conhecida na prática da capoeira, as 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”.

Diversas são as inferências sobre essa aquarela, desde suas indumentárias, adereços e cores, passando pelos objetos situados na tela ao posicionamento dos participantes, porém, faremos uma pequena análise. Pois a acerca do que teríamos hoje como “Roda

de capoeira", semelhante na sua conformação como em "Danse de la Guerre", e notando a ausência do berimbau, ou urucungo (urucongo/oricongo) podemos desfazer a ideia de uma relação simétrica em suas dimensões rituais (luta, jogo ou dança), em que capoeira praticada no passado colonial seria a mesma da contemporaneidade.

Essa aquarela é considerada o primeiro registro preciso sobre a capoeira no Brasil e foi pintada entre 1822, ano de chegada ao Rio de Janeiro, a 1825, não sendo possível sua afirmação onde seria a paisagem local, embora tomamos o Rio de Janeiro, nessa lacuna, tendo em vista o desembarque e uma permanência maior de Rugendas na Capital.

Todavia é possível inferir que sua manifestação, algo análogo ao que teríamos hoje como "roda de capoeira", teria sido praticada em um entremeio urbano-rural ou uma zona pouco movimentada na área urbana dado o período de perseguição e ausência de brancos espectadores, além das marcas batidas no chão formando uma "rua" ou "viela". Também notamos a presença de uma igreja no alto do morro, denotando o agregado de uma comunidade em seu entorno (LUSSAC, 2013, p.153).

Outra gravura emblemática afim com a capoeira tem no seu título a eliminação de quaisquer dúvidas quanto ao local. A aquarela "San-Salvador", 1ª divisão, "Paisagens", prancha 27, p. 77, pintada e entregue a editora em julho 1823, Figura 8, em Salvador, hoje o que seria hoje na pensínsula de Itapagipe segundo Lussac (2013, p.147) cita Vieira e Assunção (1998, p.97).

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 7), 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".

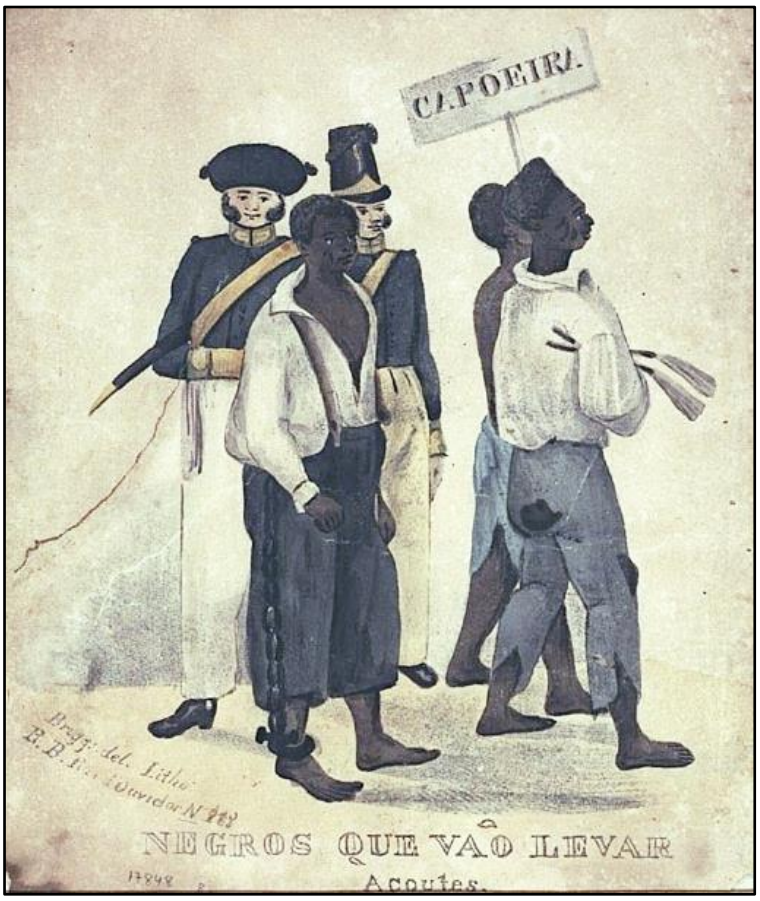
Em "Danse de la guerre" a aquarela parece remeter ao meio urbano, com casas ao redor e uma rua movimentada com uma possível feira em torno, atendendo ao que Líbano Soares corroborou anteriormente. Vale lembrar que esse é um ponto afirmativo na corrente ideia sobre a nomeação da capoeira estar ligada 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 1830[24] 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 aos cidadãos, apenas. 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 Guilherme Briggs[25], e morador urbano do Rio de Janeiro.

[24] Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38059-16-dezembro-1830-565840-norma-pl.html. Acesso em 23/07/2018.

[25] Frederico Guilherme Briggs (RJ, 14 de setembro de 1813) era filho do luterano inglês William Briggs, e da brasileira Angélica de Paula Briggs, católica (TURAZZI, 2013).

Figura 9



Negros que vão levar açoites, Rio de Janeiro, c.1832 - 1836, Litogravura aquarelada, 23 x 18,6 cm, Coleção Geyer – Museu Imperial. Frederico G. Briggs. Fonte: TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. 2013.

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. Mesmo que as leis se modernizassem, ainda assim haveria correção e duras penas aos negros escravizados. A partir da citação de Thomas Holloway[26] junto a Figura 10 em seu livro, a afirmação à 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).

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

Figura 10

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.

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).

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 ao 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. Notamos também que em comparação com a Figura 2, "Aplicação da punição" - *L'exécution de la punition du fouet*, de Debret, as Figuras 9 "Negros que vão levar açoites" e 10 "Indo para a Correção", de Briggs, tem em seu executor da lei, o homem branco, nos apontando que os dispositivo jurídico e criminal já estava em vigor, ao passo que um

negro descalço não faria sentido como representante legal da justiça, como em Debret, Figura 2.

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 à 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 evolvidos 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, p. 139), que examinou o registro de prisões de escravizados do século XIX, principalmente o códice 403, e o 323, os anos entre a chegada da família Real, em 1808, e a abdicação do primeiro imperador, em 1831, houve um incremento nos conflitos entre os capoeira e o Estado. O "terror da capoeira" haveria de se revista nesse período como um incômodo social, dada a confluência entre fatores políticos, durante as três décadas em questão e pelo fato de sua constante presença nas ruas à sorte de enfrentamentos contra a Guarda de Polícia no Rio de Janeiro.

Em 1845, o Jornal do Commércio (KRAYY, p.20, 2011) queixava-se dos capoeiras, que se juntavam às multidões e aterrorizavam cidadãos "respeitáveis", mas não havia repressão policial que desse conta da prática nesse período. 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 alforria[27]. O fato de que a área urbana concentrava muitos negros de diferentes perfis, etnias, culturas, situações sociais como os alforriados, os livres, e os de ganho, espalhados pelos espaços públicos 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. 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 exibições 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 referência.

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

> 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, 2012, p.25).

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.

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 /03, que delibera sobre a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico da federação, tenta com isso 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 serviçais, deveriam adequar suas obras e trabalhos aos gostos da ideia de nosso monarca.

Ao observamos a trajetória de Debret e Rugendas, suas obras tem relação direta com a sua condição como artista em relacionamento com a 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 de Earle, Briggs já define sua concepção de mundo ao adotar a nacionalidade britânica em recusa à ascendência brasileira. (TURAZZI, 2013, p.2).

CAPÍTULO 2

2. A CAPOEIRA CARIOCA: ATRAVESSANDO A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Nesse Capítulo 2, a pesquisa apresenta novas imagens, que não se resumem em pinturas, agora, abarcam fotografias, ilustrações e caricaturas, adentrando-se na segunda metade do século XIX. As fotografias como as de Christiano Júnior apresentando "Lição particular de Capoeira", presente no livro "Escravizados Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.", de Azevedo e Lissovsky (1987), e uma outra de autor não identificado, mas pertencente à coleção Walter Pares (1850), "Manduca da Praia", se juntam às caricaturas e às ilustrações, as quais, também demonstram fonte detalhada e diversa. As caricaturas são apresentadas a partir de 1865, na imagem "Malta Flor de Gente", (s/id), publicada no o Diário Oficial, depois uma sequência de Ângelo Agostini como "Navalhista" e "Cidadãos Engaiolados e Policiais Capoeiras" enquanto que as Ilustrações ficam por conta de José Alexandre Mello Moraes Filho com "Capanga Eleitoral", presente no seu próprio livro "Festas e Tradições Populares no Brasil ([1893]1946)", e novamente de Agostini, com "De Volta da Guerra do Paraguai", "Liberais x Conservadores", "Políticos na capoeira" e "Aspecto atual da situação servil do país". Muitas dessas figuras de Agostini e juntamente com suas importantes reflexões histórico-teóricas foram fornecidas por Marcelo Balaban (2013, 2015) e Benedita Cassia Sant´anna (2018). A pintura retorna em "Voluntários da Pátria (1866-1870)" de J. Wasth, contidas no livro Uniformes do Exercito Brasileiro (1730-1922), publicação de 1922.

Em 2.1, "Política e Pernadas: A imprensa e sua nova imagética (1850 a 1893)", este estudo avança no tempo, ainda reafirmando a ideia de registros imagéticos adotarem o caráter histórico-documental. Soares novamente fornece base para essa reflexão sócio-histórica, compilada 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 historiográfica da diáspora.

A manifestação cultural da capoeira, na segunda metade do século XIX produziu dinâmicas culturais que afetaram a atualidade, principalmente do negro quanto à identidade e comportamento na sociedade do Rio de Janeiro colonial. Uma dessas contribuições se institucionaliza como a Guarda Negra, descrito no seu artigo "A guarda negra: a capoeira no palco da política" (2012). 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 ao final da segunda metade do século XIX, pouco antes da Abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889.

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. Os autores Waldeloir Rêgo (1968), Letícia Vidor de Sousa Reis (2013), continuam presentes nas proposições de conteúdo histórico e social dentro de 2.1 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 capítulo 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 de 2.1, 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.

2.1 POLÍTICA E PERNADAS: A IMPRENSA E SUA NOVA IMAGÉTICA (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 consequente abolição, além da participação do Brasil na Guerra do Paraguai[28] (1865 – 1870) permearam esse conturbado contexto social, cultural e político no país. Na virada dos anos 1850, esse negro escravizado ou livre (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.

Figura 11

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.

[28] 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).

Notem bem que o historiador exibe, por exemplo, que a prisão por furtos ainda era muito menor do que a prisão por situação de capoeira. Nos chama atenção na Figura 11 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, o Brasil vive com o Imperador D. Pedro II, no Segundo Reinado (1840-1889), essa efervescência em áreas diversas que já se desenrolava desde as reformas promovidas por D. João VI (1816 a 1826), na primeira metade do século XIX. O Imperador incentiva o desenvolvimento de 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[29] 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 cidade.

No 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[30]. 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 das artes visuais. 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).

---

[29] É um termo referente a Marinha ou a Náutica. 1. Antigo navio de guerra à vela, de três mastros, e com uma só bateria de canhões. 2. Navio de guerra de porte médio e boa mobilidade, menor do que a fragata, armado com mísseis. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Corveta. Acesso: 24/04/2019.

[30] Sobre a fotografia no Brasil, disponível em: https://rioprimeirasposes.ims.com.br/visoes-da-cidade-a-partir-da-chegada-da-fotografia-1840-1930/ Acesso: 07/02/2019.

Portanto, o apoio da coroa à fotografia promoveu uma espécie de evolução 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 nacional" o próprio monarca, a orquestrar tal projeto (SCHWARCZ, 2014, p. 408).

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 povos indígenas (cafuzos) e destes com branco (caboclos), além dos habitantes nativos de diversas nações e 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.

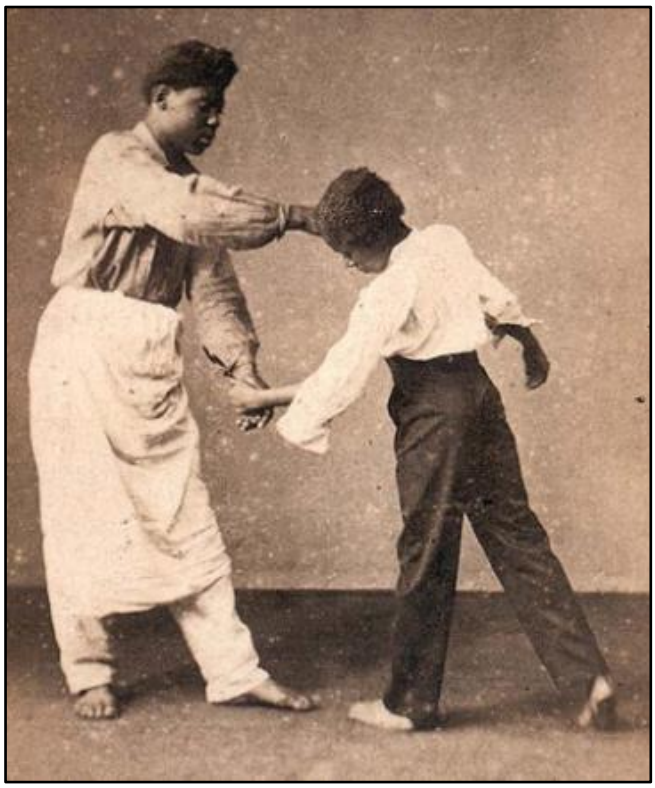
Para Schwarcz (2014, p.397) citando Anderson (2009), "modelos de nacionalidade são modelos imaginários, que fazem uso alargado de elementos como censos, mapas, jornais e imagens, sempre visando à construção de uma comunidade que se reconhece como tal".

No caso de José Christiano de Freitas Henriques Junior[31], ou Christiano Junior, inicia suas atividades como profissional da fotografia, comercializava retratos, reproduzia gravuras, faz fotos de paisagens para estereoscópios, *carte-de-visite* de vários personagens importantes da época. Alguns de 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.

[31] 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.

Figura 12



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

Na fotografia de Christiano Jr, um rapaz parece demonstrar a um menino, de modo cuidadoso, 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. O diplomata Guilherme Frazão Conduru (2012, p. 27) 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 (IBID).

Mesmo com a afirmação de Conduru, entender essa conotação de uma possível metodologia, é compreender que a mesma não pode ser enquadrada no que temos hoje em 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, ao olhar da população branca. Essa contradição entre a admiração e o asco, é inclusive posta a palco por Machado de Assis[32], 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 (IBID).

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 à natureza que a mesma contém. A imprensa do Rio de Janeiro, não deixava de fomentar os acontecidos políticos, para os quais desenvolvia uma nova forma de representar por meio de imagens, os conflitos sociais. É no Segundo Império que a imprensa se desenvolverá plenamente, 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 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 (RAMOS, 2015, p.285).

Dentre esse novo meio de comunicação, a imprensa, se destacaram alguns impressos como O jornal Lanterna Mágica, que foi o primeiro jornal a imprimir caricaturas no Rio de Janeiro (1844 e 1845). Posteriormente, surgiram 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 Illustrada, A Vida

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

Fluminense, O Mequetrefe, Semana Illustrada, 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 imagéticos faz com que as charges tenham uma importância ímpar nessa sociedade, pois incluía no debate, em certa medida, os menos letrados e os analfabetos, maior parcela da sociedade do período.

A partir da década de 1850, as disputas sócio-políticas, se tornam mais evidentes e acirradas do ponto de vista das interferências externas à política. As Maltas de capoeira começam a tomar grande representatividade na política brasileira. 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, se intensificando a partir da Guerra do Paraguai (1865 a 1870)[33]. Holloway (1997), afirma que as Maltas existiam no Rio de Janeiro desde a década de1820;

> 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).

[33] Essa crise surgiu diante do dilema de libertar os escravos (Parte dos Republicanos) ou prorrogar o regime escravista por alguns anos (Monarquistas). Os conflitos ideológicos e a disputa entre os partidos sobre a emancipação escrava gerou o aliciamento de maltas de capoeiras. Ver mais em SOARES, Carlos E.L. A negrada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

Para Alexandre Mello Moraes Filho[34] “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” (IBID, [1893] 1946, p. 327).

Para Soares (1999, p.44) as maltas seriam a unidade básica formadora de capoeiras. As maltas ganhavam 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 formavam grande apoio ao partido conservador, pró-monarquia, como na caricatura (sem identificação) Figura 13.

Figura 13

Caricatura sobre Capoeiras da **Malta Flor de Gente**. Autoria: Diário Oficial. 1865.
Fonte: www.cap-reg.blogspot.com.br/2010/01

Esta Malta era constituída de um controverso grupo, reuniu classe de brancos brasileiros, abolicionistas e negros e mulatos com ocupação ou não, e claro a simpatia dos negros ainda escravizados. Sua participação na vida pública brasileira terá dois momentos, o primeiro de forma a se destacar como uma malta de “futuro”, antes da Guerra do Paraguai, e o segundo, após, por consequências diretas desta primeira, adentrar ao círculo político.

[34] Alexandre José de Melo Morais 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 Morais 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.

A frente da malta estaria o Duque Estrada Teixeira, político o qual se atribui a habilidade desta agregação diversificada. Era um exemplo de jovens criados nas "melhores famílias", mas que se envolvera com o submundo. Apaixonado pela capoeira, ele a levou para o seio da boemia acadêmica da Faculdade de Direito do largo de São Francisco, em São Paulo. Como bacharel em Direito, volta ao Rio de Janeiro, adentrando para a política. Motivado por disputas pessoais, não esclarecidas, cria um antagonismo pelo Partido dos Liberais em 1863, após a queda do Partido dos Conservadores, o qual se filiara. Em 1872, uma revanche se segue, e como candidato à câmara dos deputados pela corte desbancou seus adversários com a ajuda de seus capoeiras hábeis em navalhas, literalmente fazendo fugir os eleitores liberais após a pancadaria.

Com relação à imagem, especificamente, o que nos chama a atenção é que os integrantes da Malta Flor da Gente são representados com o fenótipo negroide, contudo, caricatos, quase que bestializados em suas feições. 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.

Gostaríamos de salientar a presença da navalha na caricatura, cujo período da publicação, se começa a afirmação de tal item, como o símbolo de intimidação do imaginário mitológico da capoeira durante o século XIX, pois dividia espaço por mais algumas décadas com 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 anteriormente ao período de instauração das Intendências de polícia e chefia de polícia (1809). Mas foi com o português adentrando a capoeira, e influenciando diretamente o seu manejo, que a navalha se confirma como símbolo. 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. Além da Flor de Gente, nesse entremeio de 1860 à 1890, havia outros pequenos grupos 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 formados por marginais e "valentes" de todas as cores e extração social, artistas, boêmios, jovens e adolescentes dos meios populares e das classes altas, em que alguns foram sendo arregimentados aos poucos por Maltas já conhecidas. 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 conivência 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 Manduca ou Manoel Alves da Silva, 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. Descreve então o capoeira (ou Manduca) Mello Moraes Filho;

> 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).

Na Figura 14 é possível observar aproximação na descrição da compleição do personagem do folclorista 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.

A imagem acima, sozinha não é suficiente para tomarmos como afirmação uma possível alusão à Manduca da Praia, porém, relacionando o período em o que o mesmo conduziu seus feitos construiu uma reputação reconhecida pela freguesia de São José , tanto pelas suas bravatas e estando fora de algumas Maltas, quanto à sua situação financeira como proprietário de seu "negócio". Manduca era dono de uma banca de peixe e pequenina feira, nesta região, antagônico à figura da grande maioria dos capoeiras que vivia de pequenos biscates ou à serviço de alguém "importante". Essas histórias que ressoaram aos populares no Rio de Janeiro nessa época podem ter criado a admiração de Mello Moraes Filho, o qual dispõe no Capítulo "Dos Tipos da Rua". Em nossa compreensão de suas páginas, notamos que o folclorista senão o descreveu, pelo menos condensou um personagem com uma representação majoritária das características de Manduca a um capoeira, Figura 15.

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, pela imprensa e a sociedade da época (reverberando ainda tempos depois), rivaliza com o tratamento dado ao negro, por exemplo, que ainda segue rechaçado ou ridicularizado nas suas práticas e aparições nos mesmos veículos de informação.

Nas incursões da capoeira na política na segunda metade do século XIX, o negro é uma figura ativa nesse campo, contudo, não é singular, como uma figura lendária, equivalente à exaltação de Manduca. Não merece matéria jornalística ou ilustração desde que seja para reafirmá-lo no seu lugar de subalternidade ou infringido a lei, também não é mais tema de pintura, perde o exotismo e esta modalidade de Arte circunda o círculo das Belas Artes para deleite da elite burguesa. Para Manduca canções de Roda de capoeira são cantadas ainda hoje , como nessas duas quadras que seguem abaixo:

> "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; Lá no Rio de Janeiro...Se minha memória não falha...O melhor capoeira...Foi o Manduca da Praia" (autorias desconhecidas).

E quanto aos registros fotográficos, sim, é bem verdade que mostramos na Figura 12, de Cristiano Júnior, dois negros a jogar capoeira, um marco, contudo, essa que se segue, Figura 15, equânime a descrição feita na página anteriormente por Mello Moraes Filho se assemelhando com o próprio Manduca, o reveste de imponência, ou seja, à montada, com seu cigarro. Essa atitude representada na imagem dificilmente seria encontrada em um negro ao posar para ser fotografado, mais comumente seria nesta condição ser exibido como propriedade.

Contudo, não podemos deixar de mencionar que o negro está na imagética da época sim, mas como um caricato, um personagem que oferece o escárnio quando apresentado no estereótipo do escravizado ou do ignorante, e a crítica social quando foge desse lugar.

A imprensa foi ambivalente nesse agenciamento, operando de acordo com os dizeres políticos que inclinavam forte influência do partido conservado, pró escravagismo. Nesse contexto, os negros são apresentados imageticamente como bestializados, anônimos, ou em meio a aglomerados, um destaque inferior, residindo nesse aspecto, criminalização, perseguição e prisão[35]. Para os negros nesse período, é apenas nas Maltas que puderam experimentar uma espécie de ascensão social e uma experiência de instrumentalização de suas populações, uma oportunidade de criarem uma rede de proteção 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, período em que costumava romper em grossa pancadaria, os homens "filiados" aos partidos e já incluídos nas Maltas 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. Tarefa a cargo dos populares fósforos[36] a executarem sua atividade fraudulenta de votar em nome de outras pessoas (muitas vezes portando o título de falecidos) sorrateiramente a mando de algum político. Esse apelido

[35] As caricaturas se confirmarão no capítulo 3, pois seu reconhecimento e difusão acontecerá no Rio Antigo, com força a partir da relação imprensa x modernidade no Rio de Janeiro.

[36] Os fósforos prestavam seus serviços aos partidos políticos, e por conseguinte, misturava-se em diversos momentos das eleições às Maltas. Sua função, ou melhor, a atividade ilícita, era fraudar as urnas eleitorais, na época do Império - 1922 a 1889 - e na República Velha - 1889 a 1930 (SOARES, 1994).

vinha da sua atividade, pois "riscavam em qualquer caixa", e no caso, esta era a urna eleitoral, era feita em madeira (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 desorganizaria a rotina das rivalidades e contendas entre as freguesias cariocas por algum tempo. O recrutamento seguia-se em grau crescente para essas populações: aos brancos ricos destinava-se ocupar patentes de oficias, enquanto os pobres, seus subalternos, mas ainda em melhor colocação do que os pardos.

Para os negros livres ou escravizados, "convocados" aos montes, o alistamento era mais evidente do que os anteriores, e esse contingente se destinava às camadas mais subalternas do regime militar, contudo, quando estes eram capoeiras, o recrutamento militar vinha forçado, recurso bastante utilizado pela polícia, que vigiava as ruas e invadia as moradias coletivas para o dito "alistamento".

No caso do negro capoeira, por duas situações o seu alistamento importava aos interesses de alguns setores políticos no Rio de Janeiro: 1) amenizaria ou enfraqueceria o poder das Maltas, retirando de circulação muitos valentões que causavam distúrbios sociais na Capital. 2) conhecendo a agressividade das Maltas e sua organização quase que paramilitar, este grupo fortaleceria o contingente de voluntários à Guerra do Paraguai, mais inclinados ao combate, como fez o Governo da Bahia à exemplo dos Zuavos da Bahia (KRAAY, 2012).

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. Na imagem (Prancha 116) abaixo, Figura 16, o negro ali ilustrado faz parte da Companhia dos Zuavos da Bahia, cujo saber da capoeira era compartilhado por muitos[37].

[37] Manoel Raimundo Querino, o cronista da história afro-baiana, escreveu, no início do século XX, que o governo baiano havia mandado muitos capoeiras aos campos de batalha no Paraguai, onde se distinguiram nos combates (KRAAY, 2012, p.144).

Figura 16

Voluntários da Pátria (1866-1870). J. Wasth Rodrigues. Óleo sobre tela. Fonte: Barroso, Gustavo. Uniformes do Exercito Brasileiro (1730-1922), Ano: 1922.

Esta imagem é referente ao livro Uniformes do Exercito 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.

A seguir pontuamos ao leitor, um estratagema nosso e necessário sobre esta imagem. A datação da obra é de 1922, se enquadrando no processo similar a que aconteceu no Capítulo 1.1 “Exotismo e perseguição: registros pictóricos da Academia”, com a Figura 1 “Capoeira”, e que por coincidência, seria do mesmo autor. Fugimos de nossa proposta

enquanto uma narrativa cronológica por meio das imagens, já que estaríamos nas últimas décadas do século XIX, utilizando uma imagem mais recente. Entretanto, diferente da sua congênere, o seu uso deste modo se fez necessário, pois além de nos possibilitar fazer essa relação entre o capoeira, a capoeiragem e a Guerra do Paraguai, a precariedade das fontes desse tempo ligadas a abordagem de nosso tema são reais.

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. Para Liebel (2015, p.803) citando Silveira (2009, p.160), descreve em especial os benefícios do grupo de Voluntário alistados.

> Além do soldo equivalente aos dos membros regulares do Exército [...] a promessa de uma gratificação extra no momento da baixa. E o artigo 9º. (do Decreto imperial nº 3.371, oficial à 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).

Mas independente da condição e situação de retorno ao Rio de Janeiro, todos constataram a dura realidade de outros negros, não alforriados. Na Figura 17, segue ainda pequena descrição do artista da obra, Ângelo Agostini[38], 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 apud OLIVEIRA, 2006, p.97).

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 pátria, 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

[38] 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 consequentemente da capoeiragem, por conta também da participação desse universo no cenário político da Capital Federal (OLIVEIRA, 2006).

não era desprezível, e seu retorno do front causou uma modificação perceptível na dinâmica da sociedade imperial. Além disso, a discrepância entre os papeis de herois 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).

Figura 17

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.

É nesse período de grandes conflitos e mudanças históricas que a Revista Illustrada, importante fonte de críticas sociais tem assinada o seu primeiro número, mais precisamente em 1876, por Ângelo Agostini. A elite política carioca agora era formada pelo corpo de alta patente militar, pós Guerra, que se interessava em adentrar na década de 1870 tendo nos corpo dos veteranos, aliados políticos.

O negro militar é tragado para a política dos salões, entre o embate dos partidos dos Luzias (Liberais), cujo apoio era em prol da República, e Saquaremas (Conservadores), defensores da manutenção da Monarquia, nas dependências do Parlamento.

Para Soares (2012, p.49, 52) durante as décadas de 1860 e 1870, políticos monarquistas e negros capoeiras deram as cartas na Corte do Rio. Contudo, a Monarquia nesse período já seria parlamentarista, logo, uma vitória da oposição não seria descartada[39].

[39] É o que acontece em 1878, com a chegada dos liberais a presidência ao Conselho de Ministros, na figura do Primeiro Ministro João Lins Vieira Cansanção, o Visconde de Sinimbu, iniciou-se uma forte

A figura do Duque Estrada Teixeira, representante famigerado do partido dos Conservadores ainda vigorava anos após o fim da Guerra do Paraguai (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 (SOARES, 2012, p. 48).

Após a Guerra do Paraguai, é marcante a atuação da malta Flor de Gente na cena política, e a participação de negros, livres e escravizados 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 circulo de influência da elite dirigente" (SOARES, 1999, p.228).

Com o fim da Guerra do Paraguai, Mello Moraes Filho ([1893] 1946) também pontua mudanças e indica que a participação das maltas no campo da política e da polícia se tornaram funesta, aumentando o número de homicídios e de badernas cometidos pelos capoeiras na cidade.

> 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 magnifica rapaziada, de onde eram tiradas praças para diligências perigosas, servindo igualmente para as campanhas

---

campanha contra a capoeiragem, entretanto, enquanto o Imperador D. Pedro II e sua família estivessem no poder, os resultados não seriam expressivos.

> 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 (MORAES FILHO, P. 331, [1893]1946).

O folclorista ainda defendia uma ideia de luta nacional em que a capoeiragem poderia ser projeto, e 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 capoeiras 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, contudo, notamos que ele se refere ao mestiço e ao branco em detrimento do negro e do português, pois define a capoeiragem como possibilidade de símbolo nacional.

Com a desordem lançada e fabricada intencionalmente pela política 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 movimento dos Luzias, que ganhando força, disputaria contra a Monarquia o governo do país. 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 policiais, conchavada com a Monarquia e as Maltas.

Na Figura 18, há um homem de avantajado abdômen ameaçado por típico capoeira, com chapéu, casaco saco aberto e sua avantajada navalha na ilustração, 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 acompanha: "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).

Figura 18

Navalhista. A Revista Illustrada, 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.

Em um determinado momento, um outro movimento paralelo à turbulência da transição entre Monarquia e República, vai ganhando contornos. As diferentes maltas vão se fundindo formando duas grandes "Nações": os Guayamús e os Nagôas (também chamados de Nagôas). Esta reconfiguração não seria de maneira instantânea, ao 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 associaria a um dos partidos na contenda política entre Monarquia e República, os Nagôas eram protegidos por membros do partido Conservador e os Guayamus pelo partido dos liberais.

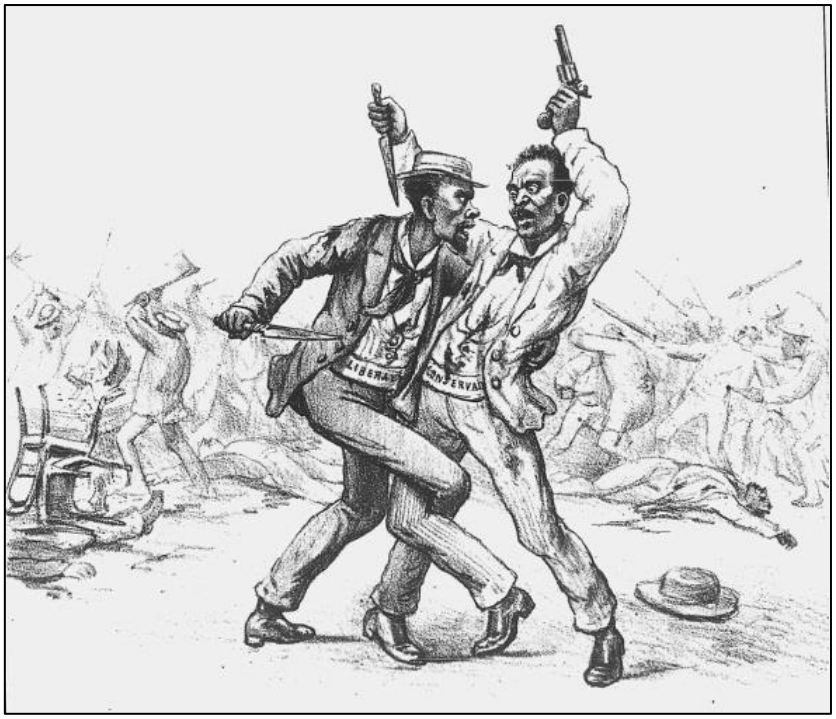
Os Nagôas habitavam a "Cidade Velha" ou "Terra Alheia" (REIS, 2013, p.5), áreas de chácaras e grandes sítios que ocupavam a parte rural da cidade do Rio de janeiro, pois eram em sua maioria negros escravizados (boçais ou africanos) ou prestavam serviços como negros de ganho no Centro. Seu domínio se estendia da região da Glória até os limites do Campo da Santana e os membros eram divididos pelas freguesias conforme o local em que residiam, destaque para a Malta Flor de Gente, na Nação Nagôa. Os Guayamús agregavam um expressivo contingente de mulatos, mestiços e brancos de

origem portuguesa, e 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 consequente choque era inevitável, Figura 19, pois as duas “Nações” além de frequentarem os comícios alheios à mando partidário, também buscavam suas próprias intenções, além do prestígio, valentia e territórios. Não estavam como massa de manobra na política, os capoeiras descobriram seus próprios interesses (SOARES, 1994).

Muito longe das imagens de Rugendas “San-Salvador” e “Danse de la Guerre ou Jogar Capoera” 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 tanto ele mesmo quanto a capoeira já estariam em outro processo sócio-político. O tempo desenvolveu papéis e os colocou no centro das disputas eleitorais.

Figura 19



Liberal x Conservador. Capa da edição da Revista Illustrada, 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.

O autor Marcelo Balaban (2013) inclina-se a crer que o representante do partido Liberal, lado esquerdo, (escrito no próprio cinto), leva a melhor sobre o Conservador (idem). Mesmo havendo representação do uso das navalhas, cacetes, do pau de fogo (pistola) e das facas, na imagem, é no enlace das pernas, como quem aplicará um desequilíbrio no oponente que a presença do capoeira se confirma (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 eleição 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 ambiguidade (IBID, 2013, p. 11).

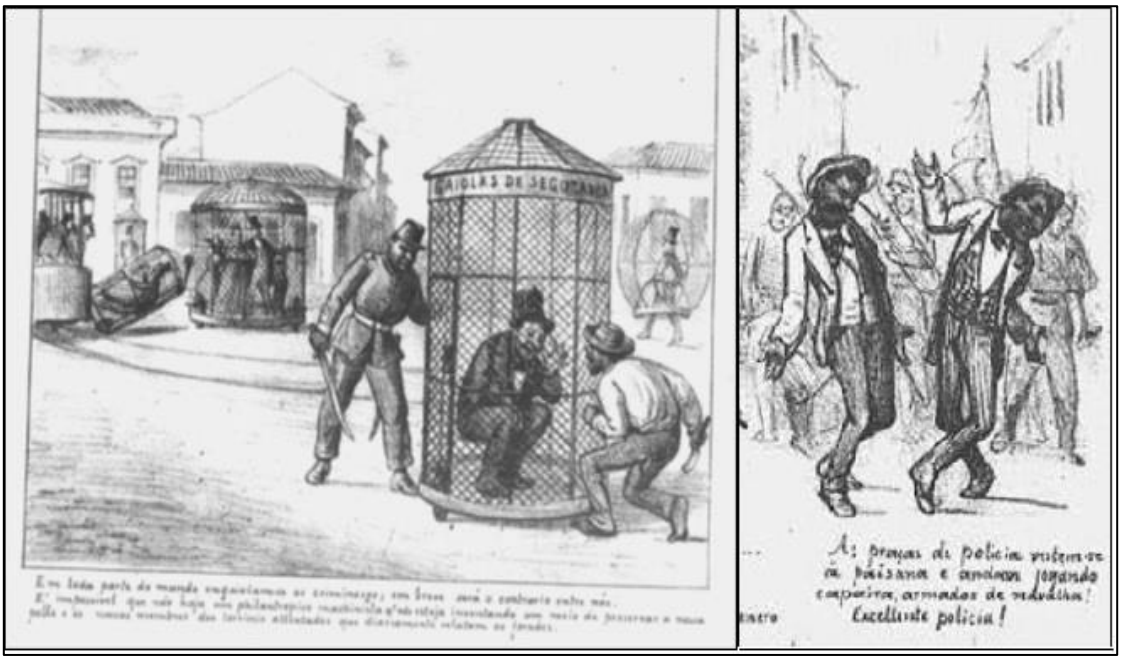
Para coibir a ação das maltas, a delegacia da Freguesia da Glória incorporava capoeiras como integrantes da força policial para controle da região. A consequência dessa opção era desmedida ação partidária e conflituosa em que os capoeiras se faziam atuar de forma impune, apadrinhados por seu políticos influentes. A situação que se segue nesse momento é a confluência entre duas demandas: de um lado os políticos do partido Conservador afiançavam a entrada dos capoeiras, arregimentados tanto das maltas quanto dos ex-combatentes da Guerra do Paraguai, nas guarnições das polícia, e do outro lado, esses mesmos grupos, outrora excluídos, buscavam uma valorização e inserção social bem como um nível de poder nessa sociedade que os ensinou a violência por muitos anos. Abaixo, seguem duas figuras, condensadas por nós em uma única figura, mantendo a ideia de sequência dos trabalhos de Agostini na Revista Illustrada, exemplificando essa exposição contraditória em que capoeiras atuam ao lado ou dentro das polícias, Figura 20. A legenda da primeira imagem 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 que não esteja inventando um meio de preservar a nossa pele e os nossos membros dos terríveis atentados que diariamente relatam os jornais" (AGOSTINI, 1879 apud BALABAN, 2013, p. 15).

E na segunda, Agostini diz "As praças de polícia vestem-se à paisana e jogando capoeira, armados de navalha! Excellente polícia!" (BALABAN, 2013, p. 18). Observamos desinibição e nenhum constrangimento dos policiais capoeiras quanto à suas aparições em público. Associados às bandas de músicas e suas apresentações

nesses idos de 1880, os policiais da imagem demonstram um balanço de corpo despreocupado aliado à vestimenta, que incluía o chapéu jogado para cima e com abas levantadas dando a confirmação do seu pertencimento a capoeiragem.

Figura 20



Lado esquerdo da tela: **Cidadãos engaiolados**. Capa da Revista Illustrada, no. 174. Agosto de 1879. E lado direito: **Praças capoeiras**. Ilustração como parte integrante da Revista Illustrada, mesma edição. 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.

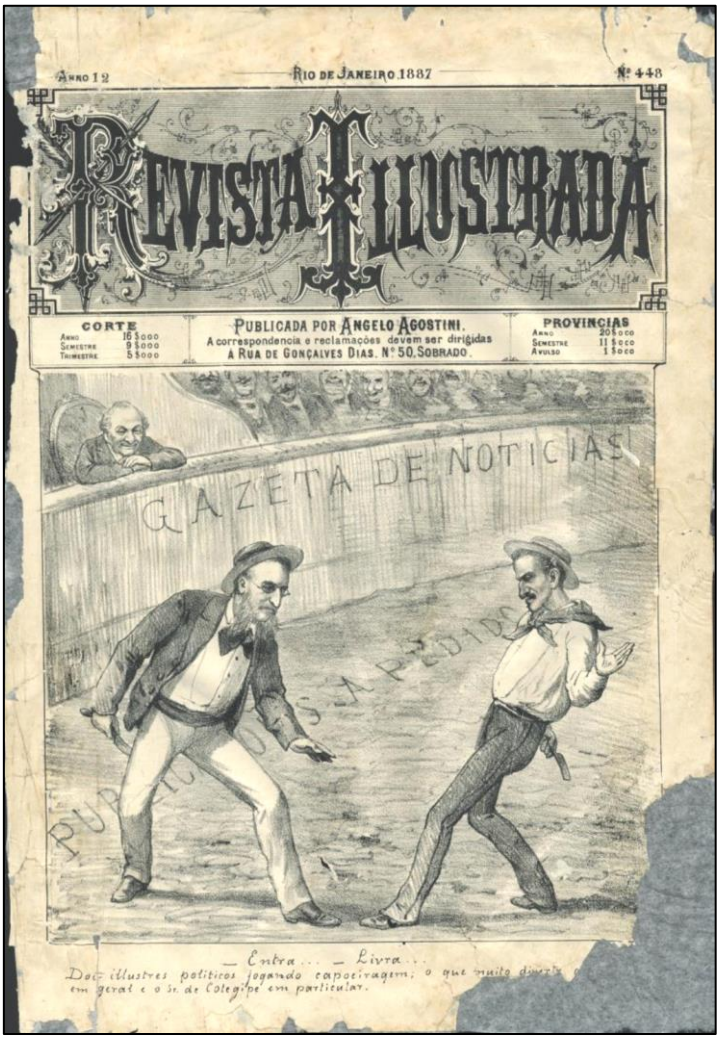
Para as duas imagens, na Figura 20, recorremos a Benedita de Cássia Lima Sant´Anna para uma leitura e expor sua interpretação sobre esse contexto:

> 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 Ilustrada, havia agentes que sabiam lutar capoeira e que se utilizavam dessa habilidade para praticar delitos, bem como forçar (amedrontando e constrangendo 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 (2018, p.40-41).

Acompanhando esta situação narrada visualmente (e textualmente), sobre uma desordem fabricada pela classe política conservadora, na década de 1870/80, Soares (1994, p.80) menciona de outra forma, o que afirmamos anteriormente com mais detalhe. O controle das ruas do Rio de Janeiro era dividido entre as Maltas 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. Todavia, as críticas da Revista Illustrada continuam ativas e ácidas, em 1887 publica o número 448, Figura 21, contendo na capa uma disputa entre duas figuras, representando a classe política e sua rivalidade, disputando o poder por meio da capoeiragem, como na Figura 19.

Figura 21



Políticos Capoeiras, Revista Illustrada, 1887. Flores, Alice Lacerda Pio. Mestres de Capoeira: memória e salvaguarda no século XXI. / Alice Lacerda Pio, 2017.

A charge expunha mais uma vez o que a sociedade carioca já sabia, ou seja, da "manipulação" dos capoeiras na manutenção de um modelo de atuação da força policial para benefício do partido dos Conservadores. Na legenda, lê-se "Entra... Livra... Dois ilustres políticos jogando capoeiragem; o que muito diverte [ilegível] em geral e o Sr. de Cotegipe em particular" (FLORES, 2017, p.33).

Para Alice Lacerda Pio Flores o "Sr. de Cotegipe" de que fala o chargista é, provavelmente, o Sr. João Maurício Wanderley, conhecido como Barão de Cotegipe, que parece tratar-se da figura que aparece na plateia, destacada dos demais, apreciando o jogo de capoeira ". Ainda segundo esta autora, o motivo da menção de Agostini ao Barão de Cotegipe, não é claro, contudo, o mesmo seria um grande apoiador dos capoeiras, apesar de ações contraditórias enquanto Ministro e Senador na vida pública[40]. Segundo Vieira e Assunção (1998), em 1880, o Barão de Cotegipe ainda manteve também uma ligação com a polícia clandestina, chamado "Corpo de Secretas"[41], no auge de seu governo como Primeiro-Ministro, além da conhecida aliança com a polícia como já mencionamos.

Sobre essa aliança de proteção mutua entre a Monarquia e "suas" Maltas, em especial ao partido Conservador, vários agrupamentos de capoeiras começam a institucionalizar sua presença na vida pública, esse processo 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 do

[40] O único senador a votar contra a Lei Áurea, em 1889, e foi ele que, em 1885, enquanto desempenhava as funções de Primeiro-Ministro, aprovou a chamada Lei dos Sexagenários, proposta pelo gabinete anterior, presidido por José Antônio Saraiva. Esta lei, que concedia a liberdade aos escravos com mais de 60 anos de idade, mesmo sabendo que o tempo médio de vida variava em 30 a 40 nesse período, também ficou conhecida como Lei Saraiva-Cotegipe (FLORES, p. 33 e 34, 2017).

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

Primeiro Ministro João Alfredo Correia de Oliveira. Segundo Reis (2013, p.8) 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.

Para Soares;

> [...] 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).

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 em que "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 quê 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 cativeiro, 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, Soares (2012) entende principalmente após a criação da Guarda Negra, os negros viveram uma experiência instrumentalizada, passaram a lutar por um engajamento social, sendo a primeira instituição brasileira que utiliza o termo negro no sentido positivo e político da palavra, autonomeado. Nesse sentido, o autor defende que esses crioulos criaram novos sentidos políticos – diferentes dos sentidos étnicos impressos pelos africanos. Deste modo a Guarda Negra estava articulada politicamente por Clarindo de Almeida (não se sabe se era um pseudônimo),

o misterioso chefe da Guarda, que assinava os artigos do Jornal Cidade do Rio (SOARES, 2004, 2012).

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 – já que os grupos hegemônicos 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 política. Neste sentido, Soares (1999, p.262) indaga, "Como levar escravos a participar politicamente na sociedade e evitar a politização de suas questões mais prementes? Este foi um dilema nunca resolvido pelos Saquaremas".

Mesmo a favor da Monarquia, esse partido que incluía esses negros capoeiras militares, 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 calada[42].

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 mantinham sua identidade própria conservando seu nome de freguesia e seus hábitos (REIS, 1994, p.225).

E assim, os velhos conflitos de décadas anteriores por disputas de poder e território ainda continuavam, em meio nova situação criada pelo advento dos Nagôas e Guayamús, 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.

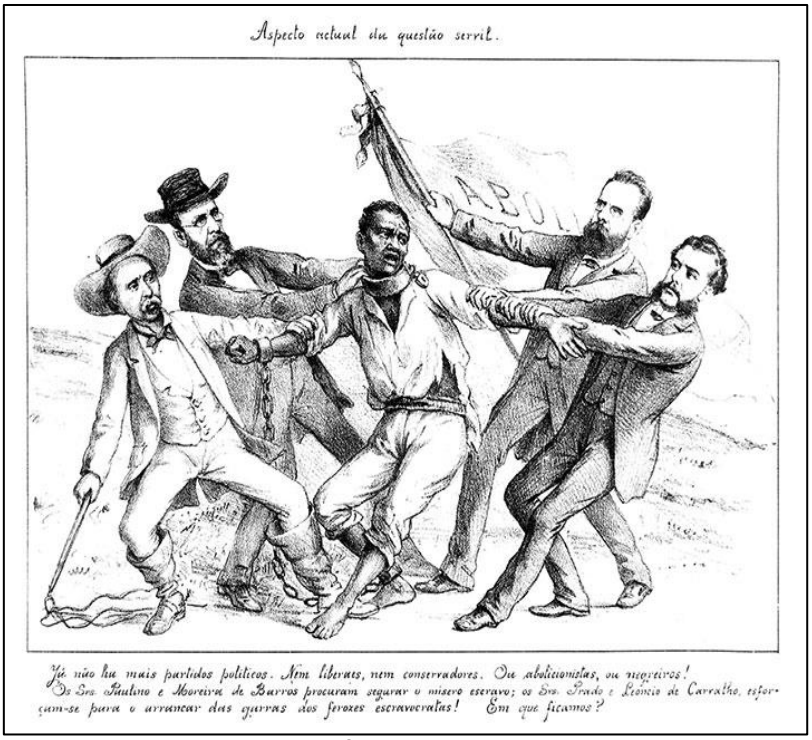
[42] Dias após a proclamação, o general Deodoro da Fonseca convocava o advogado Sampaio Ferraz para assumir a chefia de polícia do Distrito Federal. Ele imediatamente colocou seus planos em ação, todos os capoeiras políticos foram enviados a Ilha penal Fernando de Noronha (SOARES, 2012).

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 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 propriedade. 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 de a "Bíblia da Abolição dos que não sabem ler", pelo abolicionista Joaquim Nabuco, em referência as camadas de populares, 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), a exemplo da Figura 22.

Figura 22



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 Illustrada. 2015.

Em Agostini (1887), a Figura 22 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?

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, o primeiro presidente após a Proclamação da República via golpe militar, abriu o caminho para o moralismo, o conservadorismo e o autoritarismo de certos intelectuais da classe média os quais não conseguiam se articular durante o período governado pelos políticos populistas do partido Conservador. Anos de ressentimentos explodiram nas mãos de João Batista Sampaio Ferraz. Filho da oligarquia paulista do café, sentia-se ultrajado com a ousadia destes grupos associados à política e a capoeira, no coração do Rio de Janeiro, e comandou com mão de ferro a redenção da cidade.

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, conhecedor da capoeiragem), tinha dado cabo dos últimos vestígios dos capoeiras presentes no partido Conservador 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 apodreceria 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. Era o fim da Guarda Negra e da Monarquia, e a perseguição à capoeira, era tanto essa estratégia de desarmar a oposição política que tanto fazia frente à República, como conter a expansão social do negro no Rio de Janeiro, agora instrumentalizado por sua peculiar participação 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 econômica 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)[43] 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 europeu[44], ainda era agenciado pela Coroa em tom de registro oficial (dentro da

---

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

[44] 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.

categoria da pintura – a qual é conhecida como uma linguagem artística acadêmica das Belas Artes).

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. Além de José do Patrocínio, 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 pertenceu a um espaço-tempo, pautado pela sincronia da História, que deve ser respeitada em uma análise atual.

Tanto as ilustrações quanto as caricaturas já eram uma realidade cultural nas últimas décadas do século XIX. Estavam consolidadas no cenário da comunicação e imprensa com essa veia da crítica social nos jornais, revistas e folhetins, mostrando-se jocosa, política e despojada, como ainda é nos dias de hoje. No caso específico da modalidade imagética da fotografia, houve um deslocamento a propaganda monárquica e como representação de propriedades e muita construção narrativa visual dos ideais de população. A este exemplo, como nos fala Schwarcz (2014, p.404 e 417), seriam os povos indígenas sendo retratados carregados de uma série de vestimentas, paramentos e poses dentro dos estúdios a reproduzir o ideário indígena, vendido ao exterior como o "bom selvagem" ou o negro acompanhado de seus senhores, perfilados no estúdio como uma exibição coisificada. Todos dois estariam a serviço de um outro tipo de papel, respondendo a maneirismos, economicamente viável aos seus artistas, menos ácidos do qual a caricatura e a ilustração satírica participavam.

CAPÍTULO 3

3. RIO ANTIGO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS NO SÉCULO XX (1901 A 1929): A NOVA CAPOEIRAGEM

O Capítulo 3 traz 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, junto à chegada da modernidade ao país.

Caricaturas como as de Calixto Cordeiro, presentes no artigo "A Capoeira" (1906), publicada na Revista Kosmos, foram fontes para a retirada de seis figuras "Typos de uniformes dos antigos Nagôas 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, de 1904, cuja autoria não identificada e "Jiu-jitsu contra Capoeira" (1909), de Alfredo Storni, publicada no Jornal O Malho. Há também Uma última caricatura em que satiriza ao mesmo desafio mencionado anteriormente, mas que há apenas a referência "Dos Jornaes", autoria e ano não reconhecidos, provavelmente pós 1909.

No campo da ilustração os trabalhos de Raul Pederneiras com o seus traços em forma de silhueta finalizam o hall da sexta arte. Seguindo as ilustrações, Raul Pederneiras elenca "Scenas da Vida Carioca" (1935) e "Nosso jogo" (1926) como parte desse estudo da imagética capoeirana e seus traços divergentes à posicionamentos sociais.

Ainda relacionada ao desafio Capoeira x Jiu-Jitsu, a fotografia contribui também com um número considerável de registros imagéticos como "A Capoeiragem Vencedora do Jiu-Jitsu" (1909), publicada na Revista Careta, mas de 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 Cyríaco "Macaco" nas ruas do Rio de Janeiro com possíveis alunos seus, contudo essas últimas não possuem data e nem autoria. Fotografias outras como as da emblemática Tia Ciata, enquanto jovem ao chegar ao Rio de Janeiro, de corajoso "Almirante Negro" João Cândido e outros marinheiros que o acompanhavam na Revolta da Chibata, em 1910. Seguem-se ainda fotos de Mestre Zuma, Annibal Burlamaqui, ilustrando seu livro "Gymnastica Nacional (Capoeiragem)

methodisada e regrada" (1928), além da presença do negro Sete Coroas, publicada pelo Jornal Vida Policial, de 1925, encadeando a narrativa de Madame Satã.

Em 3.1 "Resistência Cultural e Capoeiragem: A imagética sobre os negros no modernismo carioca", os autores 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), revelam como as caricaturas da época descreviam o comportamento do capoeira no Rio de Janeiro ao fim da transição já no do século XX. Lussac contribui 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.

Sendo um período de conflitos sociais constantes, por rechaço a cultura afro-brasileira embutido no projeto de mestiçagem, corroboram com essa afirmação Roberto Moura, em "Tia Ciata e a Pequena África no Brasil" (1995), Edilaine de Campos Gomes, no artigo "Herdeiros da Pequena África: Narrativas Descompassadas" (2014) 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), no qual são agregadas muitas informações tocantes a proposta 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 a não integração desse contingente à sociedade e ao mundo do trabalho.

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".

Em 3.1.1 "Heróis, Malandros e Sportmans: A imprensa das sátiras e fotojornalismo", os autores Bruno Soares Ferreira e sua dissertação "O dispositivo da capoeiragem: escritas,

técnicas e estéticas da existência. Rio de Janeiro" (2013), Ana Beatriz de Oliveira Pereira, com sua monografia "A capoeira como espetáculo: Sentimento nacional, esporte e identidade (1909 – 1938)" (2010) e Jóvirson Milagres "Ao Som do Urucungo: Cantando e recontando a História da Capoeira e do Brasil" (2015) relatam um evento público em terras cariocas com grande significação histórica na capoeira agregando desdobramentos decisivos para o decurso do seu destino no Brasil.

Estamos nos referindo ao desafio Capoeira x Jiu-Jitsu, entre o campista Francisco Cyríaco "Macaco" versus Sada Miako, do Japão. 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) ajudam a reconstruir a narrativa deste evento, preenchendo esse tópico com seus apontamentos fora da capoeira, ou seja, de modo indireto.

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 sua dissertação "Marinheiros em Luta: a Revolta da Chibata e suas representações" (2012) e também Roberto Moura (1995) agregam a pesquisas informações de valia na relação entre os negros dentro da Marinha de Guerra, do líder João Cândido, da capoeira na primeira década do século XX, na Capital Federal ou Estado da Guanabara.

Paralela a essa descrição sobre os conflitos sociais e raciais em que a capoeira esteve constante em participar, Silvia Campanema e Rogério Sousa Silva, no artigo "Do (in) visível ao risível: O negro e a raça nacional na caricatura da Primeira República" (2013) faz uma análise de como as relações sociais estavam mediadas por papeis de subserviência e esta atitude, em dados momentos, em se tratando de negro, sendo satirizada pelos periódicos da época por caricaturas e ilustrações.

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. Na análise de Silvia Campanema e Rogério Sousa Silva (2013), se torna mais profunda a questão do escárnio e rechaço ao negro, juntamente com Lilian Moritz Schwarcz em "Espetáculo das Raças" (2005), Letícia Vidor de Sousa Reis e Elizabeth Vidor de Sousa em "Capoeira: Uma Herança Cultural

Afro-Brasileira” (2013) e seus artigos “A capoeira: "doença moral" a “gymnástica nacional” (1994), “Modernidade como mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930)” (2001) e “A Capoeira do Rio de Janeiro Século 19 e a Capoeira de Salvador de 1930 e 1940” (2013) e Mestre Zuma **(**1928), confirmando o esvaziamento da origem afro-brasileira da capoeira aplicada ao desporto carioca da luta nacional, preconizada por ele.

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 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) compõem uma linha de pensamento que permeia a capoeira e seu percurso de transição de 1900 avançando até os fins de 1920.

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, homossexuais, transformista, valentão sendo capaz de subverter o que já parecia improvável (em um tempo menos complacente do que se conta na contemporaneidade).

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) .

3.1 RESISTÊNCIA CULTURAL E CAPOEIRAGEM: A IMAGÉTICA SOBRE OS NEGROS NO MODERNISMO CARIOCA

Ao longo da República Federativa instaurada a partir de 1889, o Brasil ainda continua a passar por bruscas mudanças sócio-políticas. Contínuos conflitos entre resistência e dominação da cultura, território, o comportamento social e economia atrelada ao mundo do trabalho são parte do cotidiano no país. Nessa confluência de situações, fatos e eventos em início do século XX, diversas manifestações populares no Rio de Janeiro, tem a participação da capoeira como relevante.

No início do século dos "1900" a capoeiragem é marcada por disputas informais entre as Maltas ainda herdadas do século anterior, motivadas por muitas possibilidades, porém, menos pela inserção política como antes. O importante era lutar também pela própria manutenção da herança afro-brasileira, cuja sobrevivência estaria em "jogo", sendo dispersa ou diluída, em ações incentivadas politicamente pelo governo e apoiado pela sociedade burguesa carioca.

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

A modernidade chega ao Rio de Janeiro, rearranjando 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, como se costumava dizer nesse período, em especial as zonas formadas pelas camadas populares, no intuito de modernizar a capital bem como afastar os povos negros e os povos indígenas da região.

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, 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 Époque[45].

Ao pousar no Rio de Janeiro, a modernidade traz também um novo olhar sobre a Arte e o Jornalismo, sofrendo a ação revolucionária do tempo e produzindo uma nova polêmica sobre as fronteiras de se fazer arte, consequentemente 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 Modernismo[46] (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, desde o final do século anterior, na proliferação das revistas humorísticas e nas literaturas, como a do literato Graça Aranha, por exemplo. 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 nesse vocábulo[47]. O escritor simbolista Lima Campos[48], 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, navalhistas, faquistas, emfim, estriladeiros avulsos, que

[45] 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.

[46] Designação que agrupa 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.

[47] 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.

[48] Segundo Ricardo Martins Porto Lussac (2015), apoiado em Jair Moura (1997, p. 4-5), Paulo Araújo & Ana Jaqueira (2008, p. 108) e Dealtry (2010, p. 63), Lima Campos, seria o nome verdadeiro do pseudônimo que assinara alguns artigos e que Calixto Cordeiro chegou a dividir matéria, como esta a que estamos nos referindo.

> 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) 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 (BASTOS, 2008, p.3).

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 à esse posicionamento social, que por um lado promoveu o crescimento nas produções jornalísticas, mesmo que por outro, grande parcela da sua população constituinte não fosse letrada.

Os jornais vinham com a intenção não só de informar aos letrados, mas também de influenciar, de alguma maneira, os excluídos. A capacidade da 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.30).

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 a 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, na Revista O Malho, abre o século “chargeando” o temido ex-chefe de polícia, Sampaio Ferraz, agora candidato a senador ao conversar com um “fósforo”, Figura 23.

Figura 23

Os Capoeiras, C. do Amaral. Revista O Malho, de 29 de novembro de 1902. Fonte: LUSSAC, Ricardo. A capoeira na revista Kosmos (1907): cultura material, formação e informação ilustrada no Rio de Janeiro. 2015.

Ricardo Lussac (2015) citando Giovana Dealtry (2010) nos traz as legendas da imagem:

> Qual! Seu doutor Sampaio Ferraz! Vossa senhoria é que foi um chefe de polícia ás direitas: libertou o Rio de Janeiro da nossa praga. Olhe agora... Já aqui estamos outra vez riscando por ahi... vossa senhoria é que foi chefe! Vou dar-lhe o meu voto para senador [Revista O Malho, de 29 de novembro de 1902] (DEALTRY, 2010, p.61, apud LUSSAC, 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, Calixto Cordeiro[49]. Algumas dessas caricaturas estão em sequência nas Figuras 24, 25, 26, 27, 28 e 29, descrevendo 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, como afirmamos anteriormente. Lussac (2015, p.8) afirma a existência e a presença ativa das Maltas de capoeira ainda circulando no espaço público. Nós trouxemos a Figura 24, de Calixto,

[49] O brasileiro Cordeiro (1877 – 1953), 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).

para afirmar tal fato. Para algumas delas mantivemos algumas legendas, as quais narravam o contexto daquele momento:

Figura 24

Typos e uniformes dos antigos **Nagôas 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.

Lussac ainda nos fornece as legendas relacionadas às Figuras de 24 a 29, todas na autoria de Calixto (1906):

> 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 (LUSSAC, 2015, p.8).

Sem nos aprofundarmos na "tradução" da legenda[50], o caricaturista carioca Calixto Cordeiro dar a entender que a conversa entre os dois opositores ressoa sobre uma contenda com um inimigo em comum, o soldado, quando em seu peculiar vocabulário cita a palavra "marchante" em referência ao seu contendor no evento descrito.

[50] Nossa proposta de estudo não se trata da Linguística ou da Letras, apesar de permear o campo de estudo da Linguagem, contudo, não nos é competente aprofundar determinadas análises, visto que é no campo das Artes Visuais, justificando ou corroborando com a História que nos pautamos.

Calixto ao criar a referida imagem, acima, expõe a longa transição histórica dos Nagôas e Guayamús perdurando mesmo dentro da República, ainda sendo perseguidos, porém sem os intensos enlaces políticos de outrora. Suas proporções contingenciais diminuíram em comparação ao que era a agitação política na disputa pela dominância do regime Monárquico, e seus apoiadores partidários em finais do século XIX. Inserimos um pequeno dado sobre a estética dessas Maltas. Apesar da imagem acima, estar em preto e branco, Letícia Reis afirma que os;

> Nagôas usavam uma cinta de cor branca sobre o vermelho e seu chapéu tinha uma das abas batidas para a frente. Os Guayamús, 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 Nagôas e os Guayamús, nos revelam que se reconhecem como duas metades complementares de uma mesma totalidade (REIS, 1994, p.225).

Na sequência, cinco figuras seguem dentro de um contexto fictício considerado por Calixto como parte do cotidiano dos capoeiras;

Figura 25

Peneiração. Klixto. "A Capoeira". In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: ibid, Figura 24.

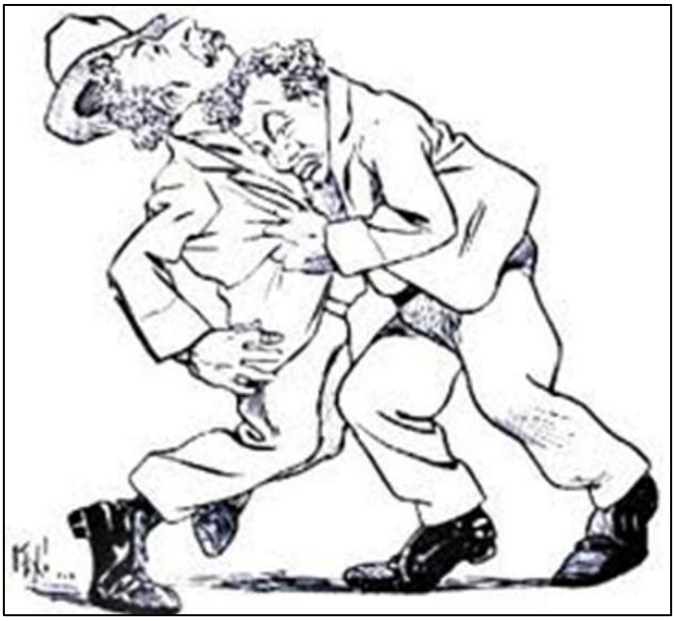
Na legenda que acompanha a figura acima, Calixto (1906) descreve assim "Com pouco vi um cabra peneirando na minha frente, dansei de velho, o typo era bom! sambou e entrou no caterêté commigo..." (LUSSAC, 2015, p.10).

Seu nome Peneiração, como nos referimos na imagem "Lição particular de capoeira", Figura 12, de Cristiano Jr., é um balanço corporal, alusivo a ginga de hoje em dia. Na

legenda, palavras como “cateretê”, “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 Nagôa, e seu oponente, apesar de seu cinto ser escuro (ilustração em preto e branco), compreendemo-la como vermelha, da Malta dos Guayamús.

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 aprofundada 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 fluminense[51].

Figura 26



Cocada. Klixto. “A Capoeira”. In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Fonte: Ibid, Figura 24.

Acima, 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

[51] Ver o documentário, dirigido por Matthias Röhrig Assunção e Hebe Mattos, “Versos e cacetes Jogo de pau na cultura afro fluminense”. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=_fUpHcyb_dU. Acesso em 12/12/2018. Ver também CAÇADOR, António Nunes, 1963.

o chapéu de um deles, já não é mais visto, e no caso da legenda, Calixto (1906) narra da seguinte forma:

> Fiz duas chamadas nos materiaes rodantes, de uma palma, sempre com os mirones grelados 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 apud LUSSAC, 2015, p. 11).

Figura 27

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

Na descrição a seguir 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. Calixto (1906) descreve tanto as duas anteriores quanto esta, e outras duas a seguir, como se ele estivesse dialogando com outro capoeira ou apenas comentando o fato para alguém. O caricaturista narra assim;

> "Cahi no bahiano rente a poeira, e lasquei-lhe um rabo de raia 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 apud LUSSAC, 2015, p. 12).

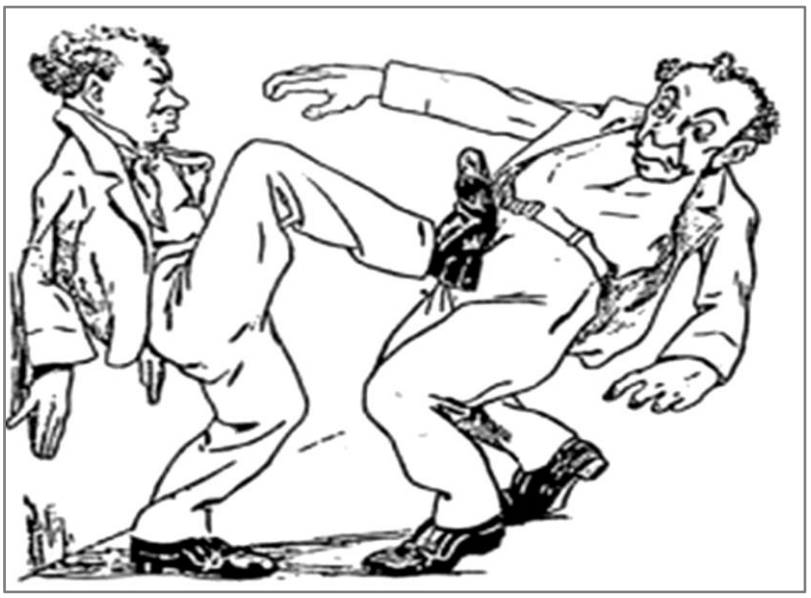
Figura 28

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

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 galo”(esse nome talvez alusivo a cor e formato da cauda da ave), nos parecendo o sangue que esquicharia na camisa do capoeira. Nossa interpretação é a partir desta narrativa de Calixto (1906) “[...] 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 apud LUSSAC, 2015, p. 13).

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 Nagôas 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 29



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

Nesta última descrição “diz” assim Calixto (1906);

> 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 sonorosa [grifo do autor] (CALIXTO, 1906 apud LUSSAC, 2015, p.13).

Observando outra questão, é bem peculiar e interessante o vocabulário[52] 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, demonstrando ser de fora de sua realidade, talvez denotem também uma intenção em “florear” (termo contemporâneo utilizado na capoeira para se referir a movimentos e gestos de grande estética visual durante sua prática) o discurso.

O caricaturista Raul Pederneiras[53], em Geringonça Carioca, de 1922[54], analisa o repertório no tocante aos capoeiras, bambas, turunas e capadócios, chamando-a de “gíria ladra”;

---

[52] 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.

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

[54] Maria Odette Monteiro Teixeira ainda tece outras considerações, o dicionário Geringonça Carioca (1922), foi publicado inicialmente como um opúsculo em 1902. Raul Pederneiras, trabalhando como

> 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 politiqueiros 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 Guayamús 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 nexo. 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 ipsis 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 em apresentações nos espaços públicos feitas por capoeiras experientes nesse tipo de espetacularização nos grandes centros urbanos e capitais do Brasil, como na Praça da República em São Paulo ou na tradicional Roda do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, como já observei. Esse jogo tem o nome de "Apanha laranja no chão tico-tico", cujos capoeiras representam uma disputa por uma soma de dinheiro enrolada num tecido, a qual deve ser pega com a boca dos jogadores. Quem perde nesta disputa, tem o direito de usar a navalha para ludibriar e tomar o dinheiro a força, de modo simulado e teatralizado.

Ao que constatamos, nos parece 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. Sua origem temporal, não se sabe ao certo.

Calixto além de nos narrar o conflito entre dois capoeiras, descrevendo os acontecimentos pela imagem e seu contexto, aponta objetos de pertença à 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

---

delegado de polícia, no bairro de Rocha Miranda, teve contato direto com marginais e guardas, 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.

confirmando a presença dos Nagôas e Guayamús, contemplam sua intenção de homenagear, ou mesmo registrar, os capoeiras, bem como nos brinda com uma reafirmação da participação das Maltas em plena República.

Voltando ao conjunto das cinco figuras, é possível observar nessas imagens, que pelo menos a apresentação do negro, na verdade não tão mais negros e sim mulatos, já é mais sútil 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 rude, mas que os aproxima daqueles 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 ilustrados por Ângelo Agostini (nas Figura de 18 a 20) no final do século XIX, bem como era uma realidade social, já que o mesmo estava excluído da nova política republicana.

Na visão de Giovana Ferreira Dealtry (2007), o interessante nessa série de caricaturas é o contraste em relação ao texto de Lima Campos que busca "domesticar" a capoeira propondo-lhe finalidades "patrióticas" e traduzindo para o leitor sofisticado as terminologias envolvidas no jogo. Em sentido oposto, vem Calixto, expondo as diversidades internas desse grupo social, e suas rivalidades, 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 mulato de traços afro, ágil e veloz, usando terno branco e "andantes" (sapatos) negros (IBID, 2007, p16).

Esta autora ainda afirma 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 (DEALTRY, 2010, p. 66-67 apud LUSSAC, 2015, p.8).

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 inicio do século. Talvez pensando como Giovana 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[55] encarnavam o bamba – malandro bom de briga – em versão intelectual, ou mesmo a dialética nacional turunas e quixotes, e simpatizavam com o que os 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 mutua 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).

O uso das imagens de Calixto, nesse formato, trazendo uma descrição da situação dando um sentido ao capoeira, lançaria os leitores à 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).

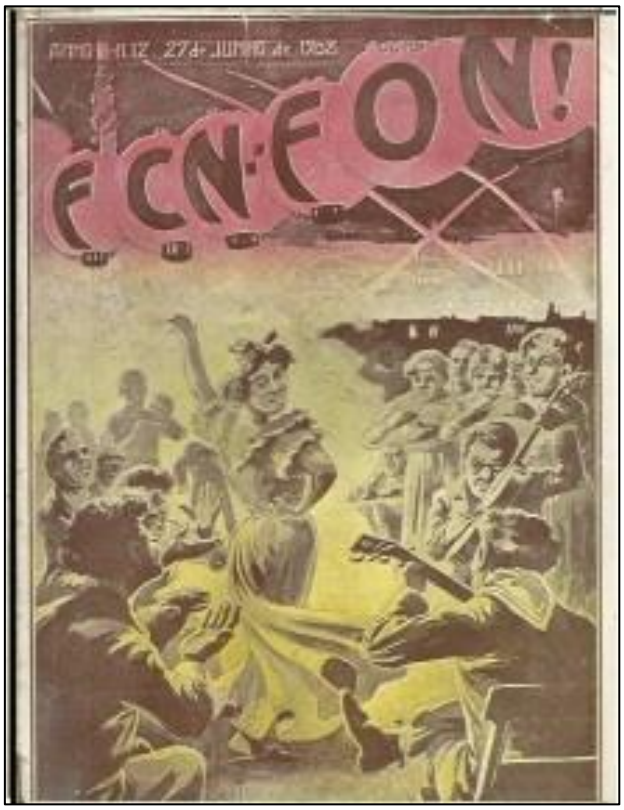
Para Lussac (2015), a "A Capoeira" ao estampar e valorizar sua imagem se tornaria atrativa justamente pelo cunho fantasioso, transgressor à sociedade carioca. Esse fetiche, o qual a Revista quis elaborar, na verdade era um reflexo do que já acontecia há

[55] No prefácio de Orestes Barbosa: Samba de 1933, Martins Castello cita "victorioso como escriptor e poeta. Orestes Barbosa é, acima de tudo, o repórter da cidade. Nascido na Aldeia Campista [...] fronteira com Villa Isabel, Orestes aprendia na sua adolescência a ser carioca" (BARBOSA, 1933, p.10).

alguns anos no Rio de Janeiro, ou seja, mesmo que a transmissão do conhecimento e cultura da capoeira ainda permanecesse nos submundo das ruas, ao entremeio do samba e seus festejos, dentro dos terreiros e nos corpos de populares, isso não seria suficiente para afastar pessoas de "fora desse cotidiano", interessadas na capoeiragem.

Dealtry fornece um relato de 11 de julho de 1908 de uma pitoresca figura, Juca "Pancada". Este aparece nas páginas da 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 30.

Figura 30



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, 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).

Essa narrativa 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 (REIS, 2013). Essa autora ainda cita,

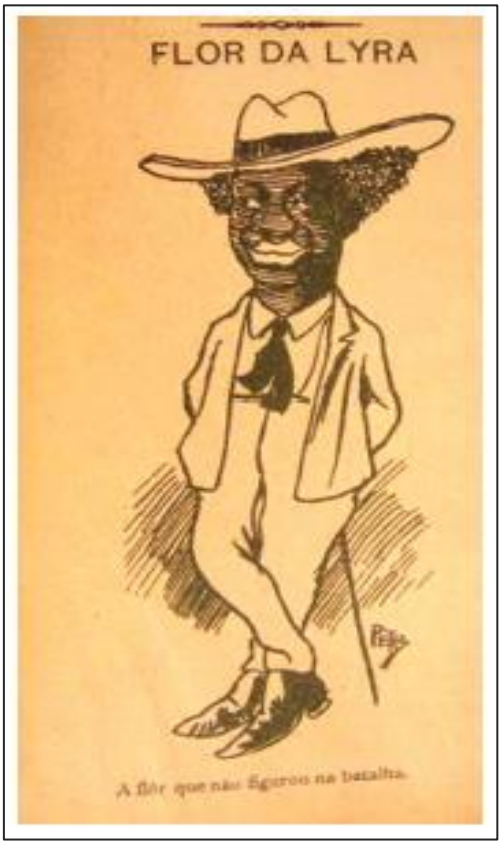
> As ilustrações presentes na matéria "A Capoeira" na edição de março de 1906 da revista Kosmos, de autoria de Calixto, têm sido utilizadas, nos últimos tempos, na capa de muitos livros sobre a Capoeira, estampando, por exemplo, as obras de: Araújo e Jaqueira (2008), Dias (2001) e Lopes (2002) e em pesquisas 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 da capoeira presentes no século XIX ainda não haviam desaparecido do ambiente urbano carioca, como tematizamos anteriormente. E podemos inferir que as Maltas não estariam mais visíveis, justamente pela sua função desempenhada de guarda-costas de figurões e âncoras de organização territorial, prevalecendo sua existência cultural, representado na Figura 31. Novamente as caricaturas estão presentes nesse tipo de registro, dessa vez com a Revista "O Tagarela".

Raul Pederneiras (1922, p.32) se refere à imagem como o Povo da Lyra – grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas. Os capoeiristas da "Lira", na visão da imprensa da época "não gostavam de trabalhar" e apareceriam com frequência como guarda-costas de políticos ou figurões. Na imagem que segue abaixo, há uma legenda, próximo aos sapatos do serenalista, deixando clara a posição social do personagem, de exclusão e marginalização: "A flor que não figurou na batalha".

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 (CAPANEMA & SOUZA, 2013).

Figura 31



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.

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 escolhera 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 uma forma de por em prática os projetos de modernização do país, sendo um deles a viabilização de uma nova ordem trabalhista, a qual vigorava aos moldes da Europa. Visto isso, obrigou as referidas camadas à mudança de valores e comportamentos sociais, o que consequentemente desconsiderou o modo de ser e existir dessas populações, frente à 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. Esta ideia era encarnada no negro e no ranço que os mesmos carregavam do estigma de ex-escravizados, desde a importação de pensamentos advindos da Europa (SCHWARCZ, 2005, p. 38), e tendo no mestiço uma tentativa de invisibilizar essa população. Nada de novo, a perseguição às manifestações como a capoeira, o batuque, o samba, o jongo, e as religiões de matriz africana, além das figuras dos malandros que entravam nesse hall de ilegalidades culturais continuava. Foi um dos principais 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)

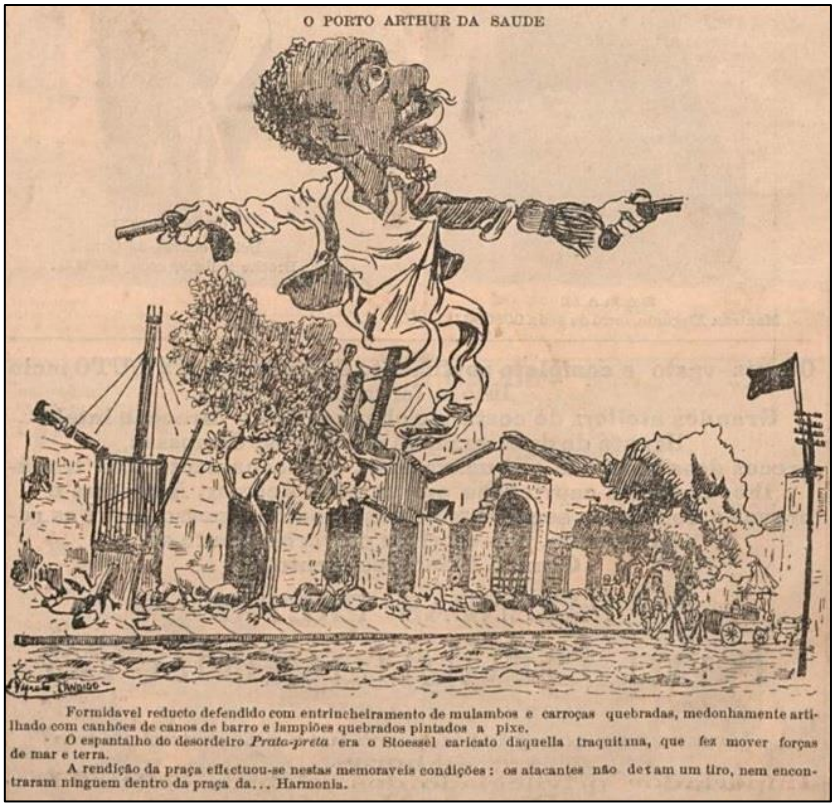
Letícia Vidor de Sousa Reis faz uma reflexão sobre a mandinga, peculiar ao negro, em relação ao paradigma da modernidade no Rio de Janeiro:

> "Neste jogo político desigual, era preciso saber jogar no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário e, indiretamente, ir ganhando-lhe espaço, através de uma estratégia de luta ambígua e dissimulada em que todo ataque guarda em si uma defesa e toda defesa contém um ataque. Em outras palavras: para ingressar na modernidade, era preciso mandinga. E este agudo senso de oportunidade, bem como esta fina astúcia política, era um trunfo que as classes populares do Rio de Janeiro, em particular os negros, haviam desenvolvido ao longo de sua longa história de exclusão social (s/data, p.4)".

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 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, conhecido como "Prata-Preta", líder popular e chefe da revolta no bairro da Saúde. Prata Preta, Figura 32, destacou-se por seus confrontos com a polícia durante a Revolta. "O revoltoso Prata Preta, 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).

Figura 32



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: trata-se do militar russo que lutou na guerra russo-japonesa que ocorria então. O Malho, 26/11/1904 (https://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/revistas-humoristicas-primeira-republica).

Se a capoeira estaria figurando nos conflitos sociais cariocas do inicio do século XX, não seria diferente a sua participação nas caricaturas como forma de crítica e denúncia, e que para nós soa ainda como meio de registro, de nosso objeto de estudo. A caricatura aquilatava peso na constância das representações dos fatos e eventos do cotidiano, por isso estando 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 desenvolto 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, um tipo de olhar sobre as cenas sociais. É no inicio da década de 1900, com a chegada da modernidade que se abre essa reflexão sobre os rumos da arte e o papel do artista na sociedade moderna, logo o lugar da caricatura é também repensado.

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 a caricatura retratar o popular, sem que o seus produtores o sejam, e a arte, diríamos já consagrada, retratar ou cercar-se de erudição e refinamento.

Na República o peculiar movimento modernista carioca[56] 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 do movimento modernista endereçava-se a aliança entre a República e a sociedade burguesa, afiançados em suas posições de dominação pelos discursos de outros intelectuais, os cientistas e os médicos. Estas viviam a modernidade das ideias científicas de superioridade de raça ainda, vindas da Europa, "Um bando de ideias novas" (SCHWARCZ, 2005, p.33) promovendo ações de rechaçar a cultura afro-brasileira, e da capoeira. Entretanto, a República tinha um agravante, no Brasil, desde o inicio do século XV, os descendentes africanos aumentariam o seu contingente populacional, chegando àquele período republicano em

[56] 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, p. 71-72).

vigor, em número muito superior à população branca e dos povos tradicionais nativos na região urbana carioca.

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 escravizada para a capital, mas esse contingente não encontrou lugar no mercado de trabalho formal. 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 Gamboa[57].

O compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres[58], aproveitando essa pujança multifatorial (étnica, territorial e culturalmente expressiva) consagrou a expressão "Pequena África" (MOURA, 1995, p. 105), para afirmar o sentido dessa confluência, como cita Edilaine de Campos Gomes (2014):

> 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 Ciata, 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, 2014, p.4)[59].

Quando falamos em fator étnico sem maiores explicações entendemos que todos nessa expressão em destaque, são descendentes dos povos da África. Já territorial, se refere ao artista e sambista Heitor dos Prazeres utilizar a expressão "Pequena África", com relação à região que compreendia os bairros da Saúde, Santo Cristo e Gamboa, com grande importância das casas das "Tias", como Tia Ciata, Figura 33.

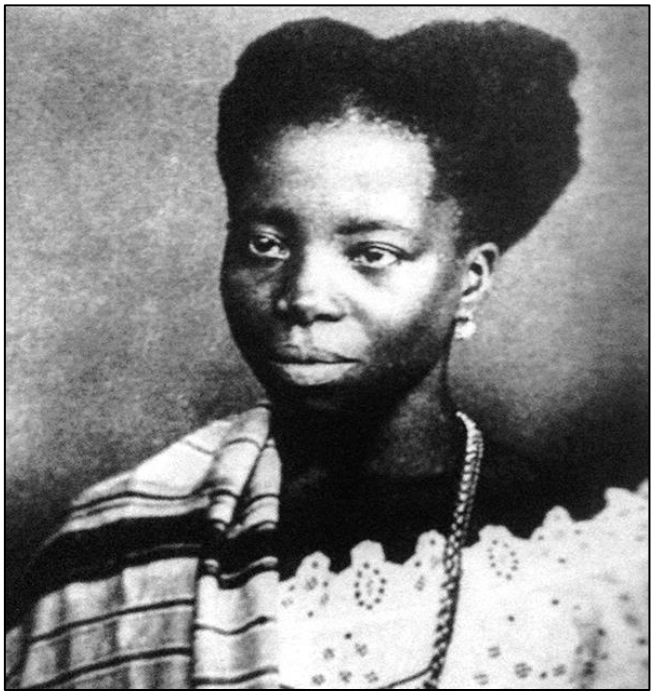
---

[57] 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).

[58] Heitor dos Prazeres (RJ, 23 de setembro de 1898 – 4 de outubro de 1966) foi um verdadeiro artista, além de importante personalidade na cultura afro-brasileira. Autodidata no campo do samba, o qual compunha letras e melodias, se tornando renomado artista plástico, "formou-se" pintor após a morte de sua esposa em 1936 (ROSSETO, 2013).

[59] Disponível em: http://pontourbe.revues.org/1423. Acesso: 03/06/2018.

Figura 33



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/

Nascida em Salvador em 13 de janeiro de 1854, chegou ao Rio de Janeiro com 22 anos, em 1876, com seu espírito forte e de liderança aliados ao conhecimento religioso e culinária afro-brasileiros tornou-se uma heroína criando uma rede cultural de apoio entre os negros (MOURA, 1995, p.95-96). Em seu aspecto, é como uma líder revolucionária (grifo nosso), pois entendemos que revoltas e rebeliões não se fazem somente com pólvora, lâminas e sangue. Sua atitude aparentemente comum, quituteira e Mãe de Santo, fortaleceu os laços sociais da comunidade afro-brasileira naquele período histórico, visto que o Rio de Janeiro vivia grande conflitos civis e constantes investidas do Governo contra a população negra.

Mulher de grande iniciativa, Tia Ciata fez de sua vida um trabalho constante, se tornando com as outras tias baianas, a iniciadora da tradição das baianas quituteiras no Rio de Janeiro, com suas vistosas roupas, colares e pulseiras, desenvolvendo uma atividade cercada por forte fundamento religioso. Passou também a confeccionar e alugar roupas de baiana feitas com requinte, para teatros e desfiles carnavalescos, não só para as "cocotes" chiques como também para homens, gente graúda que gostava de se travestir nos festejos de Momo (MOURA, 1995, p. 100).

Sua morte, em 1924, encerraria uma época, à partir da qual progressivamente o negro passaria à freqüentar diferentes ambientes na vida cultural e social carioca. A pessoa da

Tia Ciata é bastante pertinente em nossa pesquisa, sua importância é cabal no desenrolar histórico em que a capoeira acontecia de forma mais espontânea sem os incômodos das perseguições policiais no ambiente público. Ao lado dos capoeiras, a malandragem, o samba e os rituais religiosos de matriz africana aconteciam nesse fervoroso ambiente. 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. 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[60] (ROCHA, 2005, p.130-131).

No início do século XX, a casa da baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, com suas as festas aos Orixás, 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). Nos terreiros, onde batuque, capoeira, jongo, samba e candomblé "podiam acontecer" ou "eram livres", remetia-se a um lugar cujo significado na verdade já estaria 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 Reis assinala:

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

Voltando a Heitor dos Prazeres, neste festejado e comentado período foi sim frequentador assíduo da casa de Tia junto com os sambistas como Donga, João da

[60] Edison Carneiro (1957) afirma que a pernada, também conhecida como batuque, é uma variação da capoeira.

Baiana e Pixinguinha. Entretanto o que nos chama a atenção foi a sua verve artística proeminente que passeou pelo samba, como compositor e ajudando a fundar as escolas de samba da Portela e da Estação Primeira da Mangueira, pelo radialismo, na Rádio Nacional (despedido injustamente em 1950 por posicionamentos políticos) e pelas artes plásticas, aos 38 anos depois, nos brindando em 1955 com uma tela ao gosto do nosso presente tema de pesquisa, a capoeira, como Figura 34.

Figura 34

Capoeira. Heitor dos Prazeres. 1955. KRISNAS, Antonio. Kabeça Urbana Revista África e Africanidades. Ano 2. n.5. 2009.

Normalmente eram retratadas principalmente manifestações de rituais religiosos afro-brasileiros, como outras formas culturais populares, como aqui com a capoeira – já com o berimbau junto ao tambor, ou atabaque, representado – além de pessoas do povo, mulatos, mestiços e negros ligados ao ambiente e ao convívio do seu cotidiano. O pintor tinha uma peculiar maneira de registrar os personagens em suas telas: como forma de dar movimentação à cena, as figuras humanas são apresentadas com a cabeça e as pernas de perfil e o tronco de frente (ou de costas) para o observador. Essa característica

se deu por não ter formação nas teorias ou linguagens das Escolas de Belas Artes, sendo autodidata, e considerado, portanto, pintor de Arte Naïf[61].

Considerado um dos mais importantes primitivistas, o brasileiro Heitor dos Prazeres teve participação histórica na primeira Bienal de São Paulo, sendo contemplado com o terceiro prêmio para artistas nacionais, através do quadro "Moenda" que hoje faz parte do acervo do Museu de Belas Artes de São Paulo (D´AVILLA, 20, p.48). Nas palavras do próprio artista Heitor do Prazeres, a sua pintura é influenciada por sua vivência:

> A minha pintura para mim é importante, é uma fuga das minhas dores, das minhas mágoas, dos meus sofrimentos, das minhas paixões, eu me sinto num outro mundo, um mundo sofredor, um mundo gozador, um mundo de felicidade, um mundo feliz, é, a pintura me da toda esta alegria, me proporciona tudo isto que é a riqueza para mim, na pintura eu sonho, eu sonho musica, eu sonho momentos amorosos, eu sonho alegria, enfim, tudo eu sonho, tudo me dá riqueza, não consigo fazer nada que não existe porque eu não me sinto bem, estas figuras que eu faço tem coisas que eu já vi; que ainda existem. Estes bailes, estas macumbas, este samba. Estas coisas que existem, tanto existem que eu sou um dos que existe, não preciso ver mais, não preciso de modelo, tenho tudo aquilo do passado e de agora dentro de minha memória (D´AVILLA, 2009, 65)[62].

[61] O adjetivo francês naïf vem do latim nativus, que significa nascente, natural, espontâneo, primitivo. Assim, pode ser substituído também por ingênuo e primitivo, mas as três palavras devem ser tomadas ao pé da letra. Todas têm origem no latim: ingênuo vem de ingenuus (nascido livre) e primitivo, de primitivus (que pertence ao primeiro estado de uma coisa). Essas três definições poderiam servir para caracterizar a pintura naïf, que é natural, livre e pura. Os artistas naïfs se caracterizam principalmente pelo fato de não terem formação específica. Sendo assim, seu trabalho é marcado pela ausência de perspectiva, de técnicas elaboradas de composição e também pelo uso de cores brilhantes (MEDEIROS, 2014, p.15).

[62] Transcrição retirada do documentário "Heitor dos Prazeres", de Antonio Carlos da Fontoura, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s. Acesso: 30/12/2018.

3.1.1 HERÓIS, MALANDROS E *SPORTMANS*: A IMPRENSA DAS SÁTIRAS E DO FOTOJORNALISMO

Seguindo em nossa cronologia, na década de 1910, a política nacional caminhava em direção à vitória do General Hermes da Fonseca, opositor de Ruy Barbosa, este último, 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 capoeiragem, 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, mais precisamente na Marinha de Guerra, esse modelo de adestramento do corpo militar de baixa, ou rasos, patente é levado a cabo e essa condição atinge níveis de exigência presentes na própria instituição do Governo (visto que esta cúpula governamental era formada por militares) aliançada com as forças armadas.

Tomando a Marinha de Guerra, nesse período, as duras e torturantes formas de ingresso à sua corporação, as coerções constantes e degradantes durante o serviço militar, impostas a esses recrutas, marujos e marinheiros de baixa patente 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 Myako, representante da academia/estilo Kodokan, para ensinar as técnicas da luta marcial japonesa aos oficiais de elites, bem como disciplinar os marinheiros rasos, em grande parte eram negros e mestiços. Essa instituição apresentava grande dificuldade no estabelecimento da ordem hierárquica e militar desse contexto (CAPRARO & LISE, 2018, p.322).

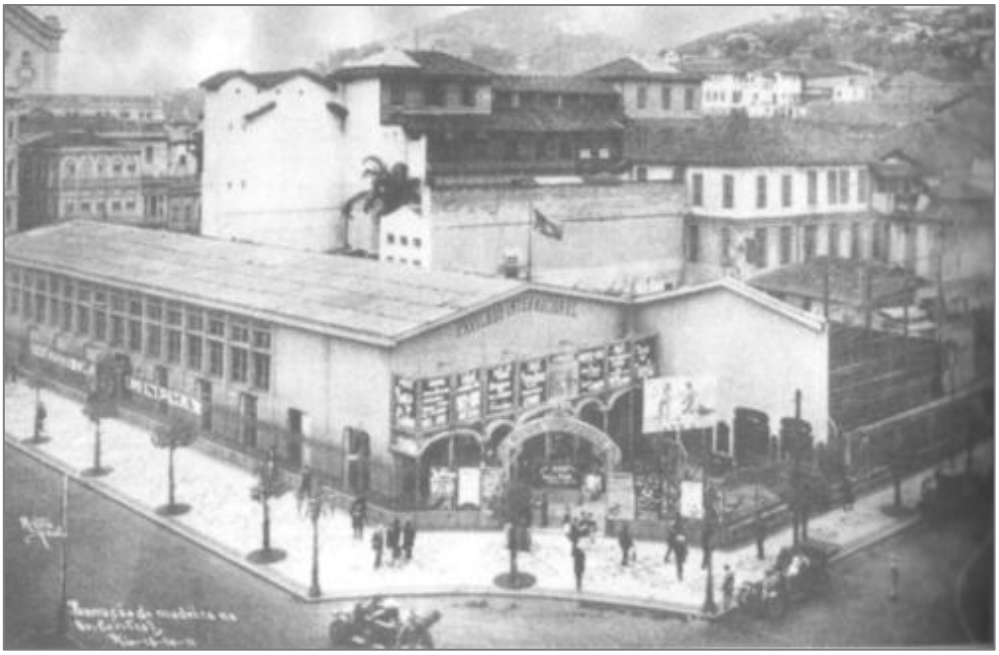
Já nesse período as autoridades militares brasileiras pareciam perceber nessa modalidade a possibilidade de promover a disciplina e o respeito às hierarquias, estimular a organização racional e incrementar a capacidade física dos marinheiros. A Marinha japonesa havia despertado no mundo europeu, respeito, 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, p.322).

Nesse intento do Governo brasileiro de promover o jiu-jitsu, aconteceu o improvável. Um grupo de moços (melhor explicado a frente) incentivou um conhecido "Macaco" - Francisco da Silva Cyríaco, nascido em Campos dos Goytacazes, a participar do confronto contra japonês Myako (MILAGRES, 2015, p.74).

O estivador, trabalhador do ramo do café, era considerado um dos maiores capoeiras naquele momento, mas não profissional de lutas. O Tentente Myako já fazia apresentações de luta de jiu-jitsu com seu conterrâneo e também instrutor M. Kakiora, além de desafios intermodalidades. Depois de muita relutância de autoridades policiais e da organização dos espetáculos de luta, Paschoal Segretto, proprietário do Pavilhão internacional, Figura 35, o desafio tomou corpo e a luta aconteceu.

O evento, Desafio Concerto Avenida, ocorreu no próprio Pavilhão, no Rio de Janeiro, teve bilheteria e foi fartamente divulgado pela mídia da época, contando com a presença de aficionados de lutas, da sociedade em geral e de autoridades públicas da então Capital Federal (LOPES, 2002, FERREIRA, 2013). Em 1º de maio de 1909, o povo vibrou com a vitória de Cyríaco "Macaco", que cantava pelas ruas "a Ásia curvou-se ante o Brasil".

Figura 35



Pavilhão Internancional Segretto Pascoal, em 1910. Ficava na atual Avenida Rio Branco, onde em 2013 sediou-se o prédio da Caixa Econômica Federal.
Fonte: http://indicio-de-ocio.blogspot.com/2013/

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 Capraro & Lise (2018, p.323), seguem abaixo;

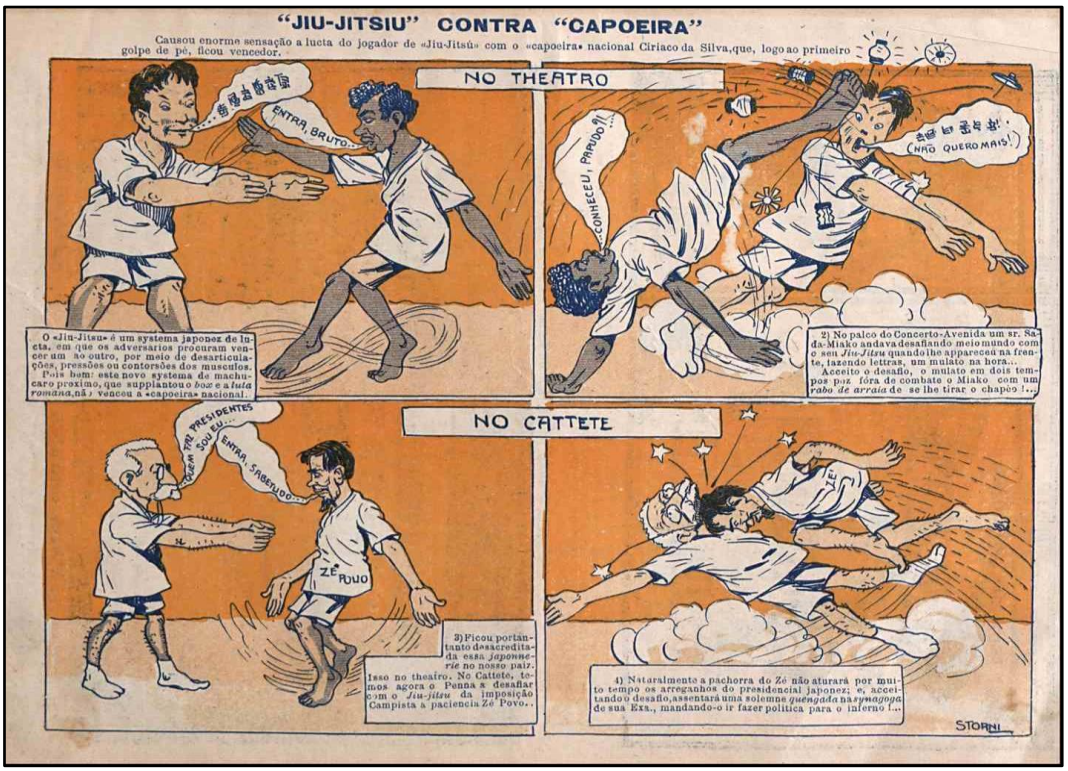
> Todas as noites, lá estava o público assistindo o interessante ‘esporte’ e aplaudindo o japonês, que, calmo, frio, ia derrubando com os seus golpes de surpresa os adversários de todas as nacionalidades que ousavam apresentar-se na arena. Pois ontem foi vencido o profissional de ‘jiu jitsu’ por um negro 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 de maio de 1909).

Chama atenção a imparcialidade da Gazeta de Notícias, ao narrar o evento, sem depreciar nem Miako e nem Cyríaco. Com relação ao golpe descrito na reportagem como causa traumática do fim da luta, chamado de “rabo de arraia”, é bem conhecido de quem pratica capoeira, um pouco diferente da aplicada nos dias de hoje, exemplificada na charge da Revista O Malho[63].

Além da Gazeta de Notícias e da Revista O Malho, vários outros periódicos e jornais da época (CAPRARO & LISE, 2018), como O Tagarela, Don Quixote, O Paiz, Careta, Jornal do Commercio, Folha do Dia, Revista da Semana acompanharam este evento e escreveram suas matérias de forma peculiar, ou seja, emitindo nota de acordo com sua linha de editoração que acompanhava o seu público alvo. As publicações eram diversificadas, desde textos e notas pontuais à caricaturas, ilustrações e fotografias envolventes ao ocorrido ou à sua repercussão.

[63] A partir de 1901, a revista, O Malho, publicada semanalmente, ficou famosa por suas charges e caricaturas que ironizavam a política nacional. A revista inaugurou a fase de predominância da caricatura, em substituição à era do desenho humorístico, representada pela Revista Illustrada. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MALHO,%20O.pdf. Acesso: 10/05/2018.

Figura 36



Caricatura da luta de 1909, entre de **Cyríaco x Sada Myako**. Jornal O Malho.
Fonte: http://www.indicio-de-ocio.blogspot.com.br/2013/

Note o antagonismo, o jiu-jitsu fora uma das medidas da República aceita e ansiada pela elite burguesa carioca, dentro da importação de novo ideal de homem brasileiro, preconizado pelo pensamento higienista[64], em voga na Europa naquele momento. Contudo, a rejeição ao jiu-jitsu e as atuais políticas de Governo foram exibidas como uma resposta (ou pelo menos dá a entender), tanto das camadas populares quanto dos artistas, os quais viviam esse momento do modernismo e da modernidade, questionando modismos. 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?! (diz o brasileiro ao aplicar o golpe);
- Não quero mais! (o japonês é traduzido ironicamente pelo caricaturista).

Agora entre Afonso Pena[65] e Zé Povo;

[64] O higienismo é resultado de um pensamento que entendia a desorganização social e o mau funcionamento da sociedade como causas de doenças. Nesta época e contexto as ciências médicas abarcam a "ciência social", e torna-se instrumento de planejamento urbano: as grandes transformações na cidade foram, desde então, justificadas como questão de saúde (Costa, s/d, p. 10-11).

[65] 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-

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

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

> 1) O jiu-jitsu é um systema japonez de lucta em que os adversários procuram vencer um ao outro, por meio de desarticulações, pressões e contorsões dos músculos.
> 2) No palco do concerto Avenida, um sr. Sada-Myako andava desafiando meio mundo com o seu jiu-jitsu quando lhe aparece na frente, fazendo lettras, um mulato na hora...Acceito o desafio, o mulato em dois tempos poz fora de combate o Myako 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 Storni[66], o êxito crítico e satírico foi monumental. Contudo, Storni representa o negro Cyríaco "Macaco", como mulato, nomeando-o assim na descrição da charge, demonstrando uma aporia, mas que estava equânime enquanto proposta da época, dentro da ideia de mestiçagem. Sobre isto, pensamos como CAMPANEMA & SILVA (2013, p.331), acerca do posicionamento contraditório dos artistas e intelectuais do período: "O humor nessas revistas se constitui em um momento histórico de formação nacional no qual a racialização das relações sociais era um dado evidente. Daí a necessidade de evitar, apagar e ignorar o negro em muitas delas".

A partir daí, na mesma Figura 36, abaixo da narrativa de "Macaco", outra é apresentada descrevendo a insatisfação popular, cujo caricaturista atribui ao personagem Zé Povo[67], frente às sucessivas eleições de políticos influenciadas e orquestradas por Afonso Pena. Storni, podemos supor, parece "matar dois coelhos com uma cajadada só", segundo o dito popular, pois quando assume que "Macaco" Cyríaco é mulato junto à intenção popular agenciada por Zé Povo, favorece um discurso nacionalista, visto que a vitória

---

presidente e presidente do Brasil entre 15 de novembro de 1906 e 14 de junho de 1909, data de seu falecimento. Disponível em: https://atlas.fgv.br/verbetes/afonso-pena. Acesso: 12/03/2019.

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

[67] 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 ou no máximo caboclo (Silva, 1990).

do capoeira é o sucesso da mestiçagem (e exclusão do negro), enquanto Zé Povo também não representa o negro (SILVA, 1990).

Outro dado curioso é que Storni 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 (nosso grifo). Não obstante, no título do confronto entre Penna e o "povo", ele menciona "Catete", fazendo referência ao Palácio do Cattete (escrita da época), sede do governo. O século que se iniciara com a primeira década trazendo diversas mudanças estruturais e políticas, produzira uma sequência de conflitos sociais e insatisfações nas camadas populares.

Tomando o personagem nacional novamente, nas reflexões de Marcos A. Silva (1990), Zé Povo era brasileiro, logo, não se identificava com o europeu, representando o ressentimento do povo por não ser como a elite cultural, isenta dos incômodos decorrentes do processo de reforma urbana do Rio de Janeiro liderado por Pereira Passos. Contudo, esse "Zé", estava além dos tipos populares, ele era o seu próprio porta-voz, arquitetado para representar o povo a partir dos ideais do grupo de intelectuais brasileiros, os quais os caricaturistas faziam parte.

Visto assim, Zé Povo seria quase a transição da representação imagética e social dos povos nativos tradicionais do Brasil ao branco caboclo intelectualmente atrasado, que ficava a observar as mudanças alheio a sua participação para uma imagem de um sujeito civilizado e progressista, ávido por tomar ação na participação das situações políticas do país (SILVA, 1990).

Saindo do registro cômico e artístico, para um com maior formalidade, o tradicional Jornal do Commercio[68], orientada a elite carioca, lança nota sobre esse confronto;

> Dia 02 de maio de 1909:
> O *sportman* japonez do tão apreciado jogo jiu-jítsu foi hontem vencido pelo preto campista Cyriaco da Silva, que subjugou o seu contendor com um passo de capoeiragem (VAZ, 2016)[69].

[68] 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, p. 5).

[69] "Concerto Avenida", *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1909.

Segundo Ana Beatriz Pereira (2010, p.18), mesmo após "Macaco" sair vencedor a disputa, é Miako que merece a qualificação de desportista ou *Sportman* – designação para atleta e desportista naquela época – pois ele teria vencido a luta por meio da capoeiragem, ainda não reconhecido como um esporte. Ainda há o fato ambíguo quando refere-se à "Macaco" como "preto campista", raciocinando que este Jornal era voltado às elites, é de supor que a conotação é depreciadora. A linha editorial do Jornal do Commercio está de acordo seu público, burguês e preconceituoso. Dessa forma, apesar da exposição dada à capoeira pela grande imprensa, evidencia-se o preconceito ainda associado à prática por parte da imprensa.

Outros meios de comunicação como Revista da Semana[70], durante ainda a repercussão do confronto, registram sua impressão valorizando "Macaco" e a capoeiragem;

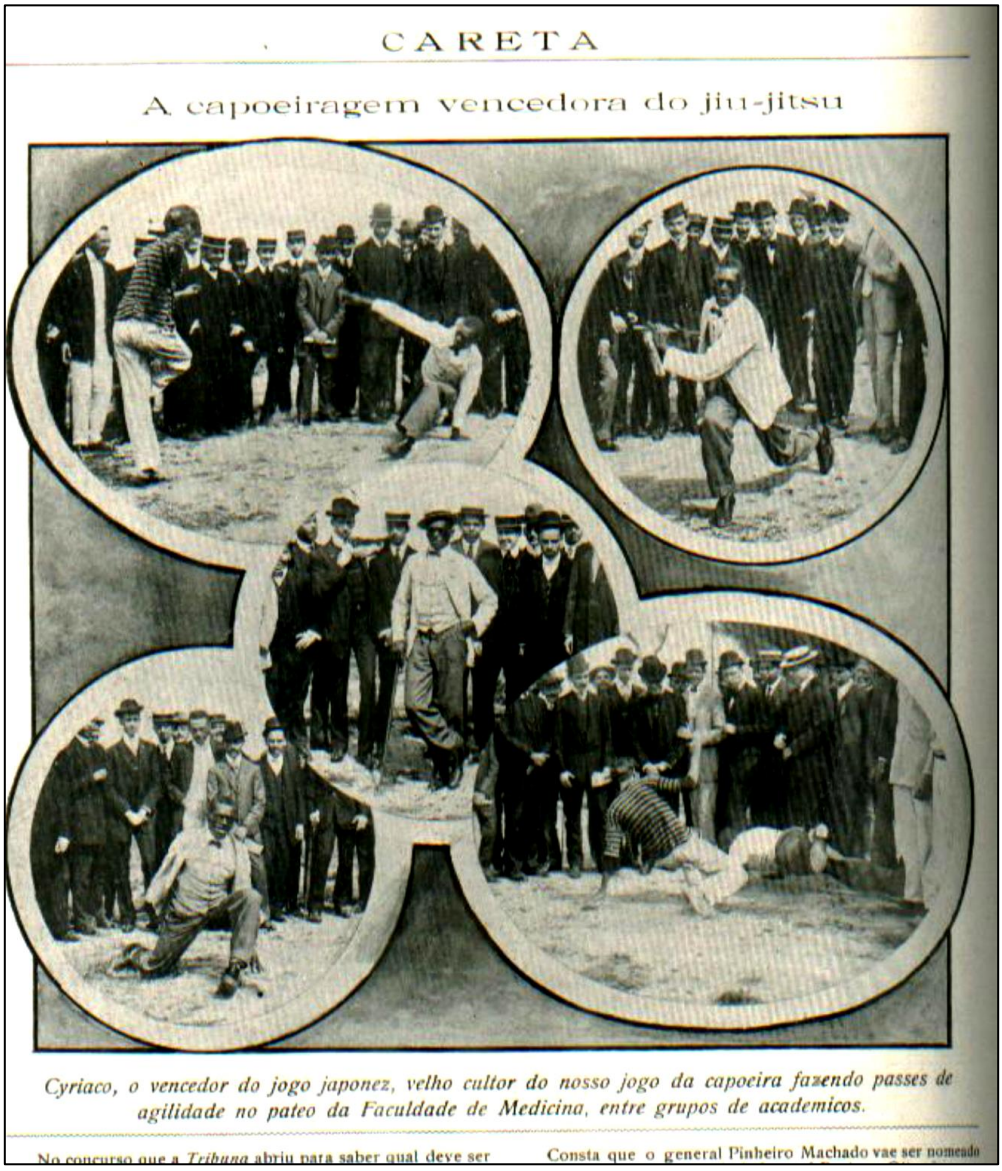
> Cyríaco, como todos sabem, venceu em poucos minutos, no tablado do Concerto Avenida, o até então invencível Myaco, professor japonez da luta jiu-jitsu. Cyríaco, natural de bom gênio, mas destro e conhecedor de capoeiragem como poucos quis repetir a dose, no que não consentiu o japonez vencido. Isto 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).

Ainda sobre os resultados da luta a Revista Careta, burguesa, mas contra os governos militares, portanto civilista (CAPANEMA & SILVA, 2013), Pereira cita uma nota deste periódico referente ao dia 09 de maio de 1909; "Sada Meyako, o campeão do jiu-jítsu, resolveu aprender a arte nacional da capoeira. Na primeira lição publicamente realizada no Concerto Avenida, o professor Cyriaco quebrou-lhe as até ali invencíveis queixadas" (PEREIRA, 2010, p.21).

Após a luta e com a repercussão positiva em setores da sociedade como jornalístico, esportivo e cultural, no dia 29 de maio daquele mesmo ano, "Macaco" Cyríaco é convidado a se apresentar no Pátio da Faculdade de Medicina. A Revista Careta fez uma "arte" na apresentação visual da matéria sob o título "Capoeiragem vencedora do jiu-jitsu", Figura 37. Notem que há uma legenda, descrita assim: "Cyríaco, o vencedor do jogo japonez, velho cultor do nosso jogo de capoeira fazendo posses de agilidade no pátio da Faculdade de Medicina, entre grupos de acadêmicos" (Revista Careta, 1909 apud MARQUES, 2006, p.15).

[70] Jornal do Capoeira edição 75 – de 27/Maio 13 de junho de 2006. André Luiz Lacé Lopes.

Figura 37



A Capoeiragem Vencedora do Jiu-Jitsu. Fonte: Revista Careta. Arquivo Nacional. 1909.
Fonte: MARQUES, Joel Pires. Capoeira: Jogo atlético brasileiro. UFRJ. 2006

Com relação as fotografias da época sobre o evento há alguma confusão entre os blogs e sites quanto à sua localidade e data. Na imagem acima, as fotografias, dentro dos círculos, foram compartilhadas em diversos periódicos da época, e em nosso tempo, pela internet, as mesmas são requeridas e atestadas por diversos sites como se fossem os próprios registros da luta do dia 1º de maio de 1909, no pátio do Pavilhão Internacional Segretto Paschoal (Concerto Avenida). Essa exibição aconteceu dezenove dias depois da luta oficial, além do próprio texto que acompanha a matéria confirmando o lugar (PEREIRA, 2010).

A Figura 38 mostra Cyríaco bem trajado, lembrando muito Mestre Leopoldina[71], em momento de descontração, acompanhado do que parecem ser acadêmicos de medicina ou "moços" da elite burguesa. Infelizmente não temos como afirmar se o registro fotográfico aconteceu após espetáculo no Concerto Avenida ou no Pátio da Faculdade de Medicina, como supõe Ferreira (2013, p.57) "Após a vitória, ele foi bastante ovacionado e aclamado pela sociedade, especialmente pelos acadêmicos de medicina".

Figura 38

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

Cyríaco "Macaco" de certo tornou-se professor desse grupo naquele momento da visita ao Pátio, ao mesmo tempo em que exibia-se, ensinava-lhes golpes e técnicas da capoeiragem. O livro "O Guia da Capoeira" [72] havia sido publicado muito recentemente,

[71] Ver Documentário Mestre Leopoldina "A fina Flor da Malandragem". Direção Rose La Creta, 2005. Disponível: http://tvbrasil.ebc.com.br/doctv/episodio/mestre-leopoldina-a-fina-flor-da-malandragem. Acesso: 20/04/2019.

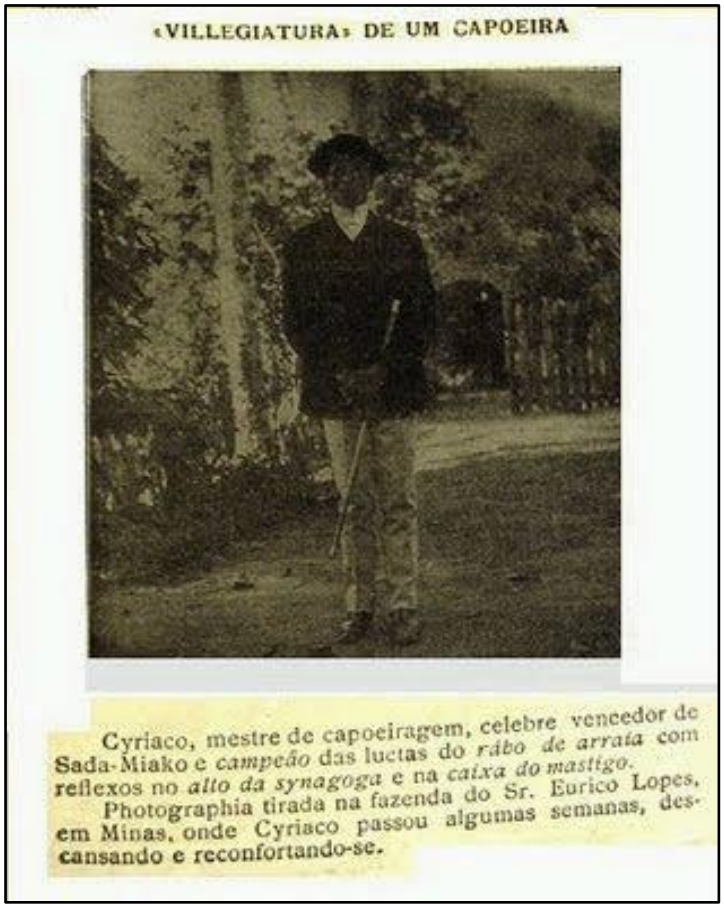
[72] Na própria capa sugere ser esse livro para uma parcela da população do Rio de Janeiro, detentora de "boa educação" ou "boa família", ou seja, a burguesia da sociedade carioca. O autor desse livreto especula-se, é atribuída ao Primeiro-Tenente da Marinha José Egydio Garcez Palha, falecido em 1898. 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).

1907, com a ideia de sistematizá-la, voltado a “rapazes de boa família”, e tanto pela condição de trabalhador da estiva quanto pela propaganda do livro, Cyríaco talvez não estivesse familiarizado com sua leitura.

Posto assim, não seria uma metodologia de aula nos moldes acadêmicos, contudo, a transmissão do saber aconteceu dentro de uma dinâmica possível. Não conseguimos alcançar a informação sobre o êxito do capoeira “Macaco” em montar ou não, uma turma de alunos oriundos do curso de medicina ou “moços” interessados em aprender capoeiragem. Por outro lado nada nos impede de intuir que esse grupo tenha se encontrado mais vezes para aprender sobre capoeira, dentro de um curto espaço de tempo, pois em 1911, Cyríaco veio a falecer.

Sua história ainda é muito pouco conhecida e valorizada dentro do acervo histórico da capoeira. Dados sobre suas economias investidas após o que recebera pela luta, foram gastas a ajudar companheiros estivadores doentes e desfavorecidos, carecendo de maiores estudos e fontes. Na Figura 39, ao que parece algum tempo após a sua luta:

Figura 39



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

Ao que parece, algum tempo depois de sua "fama", é fotografado em pleno repouso. Novamente em porte elegante, "Macaco" é reconhecido de forma favorecida pela mídia informativa da época, segue um fragmento de uma reportagem que acompanha a fotografia;

> 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. Photografia tirada na fazenda do Sr. Eurico Lopes, em Minas, onde Cyríaco passou algumas semanas, descansando e reconfortando-se [73].

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. Coincidentemente, influência ou não, no ano seguinte (em 1910) à vitória de "Macaco", o corpo de baixa patente da Marinha, se rebelou contra a realidade brutal a que eram submetidos (algumas mencionadas nesse subcapítulo), na conhecida Revolta da Chibata.

A Revolta eclodiu em 22 novembro de 1910, e se constituiu como um movimento de insurreição dentro da Marinha de Guerra brasileira cuja reivindicação se tratava da abolição dos castigos corporais, revisão dos métodos de recrutamento forçado (findado em 1916), diminuição da jornada de trabalho e aumento dos salários. Como cita Cláudio Barbosa de Sousa;

> As formas de recrutamento envolviam a incorporação de menores, entre 13 a 18 anos, que ingressariam na Aarmada como grummtes. Seriam objeto de uma intensa ação disciplinadora por parte de pelo menos um ano, sofrendo castigos físicos, maus-tratos, trabalho extenuante, sendo coagido por vezes à "práticas imorais" (estrupos e favores sexuais) e impedidos de escapar dessa escola que mais parecia uma prisão" (SOUSA, 2012, p.30).

Já havia muita indignação por parte dos marinheiros negros, dentro da corporação, porém, foi com o açoite do marinheiro Marcelino Rodrigues, negro, com 250 chibatadas, no dia 21 de novembro, em pena por ferir à navalhadas outro militar que o denunciara por tentativa de entrar com duas garrafas de cachaça dentro do navio, que motivou sua eclosão.

Após essa demonstração de brutalidade racista, o estopim pega fogo, o marinheiro, negro, João Cândido Felisberto, Figura 40, tomou o navio "Minas Gerais", e segundo o

[73] Disponível em: http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/cyriaco-y-zeca-floriano-ganaron-sada.html. Acesso: 17/09/2018.

movimento, sendo chamado de “Almirante Negro” pela imprensa[74] após o motim, conduziu as outras embarcações de guerra, “São Paulo”, “Bahia” e “Deodoro” à Baía de Guanabara.

Figura 40

Ao centro (com as mãos à calça) **João Cândido**, líder da Revolta da Chibata posa junto com outros marinheiros, e ao que parece, e dois representantes do Governo, após suposta anistia do Governo em 1910. Fonte: www.uneb.br/ceec/datas-historicas/

Na visão dos oficiais da Marinha, os negros marinheiros, ou primitivos (como foram chamados por vezes por oficiais brancos), ao comando de Cândido, não teriam capacidade para navegar com precisão as embarcações, o que para suas tenebrosas surpresas, se concretizou ao contrário quando os quatro navios canhões se posicionaram de frente para a cidade, efetuando alguns disparos de advertência no mar (MOURA, 1995, p. 142). Essa situação põe a sociedade burguesa à correr para destinos variados, e cidades vizinhas como Petrópolis, para os mais abastados.

Em carta direcionada ao Governo do Marechal Hermes da Fonseca, e ao Ministro da Marinha Alexandrino de Alencar, os “reclamantes” marinheiros pedem por mudança no estatuto da corporação militar, “Não queremos a volta das chibatas. Isso pedimos presidente, ministro da Marinha. Queremos a resposta já e já. Caso não tenhamos,

[74] Correio da Manhã, Novembro de 1910.

bombardearemos cidade e navios que não se revoltarem – Guarnições "Minas" S. Paulo" e "Bahia" (SOUSA, 2012, p.17)[75].

Depois de uma série de negociações entre telegramas e radiogramas, no dia 24 de novembro o Governo cede anistia aos revoltosos, porém, como nos tem mostrado a História do Brasil com os movimentos de insurreições, é a própria traição. Visto assim, Hermes da Fonseca prende a todos participantes da Revolta, e os destina a Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, iniciando assassinatos em massa de uns, tortura de outros, e para João Cândido a prisão no subsolo. Muitos de seus companheiros presos morreram, e por asfixia, mas o "Almirante" consegue sobreviver e é retirado desse martírio.

Roberto Moura (1995) nos fornece dados sobre como o território "Pequena África" foi importante nesse desfecho;

> João Cândido, preso e torturado, não seria abandonado por sua gente. Sua irmã morava na Saúde e, como muitos marinheiros era muito ligado à zona portuária, sendo comum quando desengajavam tornarem-se estivadores. O líder dos marinheiros seria mantido preso sem julgamento por dezoito meses, quando a Irmandade da Igreja Nossa Senhora do Rosário, uma das mais antigas confrarias negras da cidade, faz contato com três advogados para sua defesa, Evaristo de Morais, Jerônimo de Carvalho e Caio Monteiro de Barros, que aceitam a causa, abrindo mão de quaisquer honorários. Seu nome passa a ser uma legenda não só na zona portuária como em toda a Pequena África, já que há muito as coisas do cais estavam ligadas à vida da baianada. Depois de liberto, a Irmandade ainda o auxiliaria, arrasado pelos maus-tratos, o que não impediria que sua vida se estendesse até 1969, quando já chegava aos noventa anos (MOURA, 1995, p. 211).

João Cândido Felisberto, mesmo após todas essas adversidades, tem uma vida longeva, recebendo três merecidas homenagens. A primeira trata-se de um samba-canção composto em 1973 por Aldir Blanc e João Bosco chamado de "O Almirante Negro";

> O Almirante Negro
>
> Há muito tempo nas águas da Guanabara/ O dragão do mar reapareceu/
> Na figura de um bravo marinheiro/ A quem a história não esqueceu/
> Conhecido como Almirante negro/ Tinha dignidade de um mestre sala/
> E ao conduzir pelo mar/ o seu bloco de fragatas/ Foi saudado no porto/
> pelas mocinhas francesas/ Jovens polacas e por batalhões de mulatas!/
> Rubras cascatas/ jorravam das costas dos negros pelas pontas das chibatas/
> Inundando o coração/ de toda a tripulação/ E a exemplo do marinheiro gritava não!/
> Glória aos piratas/ às mulatas/ às sereias!/ Glória à farofa/ à cachaça/
> às baleias!/ Glória/ a todas as lutas inglórias/ Que através da nossa história/
> Não esquecemos jamais/ Salve o Almirante negro!/Que tem por monumento/
> As pedras pisadas do cais! (BLANC, Aldir, BOSCO, João, 1973).

A segunda homenagem foi atribuir-lhe uma escultura de corpo inteiro, a estátua foi produzida em bronze, medindo 4,3 metros de altura e 1,5 m de base. Antes do ato

[75] O Pais, 23 de novembro de 1910.

solene, ficava nos jardins do Museu da República, no Palácio do Catete, sendo transferida para as margens da zona portuária, próximo a antiga estação dos Catamarãs na praça XV de Novembro[76]. A terceira foi sobre a nomeação do mais moderno navio Petroleiro produzido no Brasil, com 274 metros de comprimento, 48 metros de largura, 51,6 metros de altura e 12 tanques de carga. Considerado a maior embarcação já construída no país com a capacidade de transportar metade da produção diária de petróleo brasileiro, foi batizado a contragosto da Marinha de Guerra Brasileira, recebendo o nome de "João Cândido".

O ex-marineiro João Cândido, gaúcho nascido em 1880, filho de tropeiro, recrutado como soldado na guerra do Paraguai, diferente de Prata Preta, um dos cabeças da Revolta da Vacina, não poderia ser enquadrado como capoeira, por não haver fontes suficientes para isso. Contudo dentro da Marinha, o número de conhecedores de capoeiragem 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, já havia neles o espírito guerreiro, lutador e libertário dos capoeiras. 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 intrinsicamente a 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 ocorrido na Marinha, como mais um desses conflitos sociais em que os negros e a capoeiragem atuariam em conjunto.

Desde o século XVIII, sempre houve relatos de militares, bombeiros, guardas e policiais, além de intelectuais influentes que conheciam a técnica da capoeiragem, confirmado pelos autores como Luís Edmundo (1932), Salvatori (1990), Vidor & Reis (2013), Soares (1994, 2012). Ao longo do século XVIII, relatado com o Tenente português João Moreira, conhecido pela alcunha de "Amotinado"[77], no século XIX, passando pelo Major Nunes Vidigal, o Guarda Nacional Felisberto do Amaral, e em

[76]O monumento a João Cândido foi inaugurado pelo ex-presidente Luís Inácio "Lula" da Silva, na segunda gestão de seu mandato (2007 até 2011), no dia 22 de Novembro de 2007, quando completaria 97 anos da Revolta da Chibata. Disponível em: http://www.institutopinheiro.org.br).Acesso: 09/03/2019.

[77] Hermeto Lima é citado por Carlos E. L. Soares (2004, 40-41) ao relatar sobre um militar possuir grande habilidade em pernadas 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".

suas últimas décadas com o político Duque Estrada Teixeira, o nobre José Elísio dos Reis[78] e pelo chefe de polícia na República, Sampaio Ferraz.

Rompe ainda o século XX com o condecorado oficial da Marinha brasileira José Egydio Garcez Palha, Floriano Peixoto Jr. (filho do primeiro vice-presidente da República) e seu contemporâneo Coelho Netto, literato e imortal da Academia Brasileira de Letras, entre outras figuras legislativas, executivas e judiciárias, que 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.

Nesse momento abrimos parênteses e expomos a nossa perspectiva sobre uma determinada historicidade que privilegiou a exposição de personalidades negras como heróis e heroína. Diversos dos citados com maior ou menor proficuidade, seja por falta de fontes ou maior proximidade com o tema capoeira, se misturam à constituição da história da capoeiragem no Rio de Janeiro além de estarem indissociados de problemáticas sociais à políticas públicas na história da saúde brasileira, à direitos fundamentais de assistência no que tange a inclusão cidadã das populações afro-brasileiras ao confronto direto de projetos perversos de supressão racial dos que não estejam representando os paradigmas "eurocêntricos" ou dominantes.

A insistência ao se delongar no tema do desafio de 1909, nas revoltas de 1904 e de 1910, na constituição da "Pequena África", além de outras desventuras contra a população negra revive a resistência e seus assertivos e virtuosos papéis, enaltecendo as participações dos afro-brasileiros na história do Brasil. Caso os pesquisadores, professores e instrutores, negros (ou outro agente do conhecimento formal ou informal) não façam colocações e posicionamentos como este, não há garantia que para o limbo irão personagens como Heitor dos Prazeres, Juca "Pancada", João Cândido Felisberto "Almirante Negro", Hilária Batista de Almeira "Tia Ciata", José Horácio da Silva "Prata Preta", Francisco "Macaco" Cyríaco da Silva.

[78] Conhecido como Juca Reis, este era filho do conde de Matosinhos, figura destacada no cenário político brasileiro 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).

Seguindo o século XX, de 1910 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 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 algum indivíduo pertencente aos povos tradicionais nativos do Brasil, 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[79] 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. Coelho Netto chegará a afirmar anos depois (1928), em uma crônica sua, “O nosso Jogo”, que a capoeiragem deveria ser ensinada em colégios e quartéis. Mas para isso acontecer, a construção desse ideário deveria eliminar o seu original detentor, e cultor maior, o negro.

O curioso é que ao final do século XIX intelectuais já demonstravam afinidade com esse projeto de mestiçagem ao pensamento desportivo na capoeiragem. Esse projeto de mestiçagem na verdade reunia diversos pensamentos, formando uma teoria de melhoramento da “raça brasileira”, segundo Schwarcz (2005, p.16) “o país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas,

[79] Ainda como parte do projeto de mestiçagem que vigorará no país por décadas depois, primeiro como pensamento institucional camuflado ou velado, e mais tarde como modo discursivo introjetado na população brasileira até neste século XXI (ANDRÈ, 2008).

passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiça milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco."[80]

Sendo assim, Mello Moraes junto ao português Plácido de Abreu, como intelectuais e escritores, inclinam-se a apoiar a capoeira como luta nacional, nem branca, nem negra, mas mestiça, apagando a sua origem negra.

Plácido de Abreu (1886) invisibiliza a origem afro-brasileira ou africana reafirma a capoeiragem como esporte genuinamente brasileiro;

> É um trabalho difícil estudar a capoeiragem desde a primitiva, porque não é bem conhecida sua origem. Uns atribuem aos pretos africanos, o que julgo um erro, pelo simples fato que na África não é conhecida nossa capoeiragem e sim algumas sortes de cabeça. Aos nossos índios também não se pode atribuir porque apesar de possuírem a ligeireza que caracteriza os capoeiras, contudo não conhecem os meios que estes empregam para o ataque e a defesa. O mais racional é que a capoeiragem criou-se, desenvolveu-se e aperfeiçoou-se entre nós (ABREU, 1886, p 2. apud VIEIRA, 2004, p.23)

Acompanhando a visão da época, o negro em sua maioria, quando em comparação com o mestiço estaria atrasado cultural e intelectualmente, e consequentemente, obsoleto no mundo trabalho, logo, em larga escala era um desempregado. Dentro desse contingente de mestiços, estavam os mulatos, e no caso de negros, figuravam os crioulos e boçais (e neste último recaía a culpa do atraso moral e social do país). 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 em detrimento da rejeição do boçal (dos povos africanos) a ser o oposto ao exemplo do mestiço. Velloso cita 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 nesse sentido era complexa e confusa. 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

[80] Em menção a tese de João Batista Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Julho de 1911 (SCHWARCZ, 2005, p.15).

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 buscas sem 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 e Raul Pederneiras, os quais não deixavam de produzir imagens a ridicularizar o negro, numa atitude tanto de descrição como de intenção. Se por um lado Velloso (1996) nos expõe o caráter próximo e afetivo entre os intelectuais da modernidade carioca às camadas populares, Capanema & Silva(2013) 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.

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 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 41, 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".

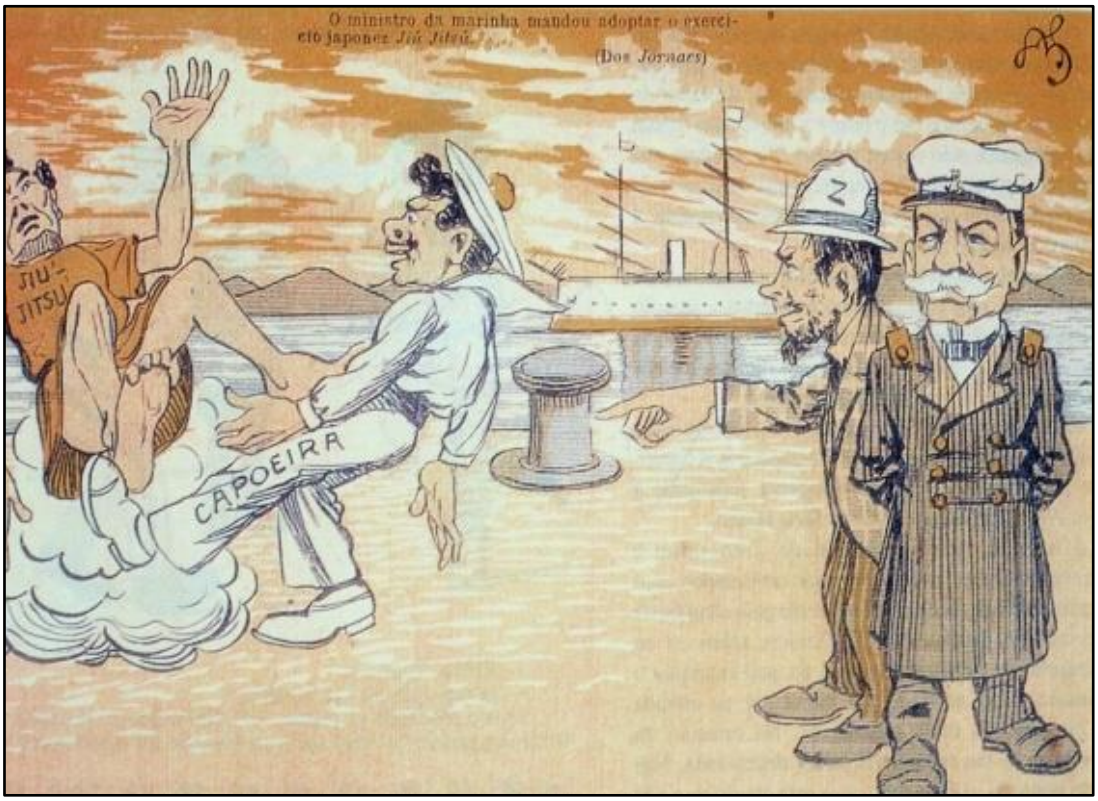
Essa charge acompanha uma legenda (achada na mesma imagem em qualidade depreciada de outra fonte) e registra uma conversa entre Zé Povo e o Almirante da Marinha de Guerra, Alexandrino Faria de Alencar[81];

> 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

[81] Disponível em: https://www.mar.mil.br. Acesso:13/3/2019.

passada, mesmo sem chulipa e sardinha ou grampos no alto da sinagoga? Veja como o japonez degringola e bate com o costado no tapete!...Ahi, Juca! Esquenta a marmelada pr´a seu almirante se convencer!

Figura 41



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

Na imagem, a presença no Ministro da Marinha de Guerra, junto ao já citado personagem popular Zé Povo (encarnado no tipo nativo caboclo), além do *jiu-jitsuka* no estereótipo nipônico e do mestiço capoeira, de pele clara, mas traço afro-brasileiro, dão ideia de que o êxito do golpe, logo, eficiência nacional, não haveria participação efetiva do negro, como se esta produção moderna, se encaixasse no discurso de sucesso progressista do projeto nacional.

Apesar do caricaturista e o veículo da imprensa não terem sido confirmados, especulamos serem Storni e O Malho, respectivamente, por conta do fundo alaranjado, constatado em outros trabalhos seus da época, e a presença de seus traços sombreados e finos além da presença do próprio Zé Povo nessa mesma estética aparente. 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 42, expondo no seu peculiar traço, um mestiço característico,

bem trajado, como fizera em 1905-1906, porém, afinando o personagem ao mais próximo dos fenótipos brancos desta vez.

Figura 42

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[82]. Nos dizeres da imagem, acompanha a frase "Uma disparada do nosso 42 (Bico largo), publicada na Revista D, Quixote de 1917 (CAPANEMA & 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 nativa 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).

[82] Guilherme II foi o último Imperador alemão e Rei da Prússia de 1888 até sua abdicação em 1918 no final da Primeira Guerra Mundial.

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 e poéticas, como afirmam os pesquisadores portugueses Paulo Coelho de Araújo e Ana Rosa Fachardo Jaqueira:

> Esse se mostrava um período de grandes alterações no cenário social brasileiro e relativos a processos artísticos, ligados também à 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).

É nesse contexto que Raul Pederneiras, já citado (ver nota 55, p.97), é um desses personagens carimbados no movimento modernista, que desde o inicio do século XX, vive as mudanças políticas em um Rio de Janeiro de contradições sociais. Para 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, Raul se refere à capoeira sem sujeitos brancos, mestiços ou negros, apenas silhueta[83], muito comum em suas obras este modo de ilustração. Os pesquisadores de capoeira 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.

Diversos são os tipos de obras de Raul Pederneiras, nenhuma delas, a não ser a destacada silhueta, faz menção a capoeira. Em "Scenas da vida carioca", de 1924, traz reflexões sobre papéis sociais definidos ou suas inversões, e uma alusão à capoeiragem.

A ilustração sob o título "Algumas Figuras de Hontem", dentre as legendas, aparece "Nagôas versus Guayamús" (circulado em vermelho), ou seja, das duas maiores Maltas de capoeiragem do Rio de Janeiro, do século XIX e início do século XX, Figura 43.

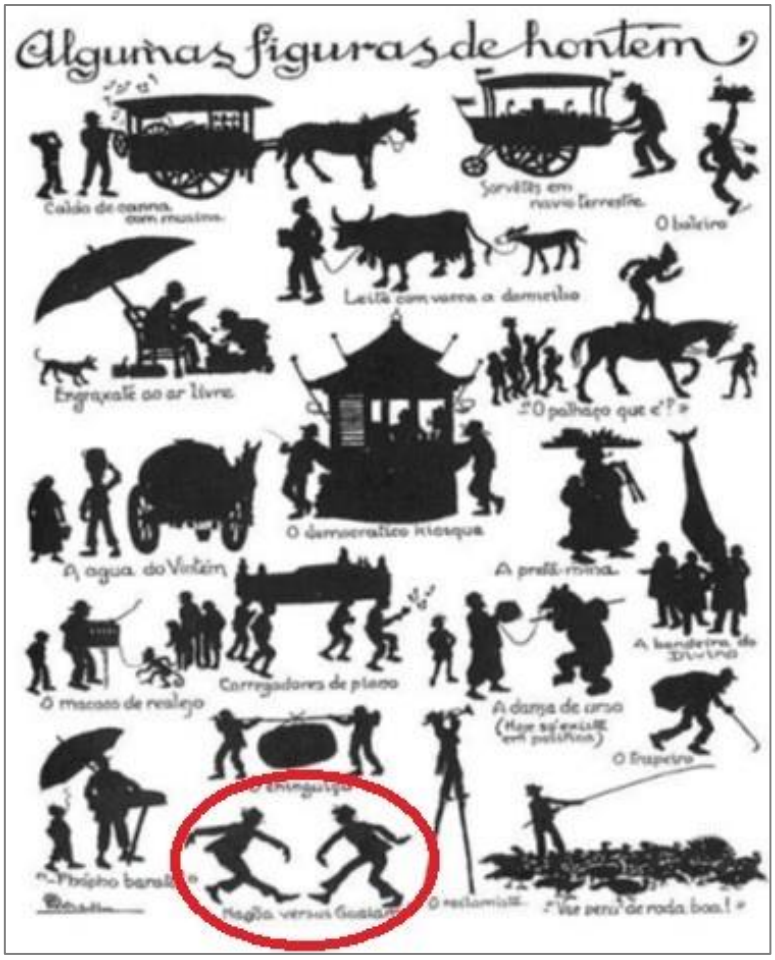
Lussac (2016) cita o pesquisador de caricaturas e ilustrações satíricas Herman Lima[84] (1963, p. 990), explicando que este livro de Pederneiras citado, é uma coletânea com algumas de suas produções do Jornal do Brasil ao longo das primeiras décadas do

[83] 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.

[84] Pesquisador da historiografia das caricaturas no Brasil. LIMA, Herman, 1963.

século XX junto ao artigo textual “O Capoeira” e a ilustração “O Nosso Jogo”, publicados respectivamente em 1921 e 1926, na Revista da Semana, Figura 44.

Figura 43



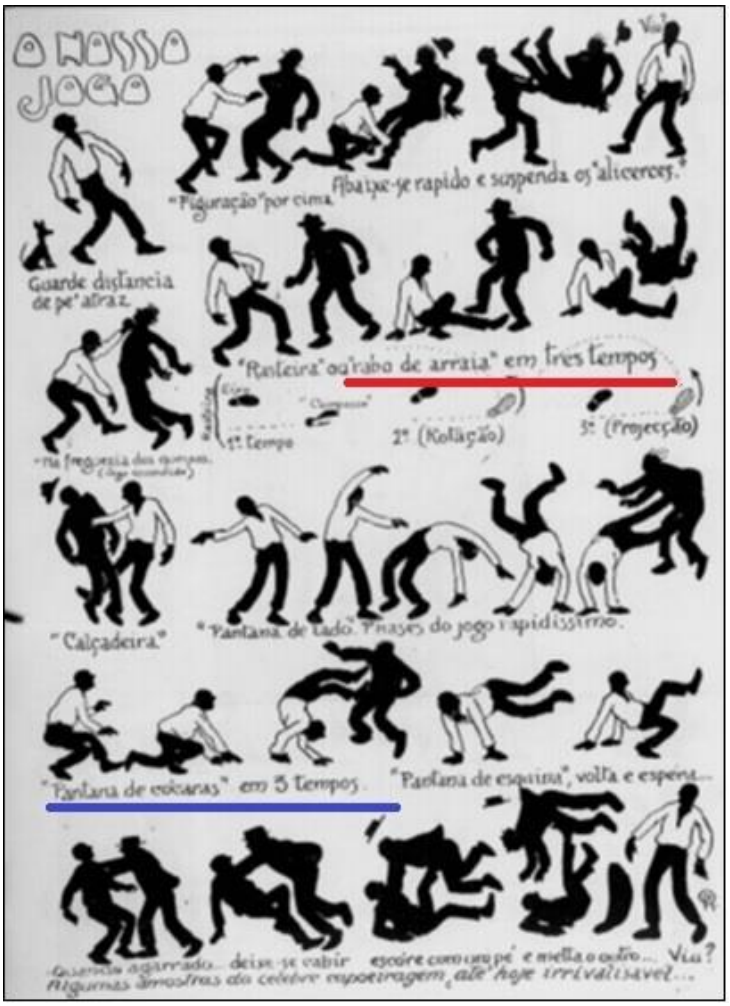
Algumas figuras de hontem. Scenas da vida carioca, 1924. Fonte: TEIXEIRA, Maria O. M. Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras, 2015.

Enquanto a Figura 43, Pederneiras se preocupa em apenas situar temporalmente as Maltas por meio de suas silhuetas, ou seja, por meio desta técnica pontuar que a notoriedade dos conflitos e da própria existência das Nações Nagôas e Guayamús fez parte substancial do passado no Rio de Janeiro.

Note que na Figura 44, o artista 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 seu pertencimento à nossa nação, exprimindo uma ideia corrente a época sobre uma arte-marcial[85] do Brasil.

[85] Abrindo um adendo, este termo “marcial”, é controverso visto deriva do Deus Romano “Marte”. Dentro da cultura ocidental herdada da tradição europeia e latina, as técnicas de combate de guerra são

Figura 44



Silhuetas: 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 "silhuetas" de Raul Pederneiras . 2017.

Nesta ilustração o personagem não recebe caraterística 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 lutas era comum, como aconteceu com o Boxe, Savage ou Jiu-jitsu. Em várias outras oportunidades, Pederneiras repetiu esse modo de representação imagética, em silhueta.

Gostaríamos de chamar atenção nesses três parágrafos seguintes para explicar sobre alguns erros que ocorrem com a nomenclatura do golpe chamado "rabo de arraia", já muito mencionado, a partir dessa Figura 44.

---

consideradas artes-marciais, porém, a capoeira, não descende desta lógica e nem sua prática enquanto luta fora adestrada para o campo das instituições militares brasileiras.

Ao se observar o rabo de arraia, tanto na descrição das ilustrações na silhueta de Pederneiras como na vitória de “Macaco” Cyríaco, 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”, sublinhado em azul, seria na verdade o mesmo golpe que “Macaco” 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”, sublinhado em vermelho, o seu colega Calixto, também concorda, mas adiciona o “calço ou corta-capim” (Figura 27). Paulo Coêlho de Araújo e Ana Rosa Jaqueira corroboram sobre a confusão entre nomenclaturas;

> Esta intepretação 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 (ARAÚJO & JAQUEIRA, 2017, p.78).

A movimentação da capoeira se difundia pelas ruas entre malandros, bambas e capadócios, ou outros grupos próximos à clandestinidade. A conhecida rejeição do malandro à obrigação ou à ordem nesse período no Rio de Janeiro, talvez justifique uma despreocupação com a nomenclatura ou sistematização do conhecimento da capoeira dentro dos moldes do que seria uma metodologia baseada no rigor de um ensino-aprendizagem.

Outra possibilidade para a constatação dessa incongruência nos nomes dos movimentos possa residir na influência do regionalismo, visto que a ligação da cultura com o território e as origens de determinada população local normalmente se expressam na linguagem, com a capoeira não seria diferente. Fato é que a partir dos anos 1920 a capoeira adentrara com notoriedade nas salas de ginásticas, em processo de ampliação de sua prática, migrando das periferias, morros e zona portuária carioca para a zona sul da elite do Rio de Janeiro.

Neste contexto vem à cabo, Annibal Burlamaqui, o Mestre Zuma, Figura, 45, um amador e autodidata do desporto, residente de Copacabana, na zona sul, era um funcionário público estadual do Estado da Guanabara, hoje capital do Rio de Janeiro (VIEIRA, 2004).

Figura 45

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.

Em 1928, no livro "Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodisada e Regrada", Mestre Zuma 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.

André Luiz Lacè Lopes (2002) cita Mario Santos (1928), cujo prefácio do livro foi atribuído a ele, mencionando quem foi o "Patrono da Capoeira Desportiva Carioca":

> "O livro de Annibal Burlamaqui — Gymnastica Nacional — é, por sua natureza, desses cuja necessidade ha muito se impunha em o nosso meio sportivo. No entanto é de lamentar que até hoje nada se tenha feito em prol do sport nacional. Cogita-se de uma arte nacional brasileira, da musica brasileira etc. Até mesmo da política brasileira. E de sport nacional, fala-se? Infelizmente não. E se assim é, o livro de Zuma vale por um grito de brasilidade. É tempo já de nos libertarmos dos sports extrangeiros e darmos um pouco de attenção ao que é nosso, ao que é de casa. E depois vale a pena isso, pois a Gymnastica Brasileira vale por todos os sports extrangeiros. Supera-os até. O presente livro, é modesto. O seu autor não é litterato; não é doutor, não é bacharel. É um moço sportman, um verdadeiro athleta, que goza muita saude e, sobretudo, ama a sua terra. Não é, portanto, uma obra litteraria, é uma monographia sportiva, talvez. É moderno, é prático; não divaga, entra logo no assumpto. Dá-nos a história da capoeiragem, os golpes e os contra-golpes. Ensina-nos, ou melhor, creou regras e methodizou-a. Termina com considerações a respeito dos exercícios preparatórios para se fazer um gymnasta brasileiro e sobre os requesitos mais necessários para isso. Em synthese é um livro útil. Estou de accordo com A. Burlamaqui (Zuma)

> quando lamenta que se tenha votado tamanha aversão a capoeiragem, a ponto de tornar a sua prática compromettedora socialmente. Nascida, como bem diz o autor, com os escravos foragidos, nos quilombos, foi mais tarde, extinctos estes, transportada para as cidades e usada como meio de defeza, posteriormente, adulterada para meio de desordem. Foi essa evolução da "Gymnastica brasileira"(IBID, 2002, p. 89-90).

A metodologização preconizada por Mestre Zuma apresentava uma lista imagética dos golpes, com suas variações e combinações, acompanhando sua descrição de como executá-los. Havia ainda um sistema de regras de competição, e ao que constatamos sem o uso de instrumentos de batuques, cantos ou música quaisquer, a capoeira dá seus primeiros passos rumo a sua descriminalização[86].

Fala-se com frequência do mérito da descriminalização ser vinculada ao esforço de Manoel dos Reis Machado (1900-1974), [87], o Mestre Bimba, entretanto, junto à ele estaria o psiquiatra José Cisnando Lima (acadêmico na época) que durante todo o período de 1930 e 1940, estaria ao de Bimba, influenciando na promoção da capoeira como educação física e desporto.

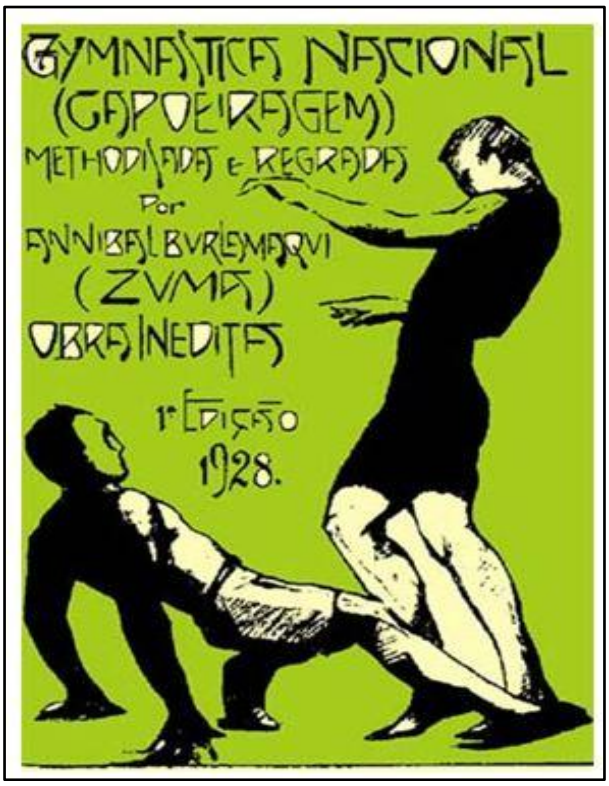
Do mesmo modo Mestre Zuma, estaria imbuído, apoiado nesse discurso médico e do desporto, lançando o seu livro Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodisada e Regrada (BURLAMAQUI, 1928), Figura 46, com regras ligadas ao combate e métodos sistematizados de ensino, além de uma "filosofia" voltada ao sportman, em 1928. Zuma ainda funda em 5 de novembro de 1933 o Departamento de Luta Brasileira (Capoeiragem) na Federação Carioca de Boxe.

---

[86] A chegada de 1940 foi o ano em que a capoeira deixa de ser citada no Código Penal Brasileiro. O Presidente Getúlio Vargas assina o Decreto 2848. A partir desta data o uso da palavra "capoeira" é liberado. Em 1941 no Decreto 3.199 Vargas, estabeleceu as bases da organização dos desportos no Brasil. Através do mesmo foi constituí-da a Confederção Brasileira de Pugilismo que já na fundação teve o Departamento Nacional de Luta Brasileira (Capoeiragem), instituída por Burlamaqui, que foi o embrião da Confederação Brasileira de Capoeira. Este foi o primeiro reconhecimento desportivo oficial da modalidade. Em 1953, Mestre Bimba se apresentou para o presidente Getúlio Vargas, este declarou ser a Capoeira o único esporte verdadeiramente nacional.

[87] Como afirma Decânio Filho (1996) Tudo começou com ele, [...] Cisnando encontrou Bimba no Curuzu- bairro da Liberdade... Bimba ensinou o jogo da capoeira a Cisnando... Cisnando ensinou a Bimba a nomenclatura acadêmica e a pedagogia da capoeira... Bimba aprovou a sistematização do ensino da capoeira... Cisnando sugeriu a Bimba a criação da luta regional baiana [...] um passo a diante do jogo da capoeira... no rumo da defesa pessoal... Cisnando levou Bimba ao Palácio... para mostrar a luta regional baiana ao Ten. Juracy Magalhães... Juraci facilitou o ensino da capoeira sob o rótulo de luta regional... autorizou o funcionamento do 'Clube de União em Apuros'... na Roça do Lobo... A primeira academia de capoeira do mundo! Juraci conduziu Cisnando e Bimba ao presidente Getúlio Vargas... Getúlio acreditou na Luta Regional Brasileira como esporte e cultura. (p. 118).

Figura 46



BURLAMAQUI, Anníbal. **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.

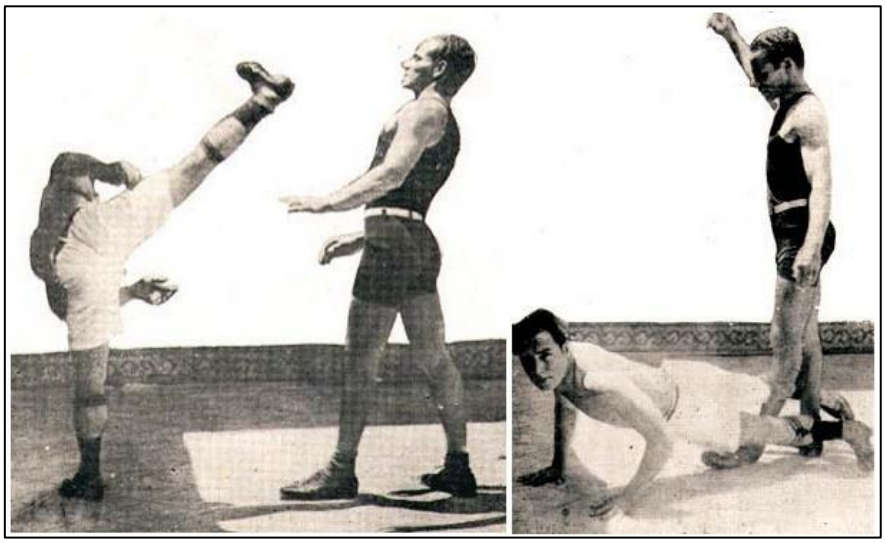
O livro na qual a capa traz novamente o golpe Corta-capim, foi bendita pelos discursos e apoios muito já proferidos por Raul Perdeneiras, Calixto Cordeiro, Mário Aleixo (técnico do Fluminense e professor de Jiu Jitsu e Capoeiragem) e Coelho Neto[88] sobre a recepção da capoeiragem como Luta, ou melhor, Ginástica Nacional preparando-a para um lugar na sociedade, como desporto. Este último citado chega até mesmo a escrever uma crônica em 1926, chamada "Nosso Jogo", tecendo longos apoios à prática da capoeiragem, nesses termos em que a corrente do desporto carioca havia iniciado. Guilherme Conduru fala sobre as opiniões do catedrático:

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

[88] Coelho Neto (Henrique Maximiano Coelho Neto), romancista, crítico e teatrólogo, nasceu em Caxias, MA, em 21 de fevereiro de 1864, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 1934. Imortal da cadeira de número 2, na Academia Brasileira de Letras. Além de exercer vários cargos, Coelho Neto multiplicava a sua atividade em revistas e jornais, no Rio e em outras cidades. Além de assinar trabalhos com seu próprio nome, escrevia sob inúmeros pseudônimos. Em 1928, foi eleito Príncipe dos Prosadores Brasileiros, num concurso realizado pelo *O Malho*. Disponível: http://www.academia.org.br/academicos/coelho-neto/biografia. Acesso: 10/01/2019.

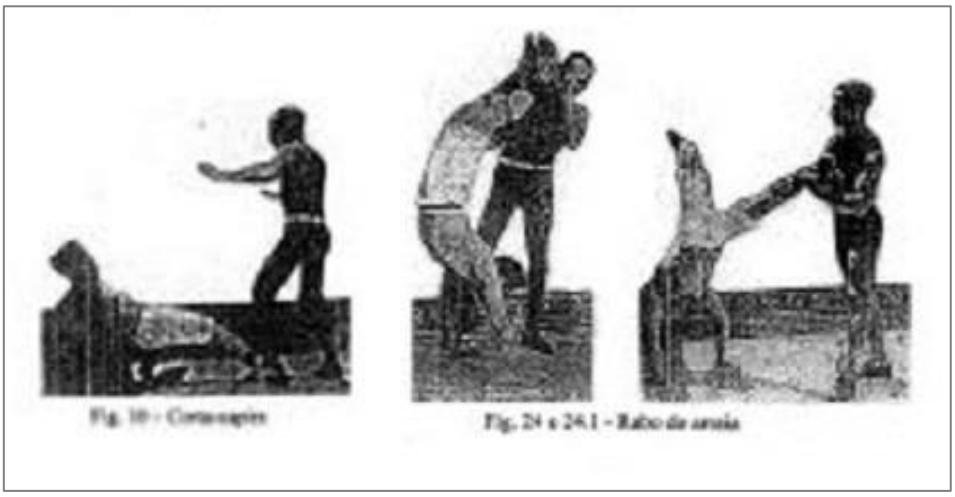
Neste livro há compilações de uma série de golpes, com sua descrição e execução, fotografada por um cidadão apenas nomeado como Barreto, sem mais informações sobre o mesmo. Veja por exemplo na Figura 47, Zuma e mais um compadre *sportman* aparentando ser mestiço claro, executam o rabo de arraia e o corta-capim. Escolhemos essas duas para problematizar, rapidamente, a questão da nomenclatura dos referidos golpes, aos quais parece haver confusão, além de material contínuo de observação e crítica ao gradativo apagamento do negro na capoeira carioca.

Figura 47



Mestre Zuma demonstra a **Queixada** e a **Tesoura**. Foto: n/id. Publicada em 1928 no livro do próprio Zuma. Fonte: LOPES, André Lacè. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, 2002.

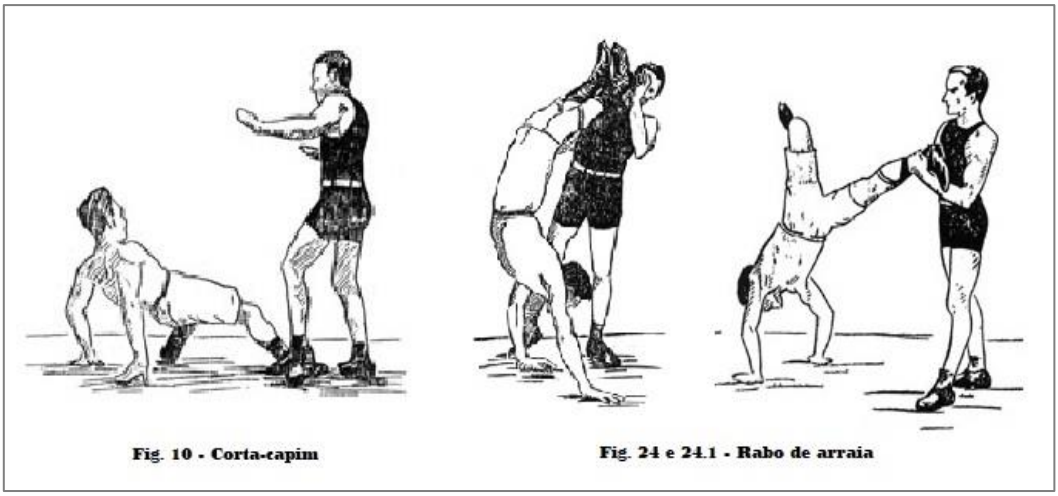
Figura 48



Na legenda da própria imagem segue: **Corta-capim e Rabo de arraia**. Mestre Zuma, 1928. Foto: idem Figura 49. Fonte: www.capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/1953-capoeira-como-arte-marcial-oficial.html?m=1.

Diferentemente da Figura 47, a Figura 48, não manteve sua qualidade visual e estética, importante para nossa análise. Visto isso, achamos pertinente introduzir ilustrações, Figura 49 (referentes às 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 49



Corta-capim e o Rabo de arraia. Fonte: MARINHO, Inezil Penna. Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem, 1945.

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 também por isso o desuso da navalha junto à normativas mais salutares, além do apagamento da própria figura do negro em si, já que em sua academia se localizava na zona sul, bairros da burguesia carioca. De outra forma, não conseguimos identificar se Zuma apoiava o pensamento político da mestiçagem apenas por ser um contemporâneo a essa ideia, ou

se havia algo mais, como uma inclinação de pensamento segregador (grifo nosso) mais incisivo, não ficando 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 vendida pela imprensa carioca e sendo construída 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" (nomenclaturas que se confluíam entre si do modo geral ligado à malandragem), e os negros em geral haviam parado com a capoeiragem.

Para Capanema & Silva (2013, p.325) o "povo da Lira" constituíam-se em grupos de "negros e mulatos capoeiristas e apreciadores, em muitos casos, de violão e cantoria". Como já afirmado por Pederneiras se referindo a imprensa da época (p.102), no qual o "povo da Lira" não eram reconhecidos como bons trabalhadores, e estariam envolvidos com violência na defesa de sua honra e valentia ou na venda destes préstimos como guarda-costas ou leão de chácara. Nas palavras de Velloso (1996), Pederneiras é mencionado, 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 (IBID, p.11).

A autora ainda amplia sua noção sobre a presença desses personagens pitorescos e comumente envolvidos com a capoeiragem e o submundo, 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 (IBID, 28).

Para este grupo, ou povos de 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, até por essa mesma imprensa. Para ter uma imagem destes personagens, relembrar nas Figuras 31 (p.103), 37 (p.119), 38 (p.120) e 39 (p.121), ei-los como típicos representantes da malandragem.

No Rio de Janeiro, seguindo os anos 1920 e 1930 adentro, a capoeiragem se mantinha 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 à sociedade burguesa carioca (SILVA, 2017, p.89).

A favor dessas práticas como legítimas e identitárias havia grupos de intelectuais e artistas que ainda 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 este grupo de pensadores 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, homossexuais, 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 50[89]. Adquiriu esse apelido 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

[89] 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.

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 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?" (GREEN, 2003, p. 201-202). E foi assim que João Francisco acabou sendo rebatizado para Madame Satã.

Figura 50

Madame Satã. No lado esquerdo aparece João Francisco dos Santos em 1971. 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 em "Madame Satã – O filme"[90] . Essa cena referida mostra o seu paroxismo, que consistia no estereótipo do malandro, valente e bom de briga junto a uma notória homossexualidade de um homem negro. Por uma época, bem jovem ainda, ele foi camareiro e cozinheiro, em casas respeitáveis a prostíbulos.

Entretanto, sua conduta fora dos padrões estabelecidos, ou melhor, paciência em não aceitar provocações reagia com seu forte temperamento, seguindo o caminho da malandragem. Segundo Evando Piza, Johnatan Razen, Pedro Argolo (2017, p.250) conta Madame Satã, sua entrada no universo da malandragem teria acontecido em função de

[90] Filme Dirigido por Karim Aïnouz, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Djz91wUTDOM. Acesso: 05/02/2019.

um crime cometido em 1928[91], 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. Este representa o momento em que ele (ou ela) deve decidir entre a vida dos palcos e o mundo da malandragem.

Satã era hábil na capoeiragem, não dispensava uma boa briga e costumava levar uma navalha escondida na sola do sapato. O malandro chegou a trabalhar como leão-de-chácara (um típico turuna que fazia a segurança do estabelecimento), transformistas (a *drag queen* de hoje), vigarista e michê no submundo da Lapa.

Madame Satã viveu uma carreira dividia entre a malandragem da vida artística, a boemia da Lapa e a malandragem no cárcere – em Ilha Grande – onde passou mais de 27 anos. Ao longo da vida contabilizou "27 anos e oito meses de cadeia, 29 processos, 3 homicídios e cerca de 3 mil brigas" (CAFOLA, 2015, p.128).

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)[92].

Segundo Mestre Nestor Capoeira[93], ao ditar suas memórias, aos setenta anos de idade, Satã só menciona duas vezes a própria capoeira confirmando o seu conhecimento na capoeiragem e descreve sua estratégia de briga diversificada entre muitos saltos e esquivas junto a uma demolidora tapona de esquerda "e, claro, a capoeira, que a gente aprendia na rua". Pela sua fama de valente e conhecedor da boa briga havia quem lhe procurasse para ensinar os seus segredos, e quando um jovem malandro insistia em aprender capoeira com ele, Satã dáva-lhe uma banda e um tombo e o enviava "para uns capoeiras no cais do porto".

Nestor Capoeira e CAFOLA (2015) também sugerem 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 51.

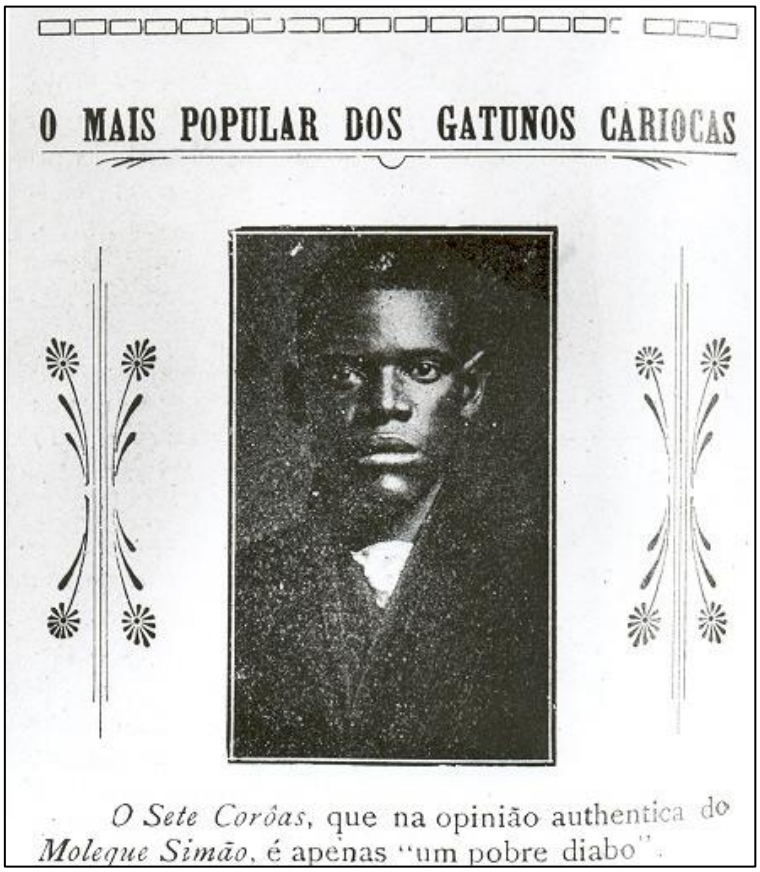
---

[91] 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 legitima defesa.

[92] Entrevistado por Sergio Cabral, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Júnior, Paulo Garcez, Jaguar e Fortuna, para O Pasquim, de 05/05/1971.

[93] Disponível no site: www.gingafirmecapoeira.webnode.com.br/news/madame%20satã/, acesso: 19/02/2019, se encontra um texto de Mestre Nestor Capoeira que trata não só de Madame Satã e Sete Cororas, mas de uma reflexão acerca das maltas e seu apagamento no Rio Antigo.

Figura 51



Segundo Satã, **Sete Coroas** foi o maior malandro que conhecera. 1925. Jornal Vida Policial.
Fonte: www.vermelho.org.br/noticia/275966-1

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 Lapa [94].

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

[94] Idem nota 113.

> 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,).

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 malandro novamente;

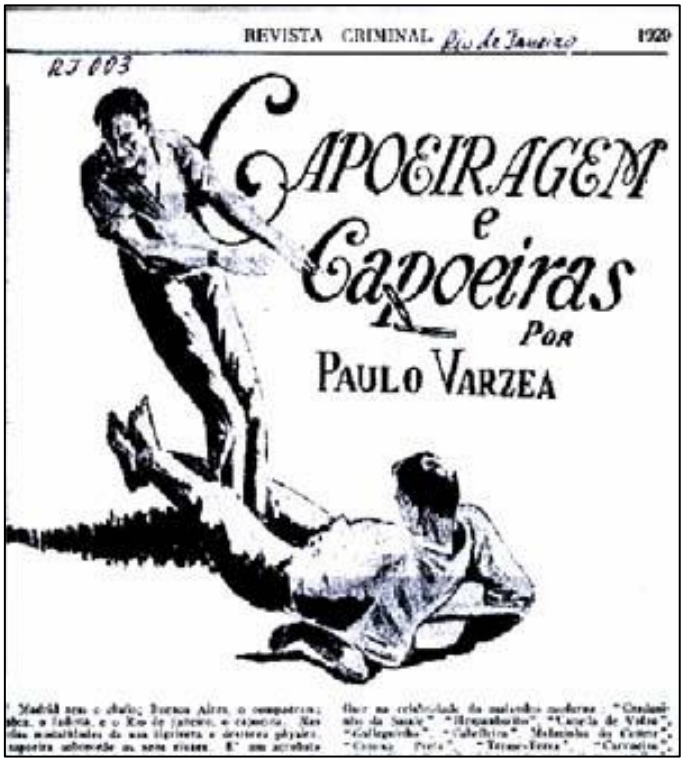
> Sabem o que era no duro? Eu vendia muito jornal. Tinha a popularidade de um grande jogador de futebol e sempre que podiam inventar alguma coisa inventavam mesmo e botavam nas primeiras páginas porque sabiam que iam vender muito jornal (CAFOLA, 2002, p. 137).

A relação entre a polícia e a capoeiragem sempre foi histórica, conflituosa e imbricada, como aconteceu em meados de 1880, e rivalizando em tantos outros períodos desde o primeiro contato no século XVII(ALMEIDA, [1854] 1997). 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 a possibilidade de refletir sobre a repressão ao capoeira, e não à capoeiragem, ou seja, a perseguição ainda circundava sobre o negro ou ao que a sua imagem não dissociava. Neste universo estariam símbolos como o bamba, o cacete, a navalha, o malandro, o capadócio e o próprio negro, que junto a sua ancestralidade deveria retirar-se desta cultura corporal, e dar lugar a construção “neutra”, para que brancos e mestiços de fenótipo menos negróides, (inclusive os próprios negros, os praticassem desde que enquadrados nos paramentos nacionais) ressignificassem a imagem da capoeiragem aos moldes do que uma sociedade moderna esperava.

Prosseguimos com os registros policiais, porém, este, um tanto inusitado. Outra revista policial é trazida para nos narrar com sua imagética essa história entre capoeiras e polícia no final da década de 1920. Seu nome é Revista Criminal, Figura 52, cujo autor da matéria se chamava Paulo Várzea, jornalista e capoeira.

Figura 52



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 que vimos em Zuma, como "tesoura", tanto no vocabulário de malandros e capoeiras como de *sportmans*. Claro, que para o primeiro grupo, haveria também outros nomes a serem chamados.

Nessa descrição imagética, voltamos ao que Edison Carneiro havia proposto com sua narrativa sobre a pernada;

> É uma competição individual. Um dos parceiros se planta, unindo bem as pernas, enquanto o outro, dançando à sua volta, aproveita qualquer momento de descuido para derrubálo com uma rasteira. Esta forma de luta, a banda, permaneceu, depois de eliminada no Rio a capoeira. É hoje, sem contestação, a forma de luta do povo, a sua grande arma de defesa pessoal (1957, p. 79).

Não obstante, nossa interpretação vai mais além, buscando uma poética na narrativa visual do capoeira-repórter Paulo Várzea, além enxergarmos um efeito otimista. Com seus traços sombreados e nítidos, contando ali uma crônica em que o exemplo de inteligência, que popularmente na capoeira e no samba ainda hoje se aproximaria da palavra mandinga, na qual se sobressai a malandragem.

O sujeito que recebe o golpe estaria com uma navalha, tida no discurso da corrente de capoeiras a favor da esportivização, como uma verdadeira patifaria ou objeto símbolo da degeneração da capoeiragem. Portanto, quando aquela no chão consegue superar seu oponente armado, dar-se-á a vitória da habilidade sobre a covardia.

De outro modo, faremos uma análise mais ácida sobre a estética da capa "Revista Criminal". Esta reflexão nos fez confirmar, dentro do suporte de fontes que alocamos na pesquisa, notar que os negros quando representados nesse momento da política da mestiçagem depreciavam a capoeiragem, com notícias envolvendo a criminalidade ou charges expondo a bestialização. Quando são brancos assumidamente inseridos na capoeira nesse mesmo período, demonstraram como a civilidade do homem branco teve sucesso ao discurso higienista, pró mestiçagem ou foram constituintes que reafirmavam o enaltecimento da capoeira composta por símbolos nacionais, fabricados longe da origem afro-brasileira.

Esse nosso discurso empregado acima se mostra pertinente quando expomos o lastro entre a tela de Rugendas, em 1835, quando se tem efetivamente a nomeação sobre a capoeira, "Jogar Capoera 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.

Em contraponto a estética da imagem na capa da revista - disponibilizada pelo site Portal Capoeira (endereço eletrônico na referência da imagem) – há um grande texto alocado neste sítio eletrônico cujo conteúdo foi dividiu 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. Alcunhado, 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 scenas de capoeiragem jogadas outróra 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 mulherio, 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), cabello (fumo), papagaio (jornal), tendo antes o cuidado de baratinar 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 berimbao «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 delinqüir 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 páo 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 terenos 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 pareiros 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 ceremonia 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 tenpo antigo
- Derrubei o Theodoro
- E agora vou comtigo…"

Mas a batucada é differente. 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 attenção 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 dansa, 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 arfassem… E a música rouca, monótona, lúgubre, reboa lá no alto do morro, emquanto cá debaixo a cidade dorme sob o levario de outro das luzes. Neses reductos, a essas horas, a polícia não vae…
E quando apparece, 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, sahiam á rua disfarçadas em cordões. Á frente, mascaradas de caboclos, de reis, derainhas, de velhos, de caveiras, de diabos, iam os chefes, emquanto 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 luctar 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 certeira, precisa, um saltimbanco japonez no largo de Camtumby!
> Se o "Bode" foi celebre, eu não fui menos famoso… Eu sou o …"Vagabundo",,,, um repórter.

Essa longa citação, porém, importante, nos mostra um resumo de forma análoga ao que procuramos narrar sobre as duas primeiras décadas do século XX considerando a presença mediadora do historicismo.

A capoeira é um universo de contradições, de tempos anteriores, estes os quais “passamos” e “passeamos” durante o século XIX até chegarmos às primeiras décadas do século XX. Digamos que vemos a capoeiragem se apresentar entre modelos ora antagônicos, ora sinérgicos como salvadora de fracos e oprimidos, autoritária e aterrorizante à população burguesa, por vezes festiva e alegre, mas também perigosa e maliciosa, até adentrar na importante dicotomia entre a criminalidade e desporto.

Paulo Várzea, com sua argucia nos descreve uma crônica de forma pitoresca narrando sua experiência no campo das relações informais frente às diversificadas facetas em que a capoeira se mostrava no Rio de Janeiro durante esse período.

Gostaríamos inclusive de findar a nossa incursão histórica, com essa narrativa apresentada de 1929, fechando o Capítulo 3, em um tom de provocação, assim como abrimos o Capítulo 1, já que na sequência deste tópico, havíamos desenvolvido uma sequência de perseguições policiais, agenciadas pelo Estado, em acordo com a sociedade carioca burguesa e a imprensa que os apoiava. Vemos em nossas imagens que por mais de cem anos, 1821 a 1929, a perseguição das agencias dominantes ainda endereçava-se em torno do binômio negro-capoeira no Rio de Janeiro.

Esta amalgama de instituições se alinhou, dentre os diversos objetivos que cada uma preconizava, na invisibilidade do negro e da supressão de suas expressões culturais e costumes sociais.

Com o deslocamento da capoeira em direção ao desporto, nas mãos de grupos de origem burguesa e branca, sem a origem e os símbolos afro-brasileiros, concordamos com Reis (1994 e 2013), no qual esse parece ser um dos fatores a que a capoeira carioca perde seu quilate em detrimento do crescimento e da expansão da capoeira baiana, pitorescamente chamada também de vadiação, encabeçadas por Mestre Bimba com a Capoeira Regional e Mestre Pastinha com Capoeira Angola[95]. Cita a autora ainda;

> Mas a tentativa de tornar a capoeira um esporte, feita pela elite carioca no começo do século 20, não teve sucesso. E, por isso, teve que esperar até as décadas de 1930 e 1940 para se tornar predominante. Entretanto, se havia um "jeito branco e erudito" de converter a capoeira em esporte, por outro lado, acabou vencendo o "jeito negro e popular" de fazer isso, o que tem início na Bahia a partir da década de 1930 [...] Os protagonistas dessa história foram os negros, pois foi o jeito "negro e popular" da capoeira esporte à la baiana e não a proposta "branca e erudita" à la carioca que se afirmou, aos poucos, no nível nacional (REIS, 2013, p.10;18).

Outros fatores são também determinantes para esses desfecho, como a valorização da cultura afrobaiana nas décadas de 1930 e 1940 com, por exemplo, o II Congresso Afro-Brasileiro, sediado em Salvador (1937), a cultura com algumas mães-de-santo do candomblé baiano, como a mãe Menininha do Gantois, o compositor Dorival Caymmi, a cantora Carmem Miranda e o escritor Jorge Amado, formadores de opinião; além do próprio mérito dos capoeiristas baianos, como mestre Bimba, capitaneando a legitimidade da capoeira como prática esportiva, aliado a isso, a desqualificação do negro carioca pelo Estado Novo, cuja crítica à malandragem impõe a cultura do trabalho como ideal a ser perseguido pelas classes populares.

O período em que a capoeira carioca sofre o seu silenciamento, atesta como obteve êxito as agências dominantes que orquestraram seu ostracismo. A violência da perseguição imputada aos capoeiras cariocas, não só no fim do século 19, mas também durante as primeiras décadas até 1930 foi constatada como efeito colateral da ascensão política das Maltas, fato não ocorrido na Bahia. Sua "vadiação" foi construída com pouca afinidade à prática política como nas Maltas cariocas. Dessa forma, entre 1920, e mais forte entre 1930 à 1950, pode-se dizer que o silêncio produzido pela capoeira

---

[95] Vadiação. Direção de Alexandre Robatto Filho. Bahia, 1954. Duração: 08'14". http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc.
Capoeira de Angola: Bahia-Salomão. Direção: Alceu Maynard. Bahia, 1950. Duração: 6'23". https://m.youtube.com/wacht?v=A4DZOVyCFzA.

carioca ajudou ao desenvolvimento da vadiação baiana, deflagrando uma memória subterrânea[96] inscrita nos discursos mnêmicos não só da capoeiragem carioca, mas do afro-brasileiro descendente direto desses personagens que a movimentaram nesse período e território em questão.

Na atualidade o Rio de Janeiro desfruta de um lugar privilegiado como grande polo da cultura da capoeira como importante centro irradiador na promoção e na difusão da capoeira tanto no âmbito esportivo, escolar como artístico. Também afirma sua presença rica na expressividade de seu contingente de praticantes e de grupos/associações de capoeiras, ou na salvaguarda e manutenção dos territórios da capital do Rio com cariz afetivo-histórico e afetivo-artístico como o Cais do Valongo, a Praça da Cinelândia (Floriano Peixoto), a Travessa do Lavradio entre outros sítios, como a "Roda de Caxias", na Baixada Fluminense (tradicional desde 1960), todos com ligação direta com essa memória afro-brasileira da capoeira. Por outro lado vertentes e propostas inovadoras, além da afirmação das já tradicionais e existentes, tem surgido com força no Rio de Janeiro, de modo muito mais livre do que outros tempos. .

[96] Conceito reservado à uma memória que não se legitima como oficial, comparada a uma hegemônica – neste caso atrelada ao Estado Getulista e a capoeira baiana. Esta memória subterrânea incorre pelos silêncios de seus mantenedores até que rompe em período variáveis, mas que trazem o conflito como catalisador (POLLAK, 2015, p.2).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo analisou as imagens sobre capoeira dentro do período de 1821 à 1929 no Rio de Janeiro, e identificou duas possibilidades dentro da pesquisa: 1) reafirmou que os registros imagéticos são fontes históricas apropriadas para a aplicação em pesquisas de caráter histórico. 2) corroborou na pertinência da área das Artes como campo de conhecimento e investigação científica. Nessa elaboração em o que o historicismo e o paradigma indiciário estiveram presentes em nossa abordagem, fomos construindo uma narrativa visual na medida em que nossa investigação se conectava consigo mesma, acordo com os fatos e eventos os quais surgiam. Após o término deste estudo, foi possível refletir e observar mais sobre a relação das referências de pesquisa entre as áreas das Artes e da História.

A ampliação acerca do ponto de vista do uso e da aplicação dos métodos de análise sobre os fatos e eventos do passado oportunizou novas formas de interpretações acerca da relação entre a capoeira e a sociedade de modo geral, por exemplo. Até o presente momento, entendemos que o estudo quando desta forma, interdisciplinar, mesmo sendo de revisão bibliográfica de fontes imagéticas, 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 não só pertinente, mas também justificável exatamente por serem áreas com construções epistemológicas distintas.

A partir da investigação multidisciplinar entre o campo das Artes e da História, ainda que seus objetos em algum momento sejam os mesmos, suas abordagens metodológicas não são similares, pois estas partem de seu próprio pensamento constitutivo. Em relação ao nosso objeto, capoeira, foi confirmada essa premissa, e as três áreas mantiveram esse perfil divergente em suas abordagens e análises, o que enriqueceu nossa escrita e interpretação. Nesse caráter histórico e indiciário que assumiu a metodologia de pesquisa na dissertação, foram denunciados diversos fatos e eventos participantes de ações políticas e decorrentes da alta dependência do país ao sistema escravagista, influenciadoras do estado econômico e social de como se encontram hoje, principalmente, das populações afro-brasileiras e dos povos indígenas. Essa relação do passado do Brasil e de como se encontram os direitos, deveres e obrigações distribuídos no país atualmente, não promoveram equilíbrio entre cidadãos à gozar de igualdade nos diversos campos tocantes à qualidade de vida e bem estar social em território nacional.

Parte da pesquisa nos mostrou a naturalização da exclusão do negro ora como mercadoria, ora como participante invisibilizado da sociedade carioca no século XIX e início do século XX, contida, por exemplo, nas proibições de se expressarem culturalmente. Dentro dessa afirmação, observamos que a capoeira gradativamente sobreviveu a diversos modos de perseguição, em épocas diferentes, e nos permitiu identificar dentro de nosso escrito sua transformação, deixando de ser conteúdo marginal, portanto, criminalizado, estranho ao ideário colonial do século XIX para se chegar aos anos de 1920 com possibilidades para adesão de símbolos burgueses.

Nesta referida década, se iniciou e problematizou um posicionamento valorativo de uma capoeira dotada de símbolos nacionais e discursos adequados ao contexto político e econômico à que o projeto de nação brasileira necessitava. Não obstante, entendemos que essa ressignificação da capoeira atendeu ao anseio de um projeto nacional, promovendo o esvaziamento de símbolos fundamentais ligados a origem afro-brasileira, "fabricando" uma prática desportiva atendendo a um discurso unificador de identidades sob a ideia de pátria e nação brasileira. Ainda nesse ponto, consideramos que o acervo de imagens em nossa pesquisa produziu um discurso estético no tocante aos praticantes da capoeira. De sujeitos negros, e criminalizados, passando à mulatos, apoiados até certo ponto pelas elites para um projeto de exclusão, até chegarem aos brancos como aqueles que dentro do Rio de Janeiro, elevaram o status ou o nível da capoeiragem.

Outro ponto que identificamos foi em relação à nomeação e a sua própria prática. A capoeira no período em que representada na pintura de Johan Moritz Rugendas, no início do século XIX, não pode ser considerada a mesma como praticada 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 após as recebidas inovações que provocaram incremento na prática, engrenaram uma espiral de mudanças e redimensionamentos possíveis em que a capoeira possa atuar (por exemplo, hoje a vemos espalhada pelo mundo), ficando sua essência mais antiga, juntamente com sua proposta, ancoradas no passado que para nós ainda é impreciso alocar.

Sobre a dificuldade para dirigir nossa pesquisa esbarrou-se primeiramente no próprio objeto, ou seja, a capoeira no Rio de Janeiro. Isso dificultou, por exemplo, as chances de viagens a esse Estado, a qual ampliaria nosso sucesso em captar uma concentração

maior de informações acerca da capoeira direto em arquivos na Biblioteca Central e Arquivo Público.

Outra dificuldade foi 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 não confiável e imagem de baixa qualidade. 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 dos povos tradicionais nativos, foi suprimida em prol da implantação de uma história dominante, de tendência eurocêntrica.

Com relação à nossa expectativa sobre o estudo gera algum tipo de contribuição, esperamos o seu incremento positivo a área de conhecimento das Artes, a qual faço parte por meio do Programa de Pós Graduação, com essa pesquisa. A partir deste esforço em construir um estudo dissertativo sobre um tema caro à mim, trouxe-me outros saberes os quais ampliaram a minha noção de sujeito descendente da população afro-brasileira e que carrego comigo símbolos e signos diariamente em diálogo com a sociedade e o ambiente que me cerca. Vou assim, erigindo uma concepção de mundo e entendo as implicações de políticas públicas (ou a falta delas) à nossa população e a condição de outros congêneres à minha etnia quando vemos índices e patamares sobre IDH – Índice de Desenvolvimento Humano, por exemplo.

Paralelo à condição de mestrando, a participação na representatividade estudantil contribuindo com o sufrágio discente dentro dos interesses deste coletivo, pôde me aproximar de questões envolventes na construção do pensamento sobre disputas políticas e conceituais sobre os objetos das Artes estrem dentro do escopo da cultura erudita ou referente aos diálogos tangentes e tocantes à lógica europeia. O interesse no desenvolvimento de pesquisas sobre temas de tradições populares e/ou expressões estéticas étnicas de negros ou de povos indígenas, ainda são carentes e tecem frágil relação com o mundo das Artes sob o aspecto da teorização apropriada.

Esta perspectiva é por demais otimista, e não o seu contrário, pois abre precedente para a qualificação de tais temas mencionados e o preenchimento de lacunas historiografia da arte brasileira, no próprio fazer da arte dos diversos seguimentos sociais. Isto é, a partir de nossa leitura enquanto Brasil, redesenhando os limites das pesquisas no campo das Artes.

Introduzindo a capoeira como tema de estudo dentro do Programa de Pesquisa em Artes, por exemplo, certos aspectos pouco discutidos dentro desse campo puderam ser iniciados ou fortalecidos juntos aos que já passaram por trajetória similar tratando do mesmo objeto de pesquisa. Que se abra o interesse de outros mestrandos e a inclinação ao Centro de Artes para que a capoeira – com seus aspectos musicais, estéticas, plásticos, performativos e históricos – se naturalize como tema de suas pesquisas na Universidade Federal do Espírito Santo.

No tocante a Interdisciplinaridade, Transdisciplinaridade e Multidisciplinaridade acreditamos ter atendido esses preceitos preconizados pelo Ministério da Educação, porém, pouco aplicado na prática. Provocamos o campo da História quando sugerimos que as fontes imagéticas sobre capoeira poderiam similarmente às fontes documentais, serem fiáveis e, portanto, utilizáveis nesta pesquisa. Dessa forma nosso estudo atende uma necessidade contemporânea no campo das pesquisas da própria História. O historicismo esteve dentro do sentido dos textos e indissociado da pesquisa visto que é uma tarefa dificílima não associar o passado com o presente quando se lê um texto com teor histórico.

Por um tempo anterior preso apenas em historiografias ou literatura, se faz em larga escala nos diversos seguimentos do conhecimento no Brasil e internacionalmente. Em nossa fase de prospecção de artigos, livros e textos, encontrei abordagens que buscavam desde um viés das expressões das artes cênicas, passando pelo funcionamento motivacional da psicologia até ao estudo do movimento computadorizado na biomecânica. O objeto capoeira traz reflexões sobre a interdisciplinaridade, pois não sendo exclusividade de nenhuma área de estudo, além de transitar sobre áreas do conhecimento diversa, nos aplica sua mesma lógica em outros objetos compartilháveis possíveis, como a dança, o corpo, a estética, a performance e a cultura popular.

Em nossa pesquisa sentimos falta de escrever um capítulo que abarcasse as décadas de 1930 a 1960, nesta mesma proposta das imagens como fonte histórica, fechando do sumiço da capoeira carioca até à sua efetiva retomada. Esperamos poder continuar dentro desse caminho de pesquisa acadêmica, seja com artigos ou seguindo o strictu senso, tendo a capoeira e os temas envolventes à cultura afro-brasileira como orientação para a formação continuada a contribuir com o Conhecimento.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick, [1854]1997. 173.p

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.

ARAÚJO, A. M. **Brasil:** Histórias, Costumes e Lendas. São Paulo: Editora Três, s/d.

ARAÚJO, Paulo Coelho de. & **JAQUEIRA**, Ana Rosa Fachardo. **Do jogo de imagens às imagens do jogo:** nuances de interpretação iconográfica sobre a capoeira. 1. ed. Coimbra: Centro de Estudos Biocinéticos – Faculdade de Ciências do Desporto e Educação Física, jun. 2008.

_____. **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.). **Escravizados 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 Exercito Brasileiro, 1730-1922**. Aquarellas e documentação de J._Wasth Rodrigues. Texto *organisado* por Gustavo Barroso. Publicação *Official* do Ministro da Guerra *commemorativa* 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. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso: 10/05/2019.

BRASIL. **Presidência da República. Casa Civil.** Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Brasília, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso: 10/05/2019.

BRASIL. **Roda de Capoeira e Oficio 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 Aïnouz. 2015.

CAMPANEMA, Silvia & **SILVA**, Rogério Sousa. **Do (In)vísivel 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 Brasi**l: contestando uma memória consolidada. Publicado na Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 2018.

CARNEIRO, Edison, **A Sabedoria Popular**, Rio de Janeiro, MEC-INL, 1957.

_____. 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.

CONDURU, Roberto. **O cativeiro na arte.** Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil. Acervo Rio de Jneiro, v 21, p. 83-96, 2008.

COSTA, N. R. (s/d). **Estado, educação e saúde:** a higiene da vida cotidiana. Cadernos Cedes, 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.

D´AVILLA, Patrícia Miranda. **Primitivo, Naïf e Ingênuo:** um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de Concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica da Arte, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, 2009.

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 II, Paris Firmin Didot Frères, imprimeurs de L'Institut de France, 1835.

DECÂNIO FILHO, A. A. **Herança de Pastinha**, Salvador-BA, 2ª Edição Eletrônica, Ed. São Salomão, 1996.

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.

_____. Quem tem medo da Capoeira? Rio de Janeiro 1890-1904. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, divisão de Pesquisa, Coleção Memória Carioca v. 01, 2001.

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

EULÁLIO, Alexandre. "O Século XIX". In: **Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo, 1992.

FERREIRA, Bruno Soares. **O dispositivo da capoeiragem**: escritas, técnicas e estéticas da existência. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FLORES, Alice Lacerda Pio. **Mestres de Capoeira: memória e salvaguarda no século XXI.** Dissertação de mestrado – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2017.

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], 2014. URL : http:// pontourbe.revues.org/1423.

GOMES, Laurentino. **1808:** como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil.- São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

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. **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.

ISTITUTO 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 oficio 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).

KRISNAS, Antonio. Kabeça Urbana **Revista África e Africanidades**. Ano 2. n.5. 2009.

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 Hermanny 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 Capoëra 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.

LUSTOSA, Isabel. **O Brasil pelo método confuso** - humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de janeiro, Bertrand, 1993.

LUZIVOTTO, Rodrigo. **Diário de Langdorff –** Prelúdios Paisagísticos. Tese de Doutorado 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, 2012.

MALERBA, Jurandir. **O Brasil Imperial (1808-1889):** Panorama da história do Brasil no século XIX. Maringá: Eduem, 1999.

MARQUES, Joel Pires. **Capoeira**: Jogo atlético brasileiro. UFRJ. 2006

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.

MEDEIROS, Maria Simone Guilherme de Souza. **O ingênuo Potiguar**: A Pintura Naif no Rio Grande do Norte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2014.

MILAGRES, Jóvirson. **Ao Som do Urucungo:** Cantando e recontando a História da Capoeira e do Brasil — Editar Editora Associada, Juiz de Fora – 2015.

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).

_____. O mestiço e a capoeiragem carioca. Jornal da Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira. Nº 11, p. 4-5, Rio de Janeiro, 1997.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Brasil**. 2a edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

OLIVEIRA, Elvis Reis de. IÊ, VIVA A CAPOEIRA, CAMARÁ - **Apropriação do Espaço pela Capoeira em Vitória (ES):** Consolidando a Identidade Cultural e Ampliando a Cidadania, Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação de Geografia, Centro de Ciências Humanas e Naturais – Universidade Federal do Espírito Santo. 170pp, 2019.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. Angelo **Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Imperial (1864 a 1910)** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, J. P., & **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.

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: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1922.

_____. **O Nosso Jogo**. Revista da Semana. Anno XXVII, 10, 34, 1926.

PEREIRA, Ana Beatriz de Oliveira. **A capoeira como espetáculo**: Sentimento nacional, esporte e identidade (1909 – 1938). Monografia apresentada ao Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção de grau de licenciatura em História.2010.

PIZA, Evando, **RAZEN**, Johnatan, **ARGOLO**, Pedro. **Quem quer ser Madame Satã?** Raça e Homossexualidade no Discurso Médico Legal da Primeira Metade do Século XX. Rev. Direito e Práx., Rio de Janeiro, Vol. 08, N. 1, 2017, p. 229-261.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento e Silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp 9-32p.

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.

ROSSETTO, Mariana, **Arte Naïf**: Da Santa Ceia aos Orixás / Mariana Rossetto. - São Paulo, 2013.

RUGENDAS, G. M. **Viagem Pitoresca Através do Brasil.** Volume I. Ed: 5. São Paulo: Martins, 1954.

SALVADORI, Maria. Ângela. B. **Capoeiras e Malandros**: pedaços de uma sonora tradição popular. 1890-1950. Campinas: Unicamp/Fac. de História, 1990. Dissertação deMestrado.

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 Illustrada (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, Lilia Moritz. **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, 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.l.335p

_____. **Dos Fadistas e galegos**: os portugueses na capoeira. Revista Analise 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)**. 2ªedição – 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 Illustradas 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.

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

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. http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/educacao_fisica_artigos/capoeira_origem_historia.pdf

6. FONTES DE NOTÍCIAS

A Gazeta. São Paulo, Dezembro a Janeiro de 1929.

A Noite. Rio de Janeiro, Janeiro de 1929.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro de novembro de 1910.

Correio Paulistano. São Paulo, Janeiro de 1929.

Diário Oficial. Rio de Janeiro de 1865.

Entrevista para o jornal O Pasquim, de 05/05/1971.

Folha do Dia. Rio de Janeiro, Abril a Junho de 1909.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro. 1º. de maio de 1909.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 2 Maio de 1909 e 25 de maio de 2013.

Jornal do Capoeira edição 75 – de 27/Maio 13 de junho de 2006.

Jornal (ou Revista) O Malho. Rio de Janeiro. 1902, 1904 e 1909.

Jornal O País, Rio de Janeiro, 26 de Novembro de 1910.

Jornal Vida Policial. Rio de Janeiro. 1925.

O Estado de São Paulo. São Paulo, Janeiro de 1929.

O Globo. Rio de Janeiro, Janeiro de 1929.

O Imparcial. Rio de Janeiro, 30 de março de 1915.

Revista Careta. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909 e Janeiro de 1929.

Revista Criminal. Rio de Janeiro. 1929.

Revista D. Quixote. Rio de Janeiro. 1917.

Revista Fon-Fon. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909 e Janeiro de 1929.

Revista Kosmos. Rio de Janeiro. 1906.

Revista da Semana. Rio de Janeiro, Abril a Maio de 1909.

7. FONTES DE IMAGENS

Figura 1: Capoeira. EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis – 1763-1808. ([1922] 2000), p.45.

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

Figura 3: Negros Lutando. Brasils (*Negroes fighting. Brasils*) Augustus Earle, Aquarela, 1822-23, 16.5 x 25.1 cm, National Library of Austrália. GONZAGA, G, Guilherme. Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor Viajante - Uma aventura solitária pelos mares do Sul, 2012.

Figura 4: Negros vendedores de Aves (*Negres Vendeurs de Volaille)*. Jean Baptiste Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Paris: Didot Firmin Et Fréres, prancha 14, p. 58, 1823.

Figura 5: O Velho Orfeu Africano.Oricongo (*Le viel Orpheu African. Oricongo*), Jean Baptiste Debret. 1826. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu. Museus Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 6: Capitão do Mato (*Capitao do Matto*). Johan Moritz Rugendas. Viagem Pitoresca através do Brasil - Zwinger casa litográfica: Engelmann, Paris, 2/11 (1835).

Figura 7: Jogar Capoeira (*Danse de la guérre*). Johan Moritz Rugendas. Viagem Pitoresca através do Brasil- Litografia de Villeneuve, fig. Wattier. 4/18. (1835).

Figura 8: São Salvador (*San-Salvador*). Johan Moritz Rugendas. Viagens Pitorescas através Brasil - Litografia de Sabatier, fig. Wattier.1/27 (1835).

Figura 9: Negros que vão levar açoites, 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. TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. 2013. □

Figura 10: Indo para a Correção. Litografia de uma coleção do estúdio Ludwig Briggs. Rio de Janeiro, 1846-49. HOLLOWAY, Thomas H. Policia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX. 1997.

Figura 11: Motivos das prisões em 1857-1858. Ibid, Figura 10.

Figura 12: Lição particular de Capoeira, 1864-1866, Christiano Junior. AZEVEDO, Paulo Cesar & LISSOVSKY, Maurício. São Paulo, 1987.

Figura 13: Capoeiras da Malta Flor de Gente. Diário Oficial. 1865. Fonte: www.cap-reg.blogspot.com.br/2010/01

Figura 14: Capanga eleitoral. José Alexandre Mello Moraes Filho. 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

Figura 16: Voluntários da Pátria (1866-1870). J. Wasth Rodrigues. Óleo sobre tela. BARROSO, Gustavo. Uniformes do Exercito Brasileiro, 1730-1922. *Aquarellas* e documentação de J._Wasth Rodrigues. Texto *organisado* por Gustavo Barroso.

Figura 17: De Volta do Paraguai. Ângelo Agostini, publicada originalmente Revista 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.

Figura 18: Navalhista. A Revista Illustrada, no. 100, 02 de fevereiro de 1878, p. 08. Ângelo Agostini. 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.

Figura 19: Liberal x Conservador. Capa da edição da Revista Illustrada, no. 214, 03 de julho de 1880. Ibid, Figura 18.

Figura 20: Cidadãos engaiolados. Capa da Revista Illustrada, no. 174. Agosto de 1879. Praças capoeiras. Revista Illustrada, no. 174. Agosto de 1879. Ibid, Figura 18.

Figura 21: Políticos Capoeiras, Revista Illustrada, 1887. Flores, Alice Lacerda Pio. Mestres de Capoeira: memória e salvaguarda no século XXI. / Alice Lacerda Pio, 2017.

Figura 22: Aspecto atual da situação servil. Ângelo Agostini. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1887. 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.

Figura 23: Os Capoeiras. Crispim do Amaral. Revista O Malho, de 29 de novembro de 1902. LUSSAC, Ricardo. A capoeira na revista Kosmos (1906): cultura material, formação e informação ilustrada no Rio de Janeiro. 2015.

Figura 24: Typos e uniformes dos antigos Nagôas e Guayamús. "A Capoeira". In: Revista Kosmos, III, 3 março, Rio de Janeiro, 1906. Ibid, Figura 25.

Figura 25: Peneiração. Klixto. Ibid, Figura 24.

Figura 26: Cocada. Klixto. Ibid, Figura 24.

Figura 27: O Calço ou Rasteira. Klixto. Ibid, Figura 24.

Figura 28: A Lamparina, Klixto. Ibid, Figura 24.

Figura 29: Metter o Andante, Klixto. Ibid, Figura 24.

Figura 30: Samba e Capoeira. Revista Fon-Fon. 27 de Junho de 1908. DEALTRY, Giovanna. Corpos Transgressores: uma leitura do "povo" na Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro. 2007.

Figura 31: 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.

Figura 32: Prata-Preta, o herói. Folhetim Bigorna da Câmara. RIO DE JANEIRO, 1904 - Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – A Secretaria, 2006.

Figura 33: Hilária Batista de Almeida – Tia Ciata. https://www.vinteculturaesociedade.wordpress.com/2016/09/10/tia-ciata/

Figura 34: Capoeira – Heitor dos Prazeres: KRISNAS, Antonio. Kabeça Urbana Revista África e Africanidades. Ano 2. n.5. 2009.

Figura 35: Concerto avenida ou Pavilhão Internancional Segretto Pascoal, em 1910. http://indicio-de-ocio.blogspot.com/2013/

Figura 36: Cyríaco x Sada Myako. Jornal O Malho. http://www.indicio-de-ocio.blogspot.com.br/2013/

Figura 37: A Capoeiragem Vencedora do Jiu-Jitsu. Revista Careta. Arquivo Nacional. 1909. http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/historia+da+capoeiragem+no+brasil

Figura 38: Francisco Cyríaco "Macaco". https://mestrevieira.wixsite.com/acupa/sobre-3-c14ds

Figura 39: Sob o titulo Villegiatura de um capoeira, http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/cyriaco-y-zeca-floriano-ganaron-sada.html

Figura 40: João Cândido. Fonte: www.uneb.br/ceec/datas-historicas/

Figura 41: O mulato marinheiro capoeira. Autoria não identificada. http://estudoscapoeira.blogspot.com/2011_08_03_archive.html

Figura 42: A Defeza Nacional.1917. CAMPANEMA & SILVA. Do (In) visível ao risível. O negro e a raça nacional na caricatural da Primeira República. 2013.

Figura 43: Algumas figuras de hontem. Scenas da vida carioca, 1924. TEIXEIRA, Maria O. M. Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras, 2015.

Figura 44: Silhuetas: 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 "silhuetas" de Raul Pederneiras. 2017.

Figura 45: Annibal Burlamaqui, Mestre Zuma. Rio de Janeiro. Barreto, 1928. LOPES, André Lacè. A Capoeiragem no Rio de Janeiro, 2002.

Figura 46: BURLAMAQUI, Anníbal. Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodisada e Regrada, Rio de Janeiro. 1928. Ibid Figura 48.

Figura 47: Queixada e a Tesoura. Barreto, 1928. Ibid figura 48.

Figura 48: Corta-capim e Rabo de arraia. Barreto, 1928. www.capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/1953-capoeira-como-arte-marcial-oficial.html?m=1.

Figura 49: Corta-capim e o Rabo de arraia. MARINHO, Inezil Penna. Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem, 1945.

Figura 50: João Francisco dos Santos, lado esquerdo, (PAEZZO, Sylvan) 1972. Ao lado direito, Madame Satã – o filme (2002). CAFOLA, Diego Aparecido. Madame para uns, Satã para outros: uma leitura do corpo marginal em Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz. 2015.

Figura 51: Sete Coroas. 1925. Jornal Vida Policial. www.vermelho.org.br/noticia/275966-1

Figura 52: Capoeiragem e Capoeiras. Revista Criminal, nº 28. – 1929. Paulo Várzea. https://portalcapoeira.com/categoria/capoeira/publicacoes-e-artigos/page/25/

8. AUDIO & VÍDEO

Versos e Cacetes "Jogo de pau na cultura afro fluminense".
Direção e roteiro: Matthias Röhrig Assunção; Hebe Mattos. Câmera: Guilherme Fernández; Helio Leite. Som direto: Helio Leite; Luiz Paulo Gomes Neves. Edição: Isabel Castro. Assistentes de Pesquisa: Luana oliveira; Edmilson Santos; Paulo Rogério da Silva. Assitente de Câmera: Gilciano Menezes. Transcrição e legendas: Eric Brasil; Eric Maia. Consultora: Martha Abreu. Produção: LABHOI. Duração total: 37:18 min. Patrocínio: Projeto Capoeira Viva 2007. http://www.labhoi.uff.br/node/1499; https://www.youtube.com/watch?v=_fUpHcyb_dU.

Tia Ciata
Direção e roteiro: Mariana Campos e Raquel Beatriz. Elenco: Conceição Evaristo, Helena Theodoro, Giovana Xavier, Janaina Oliveira, Angela Peres, Marina Íris e Nina Rosa, Mary Moreira e Iyalorixá Mãe Beata de Iyemonjá. Gênero: Documentário. Ano: 2017. Classificação: Livre
https://www.youtube.com/watch?time_continue=110&v=Qumhey6cIsU

Heitor dos Prazeres
"Heitor dos Prazeres", 1965, 14 min. Dir. Antonio Carlos da Fontoura.
https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s

Heitor, Carioca dos Prazeres
Documentário sobre o artista carioca Heitor dos Prazeres. Roteiro, produção e direção: Tatyana Prazeres. https://www.youtube.com/watch?v=0_L07fQZiBQ

Mestre Leopoldina "A Fina Flor da Malandragem".
Ano: 2005. Gênero: documentário. Direção: Rose La Creta. Coprodução: Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual, Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), TV Cultura. http://tvbrasil.ebc.com.br/doctv/episodio/mestre-leopoldina-a-fina-flor-da-malandragem; https://www.youtube.com/watch?v=Sj6hxivWLW4.

O Almirante Negro (Mestre Sala dos Mares)
Mestre-Sala dos Mares (samba, 1975) - João Bosco e Aldir Blanc - Intérprete: João Bosco. LP Caça À Raposa / Título da música: Mestre-Sala dos Mares / João Bosco (Compositor) / Aldir Blanc (Compositor) / João Bosco (Intérprete) / Gravadora: RCA Victor / Ano: 1975 / Nº Álbum: 103.0112 / Lado A / Faixa 1 / Gênero musical: Samba.
https://www.youtube.com/watch?v=I7PW8L_ezlQ#t=53

Madame Satã "O filme"
Data de lançamento 2002. Autores Karim Aïnouz (Direção). Produção Vídeo Filmes Produções Artísticas (Rio de Janeiro, RJ) Empresa Brasileira da Audiovisual.
Elenco Lázaro Ramos Marcélia Cartaxo Flávio Bauraqui Renata Sorrah.
http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69093/madame-sata;
https://www.youtube.com/watch?v=Djz91wUTDOM.

Capoeira de Angola
Bahia-Salomão. Direção: Alceu Maynard. Bahia, 1950, 6 minutos e 23 segundos.
https://m.youtube.com/wacht?v=A4DZOVyCFzA

Vadiação
Direção: Alexandre Robatto Filho. Bahia de 1954. 08 minutos e 14 segundos..
http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc.

9. FONTES DE TEXTOS EM ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

Sobre Maria Cecília Londres da Fonseca. Disponível em: http://www.academia.org.br/noticias/professora-e-sociologa-maria-cecilia-londres-fonseca-faz-palestra-na-abl-sobre-trajetoria. Acesso em 01/03/2019.

Sobre Luís Edmundo. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/luis-edmundo/biografia. Acesso: 01/03/2019.

Sobre o início da fotografia no Rio de Janeiro: Disponível em: https://rioprimeirasposes.ims.com.br/visoes-da-cidade-a-partir-da-chegada-da-fotografia-1840-1930/. Acesso: 01/03/2019.

Sobre a relação da charge entre o capoeira Prata-Preta e o militar russo Stoessel: https://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/revistas-humoristicas-primeira-republica. Acesso: 01/03/2019.

Sobre a Revista O Malho. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MALHO,%20O.pdf. Acesso: 10/05/2018.

Sobre o político e advogado mineiro Afonso Pena. Disponível em: https://atlas.fgv.br/verbetes/afonso-pena. Acesso: 01/03/2019.

Sobre as vacâncias de "Macaco" Cyríaco após sua vitória *internacional* contra o japonês Sada Miako, no desafio entre Capoeira x Jiu-Jitsu. Disponível em: http://capoeira-utilitaria-capoeiragem.blogspot.com/2010/02/cyriaco-y-zeca-floriano-ganaron-sada.html. . Acesso: 01/03/2019.

Sobre o Ministro da Marinha Alexandrino de Alencar. Disponível em: https://www.mar.mil.br. Acesso:13/3/2001.

Sobre as homenagens ao Almirante Negro:
Estátua: http://www.institutopinheiro.org.br/dica-de-lugar/monumento-a-joao-candido/?localidade=sao-paulo#.WwMcraQvyUk.Acesso em: 09/03/2019.
Petroleiro: https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,joao-candido-vai-ao-mar-2-anos-depois,113921e. Acesso em: 09/03/2019.

Sobre Corveta:
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Corveta. Acesso: 24/04/2019.

Sobre Coelho Netto
Disponível: http://www.academia.org.br/academicos/coelho-neto/biografia. Acesso: 10/01/2019.

Sobre Madame Satã se referir à Setes Coroas como o maior malandro que ele havia conhecido no blog do Mestre Nestor "Capoeira": www.gingafirmecapoeira.webnode.com.br/news/madame%20satã. Acesso: 20/03/2019.

Sobre a Pernada: https://www.youtube.com/watch?v=J6wfUg4oug0**.** Acesso: 15/02/2019.