

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

DAVID NASCIMENTO BASSOUS

A POÉTICA DA TRANSFORMAÇÃO NA CAPOEIRA: etnografia de uma performance

NITERÓI
2005

DAVID NASCIMENTO BASSOUS

A POÉTICA DA TRANSFORMAÇÃO NA CAPOEIRA: etnografia de uma performance

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Ciência da Arte, do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Área de Concentração: Teorias da Arte.

Orientador:
Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa

Niterói, RJ
2005

Bassous, David Nascimento

A poética da transformação na capoeira:
etnografia de uma performance / David Nascimento
Bassous – Niterói, 2005.

125 f., 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte)
– Universidade Federal Fluminense, 2005.

Bibliografia: f. 123-125

1. Capoeira. 2. Arte Popular. 3. Antropologia da Arte.
4. Performance. 5. História Oral. 6. Duque de Caxias.
I. Título.

DAVID NASCIMENTO BASSOUS

A POÉTICA DA TRANSFORMAÇÃO NA CAPOEIRA: etnografia de uma performance.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Teorias da Arte.

Aprovado em setembro de 2005.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa – Orientador
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Dra. Vânia Rocha Fialho de Paiva e Souza
Universidade Estadual de Pernambuco – UEPE

Niterói
2005

À minha Mãe pela sua presença fortalecedora e pelo seu exemplo de amor.

Em memória de meu pai pelo seu exemplo de caráter.

À capoeira e à arte que me salvam a cada dia.

AGRADECIMENTOS

A Wallace de Deus Barbosa – meu orientador acadêmico – pelo convívio descontraído, produtivo e inspirador.

A José Maurício Saldanha Alvarez – Coordenador do Mestrado em Ciência da Arte – pela sua competência e profissionalismo.

A Latuf Isaias Mucci, pela destreza sutil em abrir portas trancadas.

Julio César de Souza Tavares, pela oferta de uma nova visão a respeito da diáspora africana.

À Eliane, Russo, Del, Pardal, Peixe, Gato, Graffit, Urso, Faísca, Big, Gin, Sereno, Cristina Rasta, Africano, Pintado, Manel, Cobra Mansa, Angolinha, Jurandir, Rogério, Velho, Irmão, Nelson Macumba e tantos outros pelas lições de capoeira e de vida nas domingueiras de vadiação na Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias.

Ao Social Cultural Cosmos Capoeira por me receber como um membro da família.

A Moisés Alcuña e Daren Lee por cederem muitas das imagens que compõem esta dissertação.

À Auira Ariak por me colocar diante da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias.

A Vitorio Cavalcanti e Hugo Cadaval pelas transcrições das músicas em partituras.

À Inês Senra Anachoreta e a Nestor Capoeira pelas orientações e comentários na confecção do pré-projeto desta pesquisa.

A João Vinícios Rabe pelas assessorias sempre oportunas nas questões de informática e impressão.

Aos meus alunos de capoeira pela confiança e convivência estimulantes.

Aos mestres Paulinho Sabiá, Camisa, Suassuna, João Grande, João Pequeno e, atualmente, Russo por me servirem de referência na minha formação como capoeirista.

*“Caxias é para mim um amor ...
É como menina m^oça, mal vestida, de má fama, mas que
agrada ao poeta, pelo lacinho azul que traz na cabeça ...
É uma nova Bahia. Faltam-lhe as trezentas e sessenta e
cinco igrejas. Mas o resto Caxias tem: um populário rico e
maravilhoso ...”*

Solano Trindade

RESUMO

O presente trabalho é uma etnografia da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias (RLC) realizada entre os anos de 2002 a 2005. Seu foco é a descrição de aspectos que essa manifestação popular possui. Em uma perspectiva vinculada ao campo da antropologia da arte, esta pesquisa parte de um olhar interdisciplinar para ampliar a visão da cultura e da arte popular no mundo contemporâneo – o sustentáculo teórico onde esta pesquisa se apoiou. As transformações que ocorreram ao longo do tempo na RLC e nas práticas culturais ligadas ao “fazer capoeira” apresentam poéticas gestuais, musicais, sociais que o pesquisador só poderá discutir a partir de sua inserção, sem reservas, em seu objeto de estudo. Demolir as fronteiras da estrutura binária que separa o objeto do sujeito, a teoria da práxis é poder criar outras possibilidades de se produzir conhecimento, onde o saber acadêmico e o saber popular, a ciência e a arte se incorporem em uma só estrutura.

Palavras-chave: capoeira; arte popular; antropologia da arte; performance; história oral; Duque de Caxias.

ABSTRACT

The author presents an ethnographic study of the “Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias” (RLC) performed from 2002 to 2005. Its central point is the description of some aspects of this people’s manifestations. In a perspective tied to art anthropology, this research has its initial multidisciplinary point of view expanded in the direction of a glimpse of the culture and popular art of the contemporary world – the theoretical basis to this research. The transformations occurred in the RLC and the cultural practice associated to “playing capoeira”, show gestual, musical and social manifestations that the author can only discuss from its insertions in his object os study. To tear down the limits of the binary structure that separates the object ivefrom the subjective and the theory from the practice, makes it possible to create new understanding, so the academic and the popular knowledge, science and art can come together as a single structure.

Keywords: capoeira; popular art; antropology of art; performance; oral history; Duque de Caxias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mestre King cantando agachado ao pé do berimbau	21
Figura 2: Ilustração baseada em desenhos esquemáticos da ginga.....	23
Figura 3: Gato Félix (de frente) e Alder (de costas) na RLC em uma das várias formas de se fazer a “chamada”, também denominada de passo-a-dois	28
Figura 4: Mestre Russo (de frente) e Urso (de costas) olhando-se e fazendo uma "volta ao mundo" na RLC na Praça do Pacificador.....	33
Figura 5: Uma das primeiras fotos tiradas da RLC, na Praça do Pacificador	39
Figura 6: Ted Boy Marino, o astro do espetáculo, entre Viking (à esquerda) e Igor, à direita	42
Figura 7: Leopardo sendo estrangulado com as cordas, golpe muito utilizado no Telecatch..	42
Figura 8: Ted Boy Marino, astro da luta na televisão do passado, hoje luta para conseguir sua aposentadoria	42
Figura 9: Da esquerda para a direita: Rasputin (de gorro), Rude Pamia (de Barba), Ted Boy Marino e Peruano	42
Figura 10: Idelfonso Ribeiro dos Santos (Crioulo), em farda do exército nos anos 60: primo que despertou em Mestre Russo a admiração pelos estilos marciais	43
Figura 11: Center Clube no início da década de 70	44
Figura 12: Ilustração de Mestre Russo usando o pandeiro para dar a “chapelada”	47
Figura 13: Formação que lembra a ordem-unida militar do grupo de capoeira que Mestre Russo fez parte, à frente seu então mestre (Barbosa).....	51
Figura 14: Mestre Russo com pandeiro e graduação da "capoeira federada" calça branca e cordel na cintura à esquerda e mestre Angolinha com o berimbau à direita	52
Figura 15: A postura correta.....	53
Figura 16: Carta de Mestre Cobrinha enviada de Washington para Mestre Russo	68
Figura 17: Mestre Russo	71
Figura 18: Vista externa da casa de Mestre Russo tirada do local onde ocorrem os treinos ...	74
Figura 19: Gato Félix e Graffit observando e comentando um jogo na roda-treino do quintal	75
Figura 20: Logomarca do Social Cultural Cosmos capoeira idealizada por Mestre Russo	78
Figura 21: Piratinha, apelido desta criança do lixão de Caxias que frequenta a RLC, tocando o atabaque antes de iniciar a roda.....	80
Figura 22: Mestre Russo e Mestre Peixe vadiando à sombra da Ficus Beijamina	91
Figura 23: Mestre Manel, em primeiro plano e, seu aluno, Lápis jogando capoeira no "corredor cultural" onde a RLC se estabeleceu.....	93

Figura 24: Berimbau Gunga	96
Figura 25: Berimbau Médio	97
Figura 26: Berimbau Viola.....	97
Figura 27: Pandeiro	97
Figura 28: Toque de atabaque usado com mais frequência em outras rodas de capoeira.....	97
Figura 29: Toque do atabaque na RLC	97
Figura 30: Toque do agogô usado com mais frequência em outras rodas de capoeira.....	97
Figura 31: Toque do agogô na RLC	98
Figura 32: Reco-reco.....	98
Figura 33: Gato Félix, em primeiro plano, fazendo um pião de mão	101
Figura 34: Contramestre Baba, em segundo plano, saindo para jogar com um menino engraxate que está de costas	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 UM APRENDIZADO PELO CORPO	16
2 O PROCESSO HISTÓRICO DA RLC	30
2.1 GÊNESE: A IDA PARA A RUA	39
2.2 O PODER E O PODER DA GINGA	48
2.3 MARGINALIZAÇÃO: A UNIÃO DO GRUPO.....	55
2.4 VERTENTES: A DIVISÃO DO GRUPO.....	57
2.5 ANGOLA/REGIONAL	60
2.6 SÍNCOPE: SILÊNCIO REVELADOR	65
2.7 SANGUE NOVO: A “RETOMADA”.....	69
3 POÉTICA SOCIAL	71
3.1 O QUINTAL: FÁBRICA DE BAMBAS.....	73
3.2 A RODA.....	79
3.3 O DRAMA SOCIAL E O DRAMA DE MESTRE ANGOLINHA	82
4 DESCRIÇÃO DE UMA PERFORMANCE	88
4.1 BOTAR A RODA	95
4.2 DEIXA ROLAR!	101
4.3 CONFRATERNIZAÇÃO	107
5 CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	113
ANEXO	119

INTRODUÇÃO

Ao fazer uma retrospectiva do presente trabalho, percebi que ele se estabelece como uma culminância cujos alicerces estão assentados em minha própria vida, em um processo que alcança o início da minha adolescência. Com aproximadamente 13 anos de idade, tive a oportunidade de testemunhar a prática da capoeira de uma forma muito espontânea: no quintal de uma casa vizinha à minha e nos terrenos de chão batido no Morro do Estado¹, em Niterói.

Desde então, minha vida mostrou-se constituída de duas vias que pareciam ser linhas paralelas, seguindo direções opostas: a do capoeirista e a da formação acadêmica. Era difícil conciliar a paixão pela capoeira com as minhas obrigações escolares, contudo, na medida em que eu avançava nos estudos – acadêmicos e da capoeira – percebia que essas duas vias caminhavam na mesma direção e que, na verdade, não eram paralelas, de algum modo elas iriam se encontrar.

No mesmo ano (1989) em que eu me graduei em comunicação social, também me formei como contramestre na capoeira. Eu já trabalhava esporadicamente como *freelancer*, na área de comunicação, porém, cada vez mais, a capoeira tomava espaço em minha vida profissional. Passei a oferecer cursos, aulas e participar de eventos de capoeira em diversas instituições, academias, clubes e colégios, além de ministrar aulas para as pessoas ditas “especiais” (com deficiência física e/ou mental).

Pude conhecer muitas culturas e diferentes formas de se fazer capoeira, pois eu já havia viajado por muitos países e diversos estados do Brasil, do nordeste até o sul. Através dessas experiências, concluí que a **capoeira é arte brasileira** com características de uma unicidade que torna difícil sua inserção num dos “escaninhos” que compõem a visão ocidental da vida e do mundo. A capoeira possui uma diversidade de elementos que está em constante mudança, sujeita ao contexto histórico e cultural onde a sua prática está inserida, ou seja, o “fazer capoeira” se transforma à medida que se desloca no tempo e no espaço, manifestando, dessa forma, o que eu denominei de *poética da transformação na capoeira*.

Em 2002, as duas vias que compunham minha vida, finalmente, puderam se fundir. Usando o termo criado por Antônio Gramsci, tive a oportunidade de acessar a *poética da transformação na capoeira* como um “intelectual orgânico”. Com uma “visão interna” do objeto – possibilitada pela minha vivência na capoeira –, acrescida a uma pesquisa de campo e

¹ Segundo Nestor Capoeira, “começa a aparecer grande quantidade de *quilombos na periferia da cidade* do Rio de Janeiro – por exemplo, o morro do Estado, na entrada de Niterói, era um quilombo” (1992, p. 34).

as grades curriculares e ferramentas acadêmicas de produção de conhecimento, fornecidas pelo Mestrado em Ciência da Arte, na Universidade Federal Fluminense.

A presente dissertação resultou de um processo de pesquisa que se estendeu de 2002 a 2005, período no qual realizei entrevistas, registros, observações e vivências etnográficas², principalmente no contexto da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias. Esse percurso incluiu o convívio frequente com Mestre Russo, tanto em sua casa quanto na minha, com treinos realizados em seu espaço de prática, localizado em sua residência em Belford Roxo, e nos espaços em que eu mesmo ministrava aulas, em Niterói.

Durante esse período, estive presente assiduamente nas rodas realizadas aos domingos, o que me permitiu acompanhar de perto os encontros, os ensaios, as trocas e os modos de ser e fazer capoeira daquela comunidade. No entanto, essa imersão extrapolou a própria capoeira: vivi a vida da comunidade e, de certo modo, tornei-me parte dela. Ainda assim, busquei manter o esforço constante de cultivar um olhar de estranhamento, necessário à construção de uma escuta etnográfica comprometida, sensível e crítica.

Com o objetivo principal da pesquisa focado na tentativa de entender o processo das transformações e adaptações criativas que a capoeira, de um modo geral sofre, visei construir conhecimento científico de cunho contemporâneo. Sem perder o ponto de vista do capoeira, recorri à bibliografia existente, academias, grupos tradicionais de capoeira, centros culturais, estudiosos, pesquisadores e acabei por encontrar na Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias (doravante mencionada como RLC), campo fértil para examinar a *poética* da transformação na capoeira, pois essa roda, além de ter passado por um extenso processo de transformação ao longo de muitos anos de existência (desde 1973), é constituída, atualmente, como um universo polissêmico, de capoeiristas de diversas procedências e formações.

Inserido no grupo de pesquisa “Cultura Brasileira e Pensamento Contemporâneo”, coordenado por meu orientador acadêmico, o presente trabalho dialoga com uma série de outros trabalhos no âmbito do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte e fora dele, cujas temáticas e/ou metodologias encontram afinidade. Dentre esses particularmente destaco as dissertações de Carlo Alexandre Teixeira, “O Imaginário Poético da Capoeira Angola: a

² Esta dissertação foi originalmente defendida em 2005. À época da redação, algumas informações — como as datas exatas de entrevistas e fontes visuais — não foram registradas. As entrevistas foram realizadas entre os anos de 2003 e 2004, mas, por não haver registro das datas específicas, optou-se por indicar o intervalo temporal entre colchetes nas citações, conforme as orientações da ABNT. Quando necessário, utilizou-se também a indicação “[s.d.]” (sem data) e “[s.l.]” (sem local), em conformidade com as normas vigentes, a fim de manter a padronização e a integridade das referências.

performance de um universo paralelo” (2001) e a de Aíra Ariak, “Capoeira e Circo: fragmentos de dois universos provocadores” (2003³).

Esta dissertação faz parte de um rico universo temático, relacionado com a herança africana em solo brasileiro, onde proliferam trabalhos tanto na academia quanto fora dela. Conta uma história sobre a qual um de seus principais atores, Mestre Russo, lançou, em 21 de julho de 2005, pela editora Impresso, o livro “Capoeiragem: Expressões da Roda Livre”, onde relata toda a trajetória da RLC. O livro de Mestre Russo, traz uma rica discussão dos processos sociais e disputas políticas no meio da capoeira, revelando-se como uma vigorosa contribuição para o entendimento das dinâmicas culturais que atravessaram, não só a constituição da RLC, mas a capoeira como um todo.

O presente trabalho apresenta-se dentro de um gênero etnográfico e está apoiado em informações colhidas e vividas durante aproximadamente 3 anos. Vali-me de certas experiências marcantes para dar uma visão geral do processo histórico, social e cultural que atravessa o que se denomina “Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias”.

A dissertação divide-se em 4 capítulos. No primeiro, *Um Aprendizado Pelo Corpo*, procurei mostrar a importância da imersão total, por parte do pesquisador, em seu objeto de estudo. Uma imersão que abranja a metodologia, a teoria e, principalmente, o que Loïc Wacquant denominou de “dimensão carnal da existência”, onde o caráter metódico e meticuloso da “observação participante” abrange outros envolvimento que não são apenas da ordem da ciência e da produção acadêmica, outras implicações que perpassam o plano ético e pessoal e se ancoram em práticas cotidianas de “relações interétnicas” que levam o pesquisador a se deparar consigo e perceber que, sendo um “ser de carne, nervos e sentidos”, também constrói e transforma a si mesmo e o seu objeto de estudo no transcorrer da pesquisa (Wacquant, 2002).

No segundo capítulo, procurei fornecer uma visão geral a respeito da história da RLC. Apoiado nas ideias de Ecléa Bosi, que defende que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente” (1979). Pude assim transitar entre as duas formas de se “fazer história” e, não percebendo qualquer fronteira estanque que as definisse totalmente, a história oficial (científica e metodológica) e a história não oficial aliaram-se para constituir o que denominei de *Processo*

³ Andreas Valentin “Contrários: a celebração da rivalidade do festival folclórico de Parintins (2003), Cristiane Nastari Villela, “Arte Culinária: reflexões sobre a ciência e a poética da comensalidade no pensamento contemporâneo” (2004). Essas dissertações também se inserem nesta mesma linha de pesquisa e estabelecem conexões parciais com o universo aqui estudado.

Histórico da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias, onde faço uma trajetória que se inicia antes de 1973, quando a roda se iniciou, até os dias atuais.

O terceiro capítulo, *Poética Social*, inicia-se com uma descrição do “Zelador-Maestro”, título que conferi a carismática figura de Mestre Russo, líder incontestado do grupo que forma a RLC. Esse texto aborda também, os atravessamentos de cunho social que perpassam o universo cotidiano dos seus integrantes.

O quarto e último capítulo, sob o título de *Descrição de Uma Performance*, é um estudo descritivo dividido em duas partes: na primeira contemplo as características menos variáveis e encontrei suporte teórico na “etnociologia”, ou estudos da “performance”. Afinal, “a performance não é somente um conjunto de dispositivos e técnicas operacionais destinadas à encenação e à representação teatral ou à ilustração de um texto dramático” (Pearson, 1995, p. 157), “performance”, nas palavras do autor acima citado, é “um modo de comunicação e ação, distinto da ‘ação normal’ ou ‘cotidiana’”, performance é a construção de um microcosmo idealizado a partir de elementos que permeiam a vida cotidiana, porém reagrupados e reorganizados em um “mundo especial”.

Na segunda parte, dividida, por sua vez, em 3 seções: *Botar a Roda, Deixa Rolar!* e *Confraternização*, que é uma descrição a partir de uma estrutura sequencial do desenrolar do espetáculo da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias, em uma tarde de domingo, encontrei suporte no trabalho de Luciana Gonçalves, “Os espetáculos de rua do Largo da Carioca como rito de passagem”, onde a autora propõe que: “a perspectiva dos ritos de passagem de Van Gennep pode iluminar a análise de fenômenos urbanos contemporâneos, tais como os espetáculos de rua observados hoje”.

Finalmente, como anexo, apresento um CD⁴ com *ladainhas e corridos* da RLC. Esse é um importante registro documental que poderá servir de fonte para pesquisas em áreas como a etnomusicologia, arte popular e até mesmo para campos novos como a etnociologia. As músicas de autoria dos componentes da Roda Livre de Capoeira de Duque de Caxias (dentre os quais também me incluo) são interpretadas pelos mesmos.

A gravação desse CD foi um esforço conjunto, entre a Universidade Federal Fluminense, através do “Laboratório de Produção Musical e Investigação Cultural”, coordenado pelo Prof. Francisco Frias, do Departamento de Arte - IACS - UFF, o apoio técnico

⁴ Este CD é um projeto experimental que culminará com a produção da coletânea “Paisagens Sonoras: Capoeiragem na Roda de Caxias” com o objetivo de divulgar o trabalho do Social Cultural Cosmos Capoeira, grupo de capoeira que, a meu ver, é a espinha dorsal da RLC.

de Ernesto Schine e, principalmente, de Mestre Russo, seus alunos e ainda, Cristina Rasta, Velho e Alder.

Apresentamos no apêndice a lista de corridos e ladainhas que compõem o CD.

1 UM APRENDIZADO PELO CORPO

Compreender o universo do boxe exige que mergulhemos nele pessoalmente, que façamos uma aprendizagem e que vivamos suas principais etapas a partir do interior. A apreensão indígena é, aqui, a condição indispensável do conhecimento adequado do objeto (Wacquant, 2002, p.78).

No trecho acima – extraído do capítulo “Uma Prática Sabidamente Selvagem” do livro “Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe” – Loïc Wacquant⁵ coloca a necessidade, por parte do pesquisador, de um “mergulho pessoal” como condição indispensável para a apreensão do objeto – no seu caso o boxe, no meu a capoeira praticada na RLC.

No decorrer da pesquisa ficava cada vez mais claro que eu deveria experimentar, de maneira mais ousada, as diversas formas de se jogar capoeira na RLC, pois o processo de entendimento e, conseqüentemente, produção desta dissertação, decorreriam a partir das vivências dos diferentes tipos de jogos e situações vividas, para poder, de maneira coerente, “comunicar, ao mesmo tempo, o percepto e o conceito, as determinações ocultas e as experiências vividas, os fatores externos e as sensações interiores” (*op. cit.*, p.23).

Por possuir uma variedade de elementos como dança, música, poesia, brincadeira, luta, poderíamos considerar a capoeira como arte brasileira, mas com características de uma unicidade que torna difícil sua inserção num dos escaninhos que compõem a visão ocidental da vida e do mundo. Contudo, o termo “jogo”, por possuir um caráter lúdico, de passatempo, de divertimento com um sistema de regras, mesmo que implícitas, parece ser a expressão mais adequada, pois é praticamente hegemônico e raramente ouvi um capoeirista não usá-lo para se referir à prática da capoeira.

Embora os jogos possuam uma dinâmica própria com características mutáveis, podendo um mesmo jogo assumir, em momentos diferentes, atributos distintos, é possível observar as suas peculiaridades predominantes mais marcantes, tais como jogos mais cadenciados e estratégicos, mais maliciosos, com características mais acrobáticas ou lúdicas e os mais eficazes, no sentido marcial. Como diria Johan Huizinga a respeito do que ele denominou *Homo Ludens*⁶, ou seja, a dimensão lúdica ou simbólica, onde o homem se expressa, “certas formas

⁵ O trabalho de Loïc Wacquant aborda questões como corpo, violência, marginalidade, instituições carcerárias. Loïc Wacquant é professor de sociologia da Universidade da Califórnia e pesquisador do Centre de Sociologie Euroèene du College de France.

⁶ Para maiores informações a respeito dos conceitos de “*Homo Ludens*” e “dimensão lúdica” criados por Johan Huizinga, consultar Teixeira, Carlo Alexandre em “O Imaginário Poético da Capoeira Angola: a performance de

de jogo podem ser extraordinariamente sérias [...] ele se torna seriedade e seriedade jogo” (Huizinga *apud* Teixeira, 2001).

Àquela altura da pesquisa, eu já havia passado por diversas experiências na roda, mas nenhuma situação mais violenta, nenhum jogo em que eu tivesse que me defender – ou atacar – mais impetuosamente para resguardar minha integridade física, ou moral. A experiência que irei narrar, só foi possível porque eu possuía algum “capital-corpo” construído ao longo de mais de 20 anos com a prática da capoeira e outras atividades marciais e esportivas.

“Capital-corpo”, segundo Loïc Wacquant, são os recursos físicos que o indivíduo possui, é “arma de ataque e escudo de defesa”, é o conhecimento “do funcionamento do seu corpo, a percepção prática de que há limites que não devem ser ultrapassados, os trunfos e os pontos fracos de sua anatomia”, além da materialidade, é “o comportamento e a tática” [...] “seu programa de preparação, as regras da vida” enfim, é a noção “de seu próprio corpo, de suas potencialidades e de suas insuficiências, retirada do treinamento cotidiano.” (Wacquant, 2002, p.148)

Se eu não me dispusesse a uma imersão sem reservas, a uma apreensão, também, “através da carne”, possibilitada pelo “capital-corpo” que eu possuía, não seria possível o entendimento de vários aspectos que permeiam a RLC. Já havia invertido, como Loïc Wacquant, a equação “observação participante” para “participação observante” (Wacquant, 2002, p.23), e já encontrava-me submerso em meu objeto de estudo de tal forma que, em alguns momentos, não sabia identificar a fronteira entre o objeto e o pesquisador. Encontrei apoio nas palavras de Argan:

Não é possível pensar o objeto separadamente do sujeito: o sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si; o objeto é objeto porque é assumido e pensado pelo sujeito. Neste sentido, podemos dizer que a realidade ou fragmento de realidade tornam-se objeto na medida em que, pensada por um sujeito, adquire a singularidade do sujeito (Argan, 1995, p. 252).

Em outras palavras, como dizem os capoeiras, eu já estava “com a cara na reta”, mas não imaginava que minha cara ficaria tão na reta assim. Depois de uma cirurgia no joelho direito e uma recuperação demorada, comecei a me aventurar a jogar na RLC; aos poucos ia me sentindo cada vez mais seguro e confortável jogando capoeira, mas esses sentimentos muitas vezes são prelúdios de acidentes devido ao excesso de confiança.

O dia do episódio que narro agora era uma tarde de domingo ensolarada e, naquele momento, me sentia especialmente seguro para jogar, pois a dor, que antes era teimosa, agora só surgia com movimentos e posições que exigiam mais do joelho – como a negativa, quando é necessário a flexão total do joelho onde a maior parte do peso do corpo é apoiada – o que já não é uma desculpa, como poderia ser a minha falta de condicionamento físico, pois já estava sem treinar havia vários meses.

A roda estava acelerada, com um ritmo forte, os instrumentos tocavam em um compasso mais rápido que o habitual, o qual cantador acompanhava animadamente. Mestre King, como de costume, estava “dando um show”. Observei atentamente seus movimentos e fisionomias que usava como um verdadeiro artista de palco ou “mestre de capoeira”.

Depois de mais de vinte anos praticando capoeira, ainda não saberia, ao certo, definir ou conceituar o que venha a ser um “mestre de capoeira”. Segundo alguns integrantes da RLC com quem conversei, o termo mestre pode ser um tipo de graduação, um nível técnico, um conceito subjetivo, um reconhecimento da comunidade ou mesmo alguém que seja responsável por um grupo de capoeiras.

Contudo, pude observar que se espera de um mestre o conhecimento que permita a ele transitar por todas as linguagens que atravessam a roda: a música (canto e toque), a dança, a luta, a encenação, a malandragem, muito embora, no passado, grandes mestres fossem “capoeiras solteiros”, como Frede Abreu expõe em seu livro “O barracão de Mestre Waldemar” (2003): solteiro é o capoeira que só toca e canta, mas não joga ou o que só joga, mas não assume função musical na roda, os mestres eram, por assim dizer, especialistas. Porém hoje, esta especialidade não seria bem vista, o capoeira deve saber cantar, tocar os instrumentos e confeccioná-los, jogar.

O fato é que um mestre tem papel fundamental na roda, já que quanto mais mestres presentes, mais fluidez ela demonstra. É o mestre quem conduz e dá a dinâmica necessária à roda. Essa dinâmica é também referida pelos participantes da RLC como “axé”.⁷

Estou totalmente absorto na sua “performance” quando ele pára o jogo e me chama para jogar. No centro da roda, ele oferece, com um gesto extremamente polido, o “pé do berimbau”⁸ para que eu me abaixe aí e inicie um jogo com ele.

⁷ Luis da Câmara Cascudo, em seu “Dicionário do folclore Brasileiro”, define “axé” como sendo “energia sagrada; força vital do orixá; força que emana da Natureza; força que está em elementos da natureza. Também significa origem ou raiz familiar; ascendência mítica; conhecimento iniciático; legitimidade; carisma”. Contemporaneamente, o termo ganhou popularidade, sendo usado para qualificar gêneros musicais em voga no carnaval baiano como o “Axé Music”.

⁸ O pé do berimbau é o lugar de onde, abaixados em frente dos berimbaus, os capoeiras iniciam o jogo.

A deliberação de entrar na roda para jogar capoeira não é um processo unicamente racional, essa escolha ou decisão “apaga a distinção escolástica entre o intencional e habitual, o racional e o emocional, o corporal e o mental. Ela emerge de uma razão prática que, incrustada no fundo do corpo, escapa a lógica da escolha individual” (Wacquant, 2002 p.118).

O toque dos berimbaus, a batida seca e ritmada do atabaque e dos outros instrumentos, a emoção do canto estampada na fisionomia do cantador e do coro, os olhares de quem não está jogando incidindo sobre os que estão, é um convite sedutor ao jogo.

Contudo é necessário entender que a roda também pode ser um campo de batalha e, um adversário pode usar o ímpeto do outro como uma arma eficiente, ou seja, se aproveitar estrategicamente de um momento em que o oponente não está preparado física, técnica ou emocionalmente, fazendo-o entrar na roda para uma disputa não muito justa.

Embora haja como escolher com quem se quer jogar, não é possível controlar totalmente com quem se vai jogar realmente, mesmo que um capoeira nunca “compre um jogo⁹” com alguém que não deseja jogar.

Não que eu não desejasse jogar com o King, pelo contrário, naquele momento era o que eu queria, mas um sentimento misto de satisfação e apreensão – possivelmente advindo de um receio de não conseguir, naquele estágio de recuperação física, corresponder à altura do jogo que o King me impusesse – me alertava para que eu tomasse cuidado.

Surpreendido pelo convite, tentei ganhar tempo para raciocinar a respeito da minha situação naquele momento. Perguntei gestualmente, já que a linguagem gestual é mais eficiente devido ao som da bateria¹⁰ sobrepor à voz e, também, para poder participar a todos do nosso diálogo, se era comigo mesmo que ele queria jogar. Estava sorrindo, tentando comunicar uma descontração que na verdade era o oposto do que sentia.

Apontei para mim mesmo e, apesar de saber sua resposta, olhei ao meu redor como se estivesse procurando com quem ele queria jogar: seria com outra pessoa? Mestre King simplesmente respondeu “dando de ombros”, o que interpretei que a decisão era minha. Para ele era indiferente.

Eu não podia recusar, seria desfeita, ou pior ainda, eu estaria demonstrando fraqueza, coisa com a qual eu deveria conviver durante muito tempo, pois seria visto como um capoeira

⁹ Jogo de compra é quando alguém que não está jogando se posiciona dentro da roda fazendo parar o jogo, a partir daí dá-se a escolha com quem ele vai jogar: ou um dos que já estava jogando permanece na roda – normalmente esse é mais velho ou tem mais experiência, como um mestre, por exemplo – a pessoa que interrompeu o jogo escolhe apontando com um gesto com quem quer jogar.

¹⁰ Bateria, ou orquestra, é o termo usado para o conjunto de músicos e instrumentos usados na RLC: três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô.

que não está preparado para jogar com qualquer um. Dentre os valores que atravessam a subjetividade dos capoeiristas da RLC, a coragem e a lealdade talvez sejam os principais, sem essas características um capoeirista será considerado como alguém em quem não se pode confiar. Certa vez conversando com Mestre Russo ele, se referindo aos seus alunos que compõem a RLC, me disse: “Eu posso confiar nesses garotos, eles foram criados comigo, eu sei quem eles são, e tem mais, eles não têm medo de ninguém, o Gato¹¹ parece até maluco, encara qualquer um” (Russo, comunicação social).

Quando me dei conta da situação, já estava agachado ao pé do berimbau em frente ao King que me olhava protegido por uma fisionomia ambígua, a qual não soube decifrar, o certo é que, por trás daquela máscara, com certeza, havia muita astúcia e malandragem.

Ele estava agachado na minha frente e nesta posição parecia, estranhamente, ser muito mais largo do que alto. Nunca me acostumei totalmente com a impressionante figura daquele negro com cabelos estilo *rastafari* (cabelos enrolados em longos e sólidos cachos separados), quase um metro e noventa de altura, com uma compleição física rara, não só por sua estatura e musculatura que mais parece uma “blindagem orgânica”, como se fosse uma armadura impenetrável a qualquer golpe, mas também por possuir uma flexibilidade e velocidade que normalmente não acompanham biótipos como o dele.

Como se não bastassem estas características físicas, Mestre King ainda possui um arsenal invejável por qualquer lutador: além de praticar outras modalidades de luta¹² também, segundo algumas pessoas que o conhecem e, também frequentadores da RLC, participou de três lutas em um evento de “vale-tudo”¹³ na Rússia, ganhando duas e empatando uma.

¹¹ Gato Félix ou simplesmente Gato é, em minha opinião, o capoeira mais habilidoso e flexível da RLC, e um dos mais habilidosos que conheci.

¹² Em uma conversa que tive com o King indo para RLC, ele me disse que treina outras lutas, mas que para ele a mais eficiente é a capoeira.

¹³ Vale-tudo é um evento com premiações em dinheiro onde se reúnem diversos lutadores praticantes de lutas distintas com o objetivo de se enfrentarem com um mínimo de regras.

Figura 1: Mestre King cantando agachado ao pé do berimbau



Fonte: autoria desconhecida, [s.d].

Contudo o que faz dele um dos capoeiristas mais eficientes, perigosos mesmo, que conheci, foi a sua formação na capoeira: segundo alguns informantes da RLC, Mestre King¹⁴, apesar de ter família, perambulava, ainda criança, pelas ruas de Caxias onde iniciou seu aprendizado na vida, na capoeira e na malandragem. Seu primeiro mestre foi Marco PQD (um dos fundadores da RLC, hoje afastado da roda), depois frequentou diversas “rodas de rua” principalmente a RLC onde se sente em casa até hoje e conviveu também com vários “grupos de capoeira¹⁵”, como aluno, tendo sido formado pelo Grupo ABADÁ, onde pôde refinar a técnica de lutador que já trazia consigo.

¹⁴ Hoje Mestre King é dirigente do Grupo que fundou, o Aprendizes e viaja pelo Brasil e o mundo ministrando cursos e palestras sobre capoeira.

¹⁵ Rodas de rua são rodas de capoeira que se realizam nas ruas, embora alguns capoeiristas diferenciem rodas de rua e rodas na rua. As rodas de rua são rodas que ocorrem exclusivamente, ou principalmente, na rua, enquanto

Bujão, eu não vou cuspir no prato que eu comi, o Camisa¹⁶ me ensinou muita coisa, eu devo muito a ele, mas capoeira mesmo, a malandragem eu aprendi aqui em Caxias, na roda, aqui, essa aqui [...] o Russo é quem eu olhava pra aprender, o velho é foda! Ele foi o primeiro cara que eu vi jogar. O russo é meu mestre também (King, comunicação pessoal, s.d.).

Ele estendeu a mão em minha direção para que eu o cumprimentasse com o intuito de começarmos o jogo. Sentia que meu corpo e minha mente estavam entrando em sintonia, numa espécie de configuração necessária, mais aguçada, bem diferente daquela quando eu estava apenas assistindo.

A imbricação mútua das disposições corporais e mentais atinge um tal grau que mesmo a vontade, o moral, a determinação, a concentração e controle das emoções transmutam-se em reflexos que dão sete vidas ao corpo [...] o mental torna-se parte do físico, e vice-versa; o corpo e mente funcionam em simbiose total. (Wacquant, 2002, p. 116)

Cumprimentamo-nos apertando as mãos, mas não sem antes ter me protegido com a mão esquerda, que permanecia a altura do meu rosto evitando assim algum golpe repentino. Este gesto de auto proteção deve ser calibrado de forma que o outro capoeira entenda que você está atento e preparado, “ligado”, para um ataque súbito, mas, ao mesmo tempo, deve ser descontraído e espontâneo; de forma algum este gesto deve expressar medo, a não ser se for deliberadamente exagerado, como caricatura, com espírito lúdico.

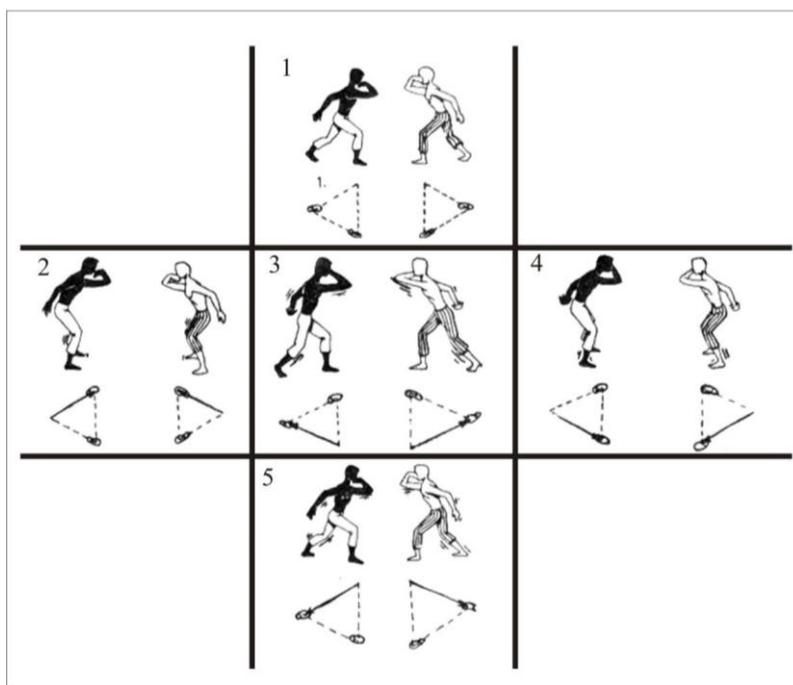
Começamos o jogo lentamente, movimentava-me pelo chão, ou seja, usava mais movimentos que necessitavam o contato das minhas mãos e cabeça com o chão, do que os que predominavam a verticalidade da ginga¹⁷ e dos golpes com os pés.

as rodas na rua são aquelas que ocorrem esporadicamente na rua, mas que seu foco principal de atuação é nas academias ou ambientes fechados.

¹⁶ Mestre Camisa, aluno de Mestre Bimba (criador da Capoeira Regional), é o fundador do Grupo ABADÁ, o maior grupo, em termos de quantidade de adeptos do mundo.

¹⁷ Segundo Nestor Capoeira (1996), a ginga é “elemento básico da movimentação em pé do capoeirista”.

Figura 2: Ilustração baseada em desenhos esquemáticos da ginga



Fonte: desenhos retirados do livro "Capoeira: os fundamentos da malícia" (Nestor Capoeira, 1996, p.159).

Porém, depois de algum tempo o meu joelho começou a doer e precisei subir, jogar no alto, sendo assim, apliquei alguns golpes mais aéreos. Já estava cansado, não sei se por conta da emoção – que revivo agora escrevendo estas linhas –, ou pela falta de condicionamento físico. O jogo da capoeira é muitas vezes classificado como jogo de chão ou jogo em cima, o primeiro é caracterizado por uma movimentação rasteira usando os membros superiores para dominar o corpo, o segundo é um jogo em que predomina a troca de golpes (movimentos ofensivos normalmente desferidos com os pés), a ginga e acrobacias.

Jogue para baixo jogue pra cima
 Capoeira de Angola Indalina
 Jogue para baixo jogue pra cima
 Meu berimbau não desafina
 Jogue para baixo jogue pra cima
 Capoeira de Angola na esquina

(Música de autoria desconhecida executada com frequência na RLC)

Tentava não deixar transparecer que estava cansado, não sei se conseguia, pois não podia mais continuar respirando apenas pelo nariz e, se eu abrisse a boca para respirar, Mestre

King poderia notar o meu cansaço e se beneficiar disso; chamei-o para a “volta ao mundo”, não apenas para tentar me refazer fisicamente, mas também para procurar entender o que estava ocorrendo emocionalmente comigo, já que:

é preciso ser capaz de gerenciar suas emoções; saber, de acordo com o momento, conte-las e reprimi-las, ou, ao contrário, alimenta-las e ampliá-las; amordaçar certos sentimentos (de cólera, de irritação, de frustração), exercer, em todos os momentos, não apenas uma vigilância de seus sentimentos, mas também um “controle expressivo” constante sobre sua “sinalização” exterior (Wacquant, 2002, p.112).

A Volta ao mundo é um elemento que pode ser usado no jogo – é usado com frequência na RLC – onde os capoeiras que estão jogando circulam, um atrás do outro, mas mantendo certa distância entre si e, andando, contornam a parte interna da roda. Normalmente isso ocorre quando o jogo torna-se truncado ou acontece algo que atrapalhe ou mesmo para descansar ou pensar nas próximas táticas a serem usadas no jogo.

Tenho uma leitura pessoal sobre esse elemento do jogo. No meu ponto de vista esse é o momento da virada; quem estava perdendo pode passar a ganhar, pois o mundo dá voltas e quem está por cima pode ficar por baixo e vice-versa.

Depois de uma volta ao mundo lenta, ou seja, caminhando lentamente, mas que pareceu ter ocorrido em menos de um segundo, nos abaixamos mais uma vez ao pé do berimbau e saímos para o jogo. Agora não me sentia mais à vontade para jogar no chão, pois meu joelho já acusava o excesso de esforço, então iniciei um jogo mais acrobático, com movimentos floreados com a intenção de preencher o jogo com elementos de caráter mais estético do que marcial, King correspondeu fazendo movimentos impressionantes devido a sua massa corporal, utilizando a flexibilidade impensada, de sua coluna vertebral; ele está me acompanhando.

Após aquela sequência de movimentos acrobáticos, foi ele que, providencialmente, me chamou para a volta ao mundo; pausa para respirar e pensar: já jogamos no chão um jogo lento, de estratégia e estudo, aplicamos golpes mais aéreos, floreamos, brincamos com o corpo.

Começamos a jogar de novo, apliquei uma “armada”¹⁸ veloz seguida de uma “meia-lua de compasso”¹⁹ (nomenclatura usada na Capoeira Regional) ou “rabo-de-arraia” (nomenclatura usada na Capoeira Angola e na RLC) mais rápida ainda e quando completei o duplo golpe me dei conta, a tempo, de que um golpe se aproximava do meu rosto com uma velocidade incrível,

¹⁸ Golpe aplicado com a parte externa do pé após um giro de 360 graus.

¹⁹ Golpe aplicado com calcanhar apoiando o corpo com uma ou as duas mãos no chão durante um giro de 360 graus.

me esquivei, mas, ainda com a imagem em câmera lenta na memória recente, percebi o quão forte o golpe fora desferido, um golpe desse poderia matar facilmente uma pessoa.

O jogo estava tendendo a ficar mais agressivo, havia menos golpes, agora a movimentação estava quase reduzida a “negaças” e “balanços de corpo”. Segundo Jair Moura no Livro Capoeira: os fundamentos da malícia de Nestor Capoeira, a negaça tem como objetivo:

desnortear o oponente, enganando-o com trejeitos de corpo, de mãos, de pés, tronco, cabeça, ou de tudo isso conjugado formando o que se chamava ‘jogo de corpo’ [...] “Somente assim os golpes surtiam efeito entre adversários habilidosos (Moura *apud* Capoeira, 1996, p.117).

Movimentávamos nossos corpos com a intenção de desestabilizar o outro, percebendo que a agressividade do jogo aumentava gradativamente, pois “o nível de violência aumenta pouco a pouco, mas de modo recíproco e gradual” (Wacquant, 2002, p.110), apliquei-lhe um martelo²⁰ com a perna direita, sem o intuito de acertá-lo, porém ele respondeu com outro também de direita; eu não pensei, simplesmente agi: “entrei em uma queda” (banda de costas) encaixada perfeitamente.

A “banda de costas” é uma queda que pertence ao repertório dos golpes desequilibrantes²¹ da Capoeira Regional e consiste em encaixar a dobra do braço (junção do antebraço com a parte superior do braço) como se fosse um gancho na parte posterior do joelho do oponente para então empurrar o peito do oponente com a mão que está livre e até que ele caia. Muitas vezes esse ato é complementado com uma puxada com o pé na perna de apoio de quem está aplicando o golpe, nesse caso o martelo.

Eu tinha sua perna direita segura pelo meu braço esquerdo, mas imediatamente soltei-a, não queria aplicar aquela queda por uma série de motivos, mas o principal deles é que se a queda fosse aplicada, caso eu conseguisse – tarefa difícil –, eu deveria arcar com as consequências: o jogo iria para um nível bem mais perigoso. Não sei se o fato de eu ter soltado sua perna e não aplicar a queda, iria influenciar no andamento do nosso jogo. Esperava por qualquer coisa, tudo poderia acontecer, só não queria cortar o jogo, pedir para sair antes de resolvermos aquela questão.

Não desejei recuar nem insinuar que queria um jogo mais leve, insisti nas fintas e aplicando uma cabeçada a altura do seu rosto, apenas com a finalidade de afastá-lo e mostrar

²⁰ Chute semicircular aplicado com o peito pé, normalmente à altura do rosto.

²¹ Movimentos desequilibrantes são aqueles que têm o objetivo de causar uma queda ou desequilibrar o “adversário”, tais como: rasteira em pé, rasteira, bandas, forquilha.

que ainda estava disposto a jogar, mas, de forma totalmente surpreendente para mim, e talvez para toda a assistência, em uma fração de segundo, King se esquivou em um movimento circular vertical ascendente e segurou minha cabeça e, desta vez, aplicou a sua cabeçada.

Senti o impacto, não dor e, por um momento, o mundo parou. Quando consegui enxergar novamente, ou seja, quando o “blecaute dos meus olhos” foi se dissipando, percebi à minha frente a figura do King me olhando e ainda não sei que sua fisionomia representava, parecia que ele estava feliz em ter acertado golpe tão preciso, mas ao mesmo tempo desapontado com o estrago que poderia ter causado. Ele poderia ter acabado com o jogo – comigo – naquela fração de segundo em que eu estava praticamente inconsciente. Precisei me refazer e dei mais uma “volta ao mundo”. Senti meu nariz quente, bem maior do que o normal e meus olhos lacrimejando; já conhecia esses sinais. Quebrei o nariz mais uma vez. Como parte de meu “capital-corpo”, possuo a noção exata de como o corpo percebe uma fratura no nariz, melhor dizendo, no septo (divisória cartilaginosa entre as cavidades nasais), lesão da qual eu já tivera experiência duas vezes.

Passei a mão no rosto e olhei-a, não vi sangue, ainda não havia dado tempo para ele escorrer, como diriam os capoeiras, “descer o melado”; não queria que isso acontecesse, aspirava vigorosamente ar pelo nariz para que o sangramento fosse interno, pois não gostaria de parar de jogar, muito menos jogar com sangue escorrendo em meu rosto. Sentia o gosto e o cheiro férreo do sangue. Todos me olhavam, mas eu estava decidido a jogar mais, queria ver onde isso iria acabar.

Saí do pé do berimbau para o jogo com um “aú”²², mas minha fisionomia assumiu um caráter mais sério, compenetrado no jogo, não gostaria levar mais nenhum prejuízo, o jogo ficou sóbrio, demos mais uma “volta ao mundo”, mas sentia-me tonto, não sei se pela perda do sangue, pelo tempo que estava jogando, pelo estresse que sofri ou por tudo isso junto.

Parei o jogo e apertei a mão do King, as pessoas aplaudiram, mas eu estava preocupado com o estrago no meu nariz. Cortar o jogo é o mesmo que pedir para parar de jogar. Na RLC, normalmente isso ocorre com um de aperto de mão, muitas vezes seguido de um abraço, porém, raramente observei alguém encostar as palmas das mãos na outra pessoa, pois, por estarem em contato com o chão da rua, elas estão empoeiradas e sujas. Sendo assim o abraço é dado com as costas das mãos que podem apoiar-se nas roupas alheias sem sujá-las.

Fui a um bar ali perto e pedi gelo. Enquanto estava na roda com o gelo no nariz, notei que o meu “capital social” havia aumentado consideravelmente após o jogo, as pessoas, aos

²² Movimento apoiando as duas mãos no chão, erguendo as pernas, conhecido leigamente por estrela ou estrelinha.

poucos, vinham falar comigo. Algumas perguntando se estava tudo bem, outras tecendo considerações positivas a respeito do jogo, mas uma, em especial, me fez entender que a RLC é, em grande parte, aprendizado o qual é passado não somente durante o jogo, pois no calor das defesas e dos ataques ficamos um tanto cegos, sendo, às vezes, necessário alguém para traduzir o que ocorreu, nesse caso, Mestre Russo:

Bujão²³, você jogou muito bem, o King é grande, mas é muito rápido, ele é malandro, gostei de ver, você também mostrou malandragem, mas você nunca mais vai precisar tomar uma cabeçada na vida [...] depois nós vamos treinar, é uma coisa muito simples (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Um de meus informantes, sem dúvida o mais importante, foi o Mestre Russo que me deu informações preciosas desde o início da pesquisa. Este mestre, de quem falarei mais adiante, é o líder incontestado da RLC, pois além de ser um dos fundadores da manifestação, é ele (juntamente com seus alunos) o responsável por manter a tradição da RLC comparecendo todos os domingos e organizando o evento. Por este motivo, Mestre Russo se autodenomina “Zelador Cultural”.

Fiquei sentindo o nariz doer a semana inteira, porém, estranhamente, a dor não me incomodava, ao contrário, ela me lembrava que eu estava vivo. Mas não fiquei satisfeito, eu tinha que treinar para depois jogar mais uma vez com o King. Foi o que fiz, treinei com o Russo – e, também sozinho – a defesa da cabeçada; além do treino prático, corporal, às vezes o simples fato de visualizar o movimento, é um treinamento dos mais eficientes, pois, não só eu, mas vários capoeiristas com quem conversei, passamos e repassamos mentalmente (imaginamos) a cena (movimento) que queremos aprender e, de alguma forma, aquela ideia (técnica, gesto, movimento) se incorpora ao repertório tático do jogo.

Os movimentos, técnicas, e estratégias que Mestre Russo ensina são produtos de uma vivência de aproximadamente quarenta anos na prática de capoeira; eles são uma tecnologia efficientíssima de ataque e defesa. São gestos pragmáticos que, se incorporados ao repertório do jogo do capoeira, criam uma verdadeira barreira protetora e um arsenal muito eficaz.

²³ Bujão é o meu “apelido de capoeira” que carrego desde praticamente o início da minha “carreira” como capoeirista; caso o capoeira não tenha obtido seu apelido até o dia do batizado (evento da Capoeira Regional, onde o neófito joga com um mestre ou professor; o ritual simboliza que o capoeirista jogou, sem a orientação de seu mestre pela primeira vez), é nesta ocasião que ele recebe; os apelidos vieram de uma tradição marginal quando a capoeira era proibida e seus praticantes deveriam possuir esses codinomes para não serem identificados com facilidade pela polícia; hoje, transformado em “tradição”, o apelido assume um papel oposto, pois é um elemento de identificação.

Depois de algumas semanas do meu último jogo com o King, Mestre Russo pede que eu puxe a roda, ou seja, que eu escolha as pessoas com quem quero jogar. Essa posição, por um lado é bem cômoda e indica prestígio na RLC, por outro, demanda estar em boa forma física, pois quem puxa deve jogar com duas pessoas no mínimo, mas, certamente se espera que ele jogue com mais.

Em meu segundo jogo, percebi o King chegando, não pensei muito e agi rápido, pois não desejaria mudar de ideia. Gostaria de jogar de novo com ele, ou melhor, continuar jogando, pois para mim aquele jogo ainda não tinha terminado. Chamei-o para o “pé do berimbau” e sorrindo, ele aceitou, apertou minha mão colocando-a (as costas da mão) em sua testa em sinal de respeito; eu retribuí o gesto.

Figura 3: Gato Félix (de frente) e Alder (de costas) na RLC em uma das várias formas de se fazer a “chamada”, também denominada de passo-a-dois



Fonte: fotografia de David Nascimento Bassous, [s.d.].

Depois de vários minutos de jogo e algumas “voltas ao mundo” e chamadas²⁴, eu pensei: este jogo não está muito diferente do primeiro, tenho que me cuidar.

²⁴ Acredito que caberia um capítulo exclusivo a respeito da “chamada”, porém vou me ater a descrevê-la: pode-se fazer a chamada de várias maneiras, já observei muitas formas diferentes em diversas rodas, mas na RLC são mais comuns a “chamada” de frente com uma mão – como na foto acima – e a com as duas. Na primeira, um capoeirista para com os pés juntos e levanta uma das mãos (frequentemente a direita) onde o outro “deposita” a sua, na segunda o processo é o mesmo, porém o capoeira que “chama” o faz com as duas mãos, ou seja, com os

De repente, a cabeçada! Mas, desta vez, eu bloqueei o violento golpe com meu antebraço em sua traqueia como o Mestre Russo havia me ensinado. Ele se assustou, nós paramos e nos olhamos; eu digo – gestualmente – que ele não vai me dar outra cabeçada; o gesto, formado pelo indicador oscilando lateralmente exprimindo um não, se transformou e o dedo médio se juntou ao outro indicando o número dois. Duas vezes não!

Mestre King entendeu e, sorrindo, colocou sua língua para fora da boca, como uma careta de criança travessa que acabou de ser pega antes de fazer uma traquinagem. Jogamos mais um pouco e nos abraçamos, terminando o jogo.

Esta experiência que acabo de narrar é um ponto de vista, é minha visada de algo que se fez no presente, contudo, o que se entende por RLC é um processo construído por uma pluralidade de pessoas vivas, são múltiplas vozes que falam do passado e recriam o presente. Sendo assim, a necessidade de olhar para o passado com o objetivo de poder entender e registrar os processos políticos e sociais que atravessam não apenas a RLC hoje, mas todos os fenômenos e atos humanos, deve se apoiar na pluralidade de pontos de vista de outros sujeitos e de outros tempos.

braços abertos para que o outro se aproxime. É importante salientar que na medida em que os corpos se aproximam, os capoeiras vão se colocando em posturas mais protegidas, como, por exemplo, afastarem os pés que estavam juntos para conferir uma melhor base.

2 O PROCESSO HISTÓRICO DA RLC

Como menciona Carr em seu livro *O que é história*, “o historiador continuamente faz a pergunta ‘por quê’, e não descansa enquanto não tiver uma resposta” (Carr, 1989). Essa postura também se aplica ao etnólogo e ao pesquisador da cultura. Michel de Certeau (1982) aponta a escrita da história como tendo um papel, “no sentido etnológico”, de

rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, cumpre uma função simbolizadora: permite a uma sociedade situar-se, oferecendo-lhe, pela linguagem, um passado e, assim, abrindo um espaço próprio para o presente. “Marcar” um passado é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade — que enterra os mortos — como um meio de estabelecer um lugar para os vivos (Certeau, 1982).

Para escrever sobre a RLC, antes de tudo, é necessário fazer alusão de como isso foi possível, o processo pelo qual eu, enquanto observador participante, deveria passar até conquistar “o apoio de indivíduos-chaves” (Foote-Whyte, 2002, p.79), obter a confiança do grupo de pessoas que forma a RLC, entender a dinâmica social daquela gente, condições sem as quais não seria possível desenvolver a pesquisa de modo produtivo.

Estudar o curso que esta manifestação artística e cultural tomou, desde o seu início até os dias atuais, foi tarefa gratificante, já que esta “jornada” se apresentou como uma necessidade de construir uma perspectiva do passado para que eu pudesse entender as causas pelas quais foi possível surgir esta roda, que, hoje em dia, faz parte de minha vida.

Logo no início da pesquisa percebi que para entender o processo de transformações que a RLC sofreu ao longo do tempo, não bastaria apenas coletar e organizar informações de fatos passados que posteriormente iriam compor este texto, pois se assim fosse, eu estaria tentando me embrenhar em um mundo alheio, território estranho do qual, na verdade, seria praticamente impossível ter acesso, pois segundo Carr²⁵, a história é um “processo em movimento constante, dentro do qual o historiador se move”, ou seja, logo percebi que eu deveria usar a história sim, mas sem perder o ponto de vista da antropologia.

O trabalho que eu tinha pela frente, como citei anteriormente, dependia, em grande parte, da minha capacidade em conquistar a confiança do grupo de pessoas que formava a RLC. Antes mesmo de sair em campo, eu já sabia que eu enfrentaria situações difíceis no tocante à

²⁵ Nascido em Londres em 1892, Edward H. Carr é um dos maiores historiadores da atualidade. É, desde 1955, membro dos órgãos diretivos do Trinity College de Cambridg, membro honorário do Balliol College, de Oxford (1966), e das universidades de Manchester (1964) e de Gorníng (1964) (Fontana, 1979, p. 8).

coleta de material, mas nada me prepararia para o que estava por ocorrer. Percebi o quanto é difícil, se não impossível, manter uma “pseudo-postura científica” pautada no absoluto distanciamento quando nos apaixonamos pelo nosso objeto de estudo.

Contudo, eu tinha pela frente uma tarefa que dependia da capacidade de colocar em prática os estudos teóricos das disciplinas oferecidas pelo curso de mestrado em Ciência da Arte, dentre os vários textos oferecidos pela grade curricular e, um em especial, me trouxe muitos elementos que pude utilizar durante a pesquisa, pois continha, surpreendentemente, experiências as quais eu vivia no cotidiano da minha pesquisa.

Tal qual Willian Foot-Whyte – antropólogo que discute questões metodológicas no campo da antropologia urbana – relata em “Treinando a observação participante”, capítulo do livro “Desvendando Máscaras Sociais”, eu me encontrava em uma posição em que deveria focalizar meus esforços, primeiramente, em conquistar a confiança do grupo que eu iria estudar e “descobri que a minha aceitação” “dependia muito mais das relações pessoais que desenvolvesse do que das explicações que pudesse dar” (Foot-Whyte, 2002) a respeito de mim e do meu trabalho de pesquisa, por isso as poucas entrevistas formais que fiz não se mostraram tão eficientes como as conversas à beira da roda de capoeira, no carro indo para algum lugar ou até em algum bate-papo pelo telefone, “procurei demonstrar esta disposição para aceitar as pessoas e a comunidade através da minha participação cotidiana” (Foot-Whyte, *op. cit.*, p. 81).

Contudo, esta convivência representou para mim muito mais do que poderia “colocar no papel”. As experiências que tive no convívio com aquelas pessoas, lugares e situações me transformaram de maneira irreversível, a tal ponto que hoje sou considerado – e me considero – integrante da RLC.

Em meus primeiros contatos, nos meses iniciais de 2003, com a RLC e seus integrantes, principalmente Mestre Russo e seus alunos, eu já me sentia à vontade para conversar e fazer perguntas, mas na medida em que o tempo passava e a minha presença se tornava cada vez mais constante, a relação com a RLC foi passando para um outro nível de relação. Mestre Russo passou a figurar como meu principal colaborador (hoje, meu mestre de capoeira e amigo) e a roda como evento “obrigatório” das domingueiras.

“Bujão, hoje você faz parte da nossa família, eu sei que posso contar com você, e você pode contar comigo” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal). Declarações como estas não vinham apenas de Mestre Russo, o Mestre Peixe²⁶ e toda a rapaziada mais chegada ao Russo, também teciam comentários que indicavam a minha aceitação. Eu me sentia acolhido e as

²⁶ Mestre Peixe, aluno mais antigo de Mestre Russo, é “Mestre de Bateria”, ou seja, a pessoa responsável por cuidar dos assuntos relativos à bateria da RLC.

formas do grupo expressar isso eram as mais variadas, mas uma em particular me chamava atenção. Caso eu faltasse a algum domingo (dia em que a RLC é realizada), as pessoas me “cobravam”: “Tá sumido [...] que que houve? A roda domingo passado foi boa, você perdeu!”.

Porém, outras formas do grupo, o qual eu estudava se expressar eram ambíguas; a que mais me incomodava era quando me perguntavam se eu iria jogar naquele dia, pois estava me recuperando de uma cirurgia no joelho como mencionei anteriormente.

Todos sabiam que eu era capoeirista, mas ainda não haviam me visto jogar. Cada vez que me perguntavam “Como está o joelho?”, eu me sentia, por um lado, agradecido pela atenção, mas, por outro, um pouco aborrecido, pois, para mim, aquela indagação, algumas vezes, possuía certa dose de sarcasmo. Nesses momentos, a pergunta soava como: “E aí, vai jogar ou não vai? Será que você é capoeira mesmo?”.

E, da mesma forma que ocorreu com Foot-Whyte, após ele ter participado de um jogo de *baseball* com a comunidade que estudava em Cornerville, eu só me senti realmente aceito pelo grupo depois de jogar na roda. O primeiro jogo que fiz na RLC foi com o Africano, um aluno de Russo habilidoso no jogo e ótimo “cantador²⁷”, mas não entendi muito bem como “rolou aquele jogo” já que além de emocionado, eu estava também, muito preocupado com o meu joelho, mas uma coisa ficou bem clara, todos estavam observando atentamente aquele jogo, talvez para saber se eu conseguiria me virar na roda.

No entanto, só me senti realmente aceito pelo grupo depois de um jogo um pouco mais “duro²⁸” que ocorreu com um “capoeira manhoso²⁹” chamado Binho. É importante salientar que quem me chamou para jogar foi ele: “Bujão, você pode jogar comigo?” perguntou num tom irônico que ele deixou transparecer pelo “excesso de humildade” – naquele momento, mesmo que fora da roda, já estávamos jogando capoeira – sendo assim, eu respondi: se você me der a honra? Então ele, com uma fisionomia assustada, quase caricata, falou: “Você conseguiu ser mais humilde que eu!”.

Nosso jogo, desde o início, foi bastante movimentado, muitos golpes³⁰ e movimentos desequilibrantes, porém sem que ninguém pudesse dizer que um havia levado vantagem sobre o outro, até um determinado momento.

²⁷ Cantador, ou cantor, é aquele que “puxa” as músicas cantadas na RLC. Esta função pode ser ocupada por qualquer capoeirista, desde que esteja tocando algum instrumento, de preferência o berimbau.

²⁸ O “jogo duro” ou “jogo de cobrança” é um jogo onde o elemento marcial está mais evidente, ou seja, a eficiência em derrubar, contundir ou mesmo colocar em situação difícil o adversário é o objetivo principal.

²⁹ Manhoso é um adjetivo usado, não só na RLC, para se referir àquele capoeira que possui um grande repertório de táticas corporais sutis que podem ludibriar o oponente.

³⁰ Golpes são os movimentos usados para atingir ou fazer o “adversário” se desviar (esquivar), tais como: rabo-de-arraia, chapa, martelo.

Foi quando ele começou a falar comigo durante o jogo: “Vai, chuta! Quero ver se você sabe chutar!”, mas tudo feito em clima de brincadeira, mas uma brincadeira que poderia acarretar uma queda; essa estratégia eu já havia presenciado o Binho utilizar com outro capoeirista – o Dois Cruzeiros que, quase sempre, me acompanhava nas minhas primeiras idas à RLC – e que, ao mostrar que sabia chutar, caiu numa rasteira³¹ muito bem aplicada.

Como eu já conhecia aquela “manha”, não entrei no jogo dele; tudo que ele falava para eu fazer, eu fazia o contrário. Se ele falava para jogar mais rápido, eu jogava ainda mais lento, quanto mais ele falava para eu chutar com força, mais eu calibrava meus golpes com uma intensidade baixa. Até que ele me “chamou na volta ao mundo”.

Figura 4: Mestre Russo (de frente) e Urso (de costas) olhando-se e fazendo uma "volta ao mundo" na RLC na Praça do Pacificador



Fonte: David Nascimento Bassous, 2005.

A “volta ao mundo” é um momento delicado, como mencionei anteriormente, quem vai à frente pode desferir um golpe tentando atingir quem está atrás, mas este último também pode desferir um golpe, normalmente desequilibrante, em quem está à frente, caso este não esteja atento.

³¹ Rasteira é um golpe, ou movimento, desequilibrante: um capoeira encaixa o seu pé no pé de apoio do outro capoeirista e puxa com o objetivo de derrubá-lo. Há uma infinidade de tipos de rasteiras que às vezes são denominadas de “bandas”.

Esse foi justamente o erro que Binho cometeu: de costas em plena volta ao mundo, ele tirou, por alguns segundos, os olhos de mim. Desferi-lhe um martelo – o chute que ele estava me pedindo no início do jogo, mas sem a intenção de acertá-lo – o mais rápido que pude executar. Quando ele virou para me olhar, o meu pé já estava a alguns centímetros do rosto dele. A única reação que ele teve foi a de fazer o sinal da cruz³² e abrir um sorriso, o qual retribuí com um gesto de mãos indicando: foi você quem pediu.

Depois daquele jogo, além de estreitar a amizade com o Binho, senti que grande parte do grupo gostou bastante do meu desempenho e escutei alguns elogios, como o do Russo: “É disso que eu gosto, o capoeira tem que saber chutar, não adianta só mostrar um jogo [...] o outro tem que saber que você tem armas pra te respeitar.” E o Grafite, com sua característica jocosa perguntou: “Que tiro foi aquele, Bujão?”, eu sem entender perguntei: Que tiro? E o Graffit, sorrindo, respondeu o martelo que você deu no Binho; outros simplesmente falaram: “Tá escondendo o jogo, né?”

Além das participações na RLC, eu deveria fazer parte daquele universo de pessoas, pensar como elas, entrar em suas casas, viver seus dramas, enfim, construir relacionamentos e mesmo sabendo que essas condições deveriam ser estabelecidas deliberadamente, isso ocorreu de maneira espontânea e sem dificuldade, a tal ponto que, em determinado momento me questionei se seria realmente produtivo para a pesquisa estar tão conectado afetivamente ao meu objeto de estudo.

Quando fui apresentado ao Mestre Russo, ele logo deixou clara a importância que dava a esta pesquisa e o interesse em contribuir. Depois de algum tempo de convívio, em uma de nossas longas conversas, o mestre comentou: “o crescimento da Roda Livre se deu, também, em virtude da ‘carismática’³³”.

O que me chamou atenção nesse discurso, além da receptividade declarada, foi o termo “carismática”, pois, em um texto que aborda a clássica questão epistemológica da “asespiação científica” versus os aspectos mais interpretativos e fenomenológicos, Da Matta afirma que “trata-se de incorporar no campo mesmo das rotinas oficiais, já legitimadas como parte do treinamento do antropólogo, aqueles aspectos *extraordinários* ou *carismáticos*, sempre prontos a emergir em todo relacionamento humano” (Da Matta, 1978, p.4). Mesmo não sendo as mesmas, a “carismática” que Mestre Russo se refere e a mencionada por Da Matta, elas apontam

³² O sinal da cruz é comumente usado na RLC como um gesto indicativo de alguma ameaça física no jogo. O gesto é utilizado, também, antes de se iniciar um jogo.

³³ Categoria nativa acionada por Russo para se referir às presenças de expoentes da capoeira que visitavam a roda, uns de forma consistente, outros de forma regular.

para o fato de que as informações mais relevantes seriam as advindas do relacionamento humano.

Esse ponto de vista, somado à convivência com os integrantes da RLC, a coleta de informações, o mapeamento e o levantamento genealógico da roda acabou por manifestar em mim o entendimento de que eu poderia e até deveria “assumir o lado humano e fenomenológico” do trabalho de campo, pois numa pesquisa como esta [...] “necessariamente se estabelece uma ponte entre dois universos (ou sub-universos) de significação e tal ponte ou mediação é realizada com o mínimo de aparato institucional ou de instrumentos de mediação” (Da Matta, 1978).

Mestre Russo, sua esposa Eliane e os filhos, Douglas (Del) e Diego (Pardal), participantes da roda e trabalhadores locais quase sempre se mostraram prontos a dar depoimentos e responder alguma dúvida ou questionamento meu, mas, nem sempre, foi fácil levantar determinadas informações sobre o passado do grupo.

Tal como um garimpeiro, revolvendo o fundo de águas paradas, ao tentar encontrar respostas e nexos que pudessem compor pelo menos um panorama da biografia de uma manifestação artística popular que existe desde 1973, agitei sedimentos há muito tempo esquecidos, ou talvez, escondidos deliberadamente, o que, possivelmente, incomodou algumas pessoas: “Você é engraçado, sempre pergunta porquê, tudo você quer saber por quê, por quê, por que” (Mestre Peixe).

Tem muita coisa que a gente não pode dizer, que pode comprometer até a vida de outras pessoas. Teve muita coisa pesada que ocorreu aqui nesta roda, aqui é a Baixada [...] então quando alguém não gosta da gente ou do nosso trabalho, entendeu? Aconteceu muita coisa (Peixe, [2003-2004], comunicação pessoal).

Não obstante minha tentativa de trazer à tona certa “fidelidade histórica”, dúvidas e espaços para interpretação fazem parte integrante deste capítulo; não proponho levantar uma verdade absoluta, uma história sem distorções ou lacunas a serem preenchidas, mesmo porque, como diria Certeau (1982), “poder-se-ia dizer que a formalização da pesquisa tem, precisamente, por objetivo produzir ‘erros’ – insuficiências, falhas – cientificamente utilizáveis” e, além disso, “o historiador é necessariamente um selecionador. A convicção num núcleo sólido de fatos históricos que existem objetiva e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda” (Carr, 1989).

Muitas “facetas históricas” que pareciam estar “perdidas” a respeito de pessoas que passaram e episódios que ocorreram naquela roda não seriam “revelados” sem que antes eu assumisse a postura de situar-me na sutil intersecção entre arte e ciência, hora observando e

analisando, hora intuindo e interpretando. Em seu livro – que tem como objeto de análise, principalmente, a memória de velhos, relatada em entrevistas – “Memória Social: lembrança de velhos”, Ecléa Bosi comentando sobre seu método, discorre a respeito da relativa precisão da história oficial em detrimento do “fato lembrado” pelo indivíduo inserido em sua cultura e sociedade:

Não dispomos de nenhum documento de confronto dos fatos relatados que pudesse servir de modelo, a partir do qual se analisassem distorções e lacunas. Os livros de história que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista (Bosi, 1979).

Sendo assim, história oficial, científica e metodológica se confunde com a história não oficial. Transitando entre essas duas formas de “fazer história” e não percebendo qualquer fronteira estanque que as definisse totalmente – somado à conquista da confiança do grupo –, minhas fontes foram abundantes e o acesso a elas foi livre: artigos de jornal e de revistas, fitas de vídeo, fotografias e, sobretudo à narração colhida por mim ou por outros.

Durante esta pesquisa, também tive a sorte de Mestre Russo estar escrevendo um livro, “Capoeiragem: expressões da Roda Livre”, a respeito da RLC ao qual, como muitas outras pessoas, dei alguma contribuição, ajudando a organizar os textos, tratar as imagens e produzir o texto das orelhas do livro e um texto anexo³⁴, tendo, desta forma, acesso a imagens e informações muito relevantes a respeito da RLC. Porém, como diria Bosi, [...] “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente” (1979, p.29).

Esses testemunhos, muitas vezes, vinham temperados com certa dose de revolta. Em certa ocasião, Mestre Peixe falou a respeito do conceito de “dono da roda” que, em seu entender, e nos depoimentos de vários participantes, é a pessoa que organiza e “segura a onda daquela situação desde o início” (Mestre Irmão³⁵). Contudo, qualquer pessoa pode “colocar uma roda” no mesmo local, já que é “público”, e se beneficiar do nome dela como capoeirista.

O que eu senti foi que se aproveitaram da boa vontade do Russo e minha também, porque eles não eram conhecidos, ninguém conhecia essa pessoa (Mestre Levi), eu nem vou citar o nome porque não precisa. Essa pessoa se aproveitou porque estávamos num momento de enfraquecimento da Roda de Caxias para poder se promover como dono da Roda de Caxias. Uma coisa que nunca foi, ninguém aqui é dono, eu não sou o Russo também não é dono, a gente mantém uma tradição começada por nós, mas ele quis ser dono. E todos fomos traídos, tanto eu como o Russo e uma galera que estava aí, porque fomos discriminados, tivemos instrumentos presos e fomos para a

³⁴ O texto referido faz parte desta dissertação como um capítulo intitulado “O Drama Social e o Drama de Mestre Angolinha”.

³⁵ Este depoimento foi fornecido pelo capoeira Mestre Irmão, no ano de 2003, em um domingo à tarde numa conversa informal em uma lanchonete próxima à roda.

delegacia [...] o russo até uma vez ficou preso para averiguação, mas foi solto porque o primo dele trabalhava com um juiz e o juiz deu ordem pra soltar (Peixe, [2003-2004], comunicação pessoal).

Foi através de depoimentos como esse que percebi estar lidando com uma parte muito importante e delicada da dissertação (o histórico da RLC), o que antes se apresentava apenas como “matéria-prima” para o texto – em forma de relatos, descrições e crônicas – foi se revelando como um elemento vital àquela comunidade, à memória coletiva. Na medida em que as pessoas entrevistadas iam narrando suas lembranças, ficava cada vez mais claro o quanto essas eram essenciais para a vida de cada indivíduo e do grupo. Tal como uma “cola social”, a memória daquela comunidade – a respeito de capoeiristas famosos, ocasiões inusitadas, datas importantes, performances fantásticas – mostrou-se um fator de agregação, já que “o modo de lembrar é individual tanto quanto social” (Bosi, 1979).

Durante todo o desenrolar da pesquisa, constatei também que hierarquia, identidade, tradição e a própria sobrevivência da RLC dependem, em grande parte, desta memória que é compartilhada e disseminada pelo grupo

retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique. O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa, do evento político e do fato insólito, mas porque repercute no modo de lembrar (Bosi, 1979).

Mesmo tendo amplo acesso, como citei anteriormente, à memória registrada em documentos legais, artigos de jornais, livros e revistas, concentrei meus esforços principalmente naquele conhecimento que eclode de sedimentos do passado de maneira espontânea, como através de um bate-papo e, se manifesta em palavras e gestos, tecendo uma cronologia que só aqueles que “viveram na carne” a experiência podem evocar.

Apesar de ter “acesso livre” às informações em minhas coletas de depoimentos sobre a RLC, vez por outra enfrentava um problema que se mostrou recorrente e inevitável: duas ou mais versões diferentes relativas a um mesmo episódio, como no caso de alguns capoeiras, que quando entrevistados, tentavam se fazer passar – mesmo que indiretamente – pelos coordenadores da roda, mas que, em depoimentos de outras pessoas, eram diametralmente contrários àquela manifestação de rua.

Qual dos dois depoimentos assumir como o mais fiel? Independente de serem verdadeiros, a meu ver, todos os depoimentos se apresentavam como constituintes de uma mesma história, ou seja, todos continham verdades. A esse respeito, Wallace de Deus Barbosa

em “Pedra do Encanto: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã”, registra as dificuldades que teve em escrever o capítulo que intitulou “A Viagem de Volta: a etnogênese Kambiwá”. Para ele, “montar um quadro histórico” a partir de fontes orais mostrou-se uma tarefa de difícil execução.

Um dos maiores empecilhos à redação do que se convencionou chamar “capítulo histórico” reside na dificuldade de narrar duas ou mais histórias simultâneas e lidar com versões distintas e contemporâneas de um mesmo evento, permeadas de referências de ao saber especializado, como a geografia, a etnologia e a história. Trabalhar com versões diferentes dos fatos, internas e externas ao grupo, implica apreender histórias paralelas e nem sempre compatíveis, narrativas e perspectivas que acabam se tornando concorrentes, ainda que dialoguem entre si (Barbosa, 2003).

Parecia que eu me encontrava montando um grande quebra-cabeça, mas que das peças necessárias para tal, muitas estavam ocultas em locais de difícil acesso, onde seria indispensável atravessar as fronteiras do óbvio, pois o objeto de estudo, a todo dado levantado, mostrava-se cada vez mais complexo e delicado, já que encerravam dentro de um mesmo “sistema”, elementos dotados de uma complexidade abissal, tais como: arte, política, tradição, sociedade, memória, “temperados” com certa dose de vaidade, medo e desconfiança. Contudo, na medida em que a pesquisa ia avançando, um quadro promissor ia se apresentando, pois novas facetas da história da RLC se apresentavam com vivacidade e detalhes.

2.1 GÊNESE: A IDA PARA A RUA

Figura 5: Uma das primeiras fotos tiradas da RLC, na Praça do Pacificador



Fonte: acervo do Mestre Cobra Mansa³⁶.

Um dos episódios mais marcantes da história da RLC ocorreu por ocasião dos seus precursores elegerem a rua como o espaço para a prática da capoeiragem, episódio que os membros mais antigos da roda referem-se como “a ida para a rua”.

A “Roda de Caxias” se iniciou numa forma espontânea e simples, quando um grupo de jovens capoeiristas realizou uma roda de capoeira na igreja católica de Santo Antônio, em 13 de junho de 1973, no centro do município e ali eu estava entre eles. [...] Decidimos que manteríamos a roda todos os finais de semana na Praça do Pacificador (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Não querendo colocar em jogo a validade das “verdades” estabelecidas pelas narrativas dos atores que compõem a RLC, mas sim interpretá-las levantando questões para possíveis desdobramentos, acredito que atribuir uma data específica como indicação precisa para marcar o início da RLC seja uma posição necessária para a manutenção de valores e princípios daquela coletividade, uma vez que reafirma a identidade do grupo, pois como afirma Russo: “Essa é uma data importante, a roda está fazendo 32 anos e pra chegar até aqui teve muita história” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Todavia, do ponto de vista histórico, seria uma simplificação excessiva, já que a manifestação da RLC foi proveniente de um processo, de uma sucessão de estados e de

³⁶ Esta fotografia foi feita por um ambulante (lambe-lambe) e presenteada as pessoas que compunham a roda (1975).

mudanças que culminaram, aí sim, em 13 de junho de 1973, numa decisão, a de manter a roda todos os finais de semana na Praça do Pacificador (centro do município de Duque de Caxias).

Para poder enxergar mais verdadeiramente a trajetória histórica da roda, creio ser necessária a mesma postura que Carlos Eugênio Líbano (2004) assume em seu artigo³⁷ “Golpes de mestres” quando levanta a seguinte questão a respeito da datação precisa dos fatos relacionados à capoeira: “É possível datar tão precisamente o nascimento de uma manifestação cultural?” (2004).

Uma série de fatores concorreu para o “processo de aparição” da RLC, dos mais aparentes e óbvios – como a vigência da ditadura se arrastando através de “anos de chumbo” com sua repressão militar conhecida como “linha dura” – aos mais inusitados, como o “Telecatch Montilla”, um dos programas de maior audiência da história da TV brasileira.

Era uma encenação em forma de luta livre exibida pela Rede Globo nos anos 60 e 70, o “Telecatch Montilla”, ou simplesmente “Catch”, era uma febre nacional que contagiava a todos, adultos e crianças, homens e mulheres que veneravam seus ídolos, como Ted Boy Marino e Sérgio Magnífico, mas também alimentavam um misto de ódio e medo por seus vilões.

Apesar do programa patrocinado pelo “Rum Montila” conseguir as maiores audiências da história da televisão brasileira, foi difícil encontrar literatura a respeito, contudo podemos ter idéia do quanto àqueles personagens foram importantes na cultura de massa dos anos 60 e 70 no texto intitulado “Luta para sobreviver”, abaixo citado, do jornalista Celso Júnior publicado em 7 de janeiro de 2001 no jornal Extra.

O Assassinato de Wilson Rosaline, um dos intérpretes do mascarado Verdugo, personagem do Telecatch Montilla Show – programação de TV que exibia lutas simuladas nos anos 60 e 70 – não só reacendeu os holofotes sobre esses ídolos do passado, mas também expôs a dura realidade que muitos atores – lutadores – vivem atualmente. Sem fama e sem dinheiro, eles continuam lutando, só que agora para sobreviver [...] Tigre Paraguaio. Ontem. Além dos golpes da luta livre, gostava de surpreender adversários com movimentos de capoeira, era um dos lutadores mais aplaudidos. Hoje, foi segurança da Gafieira Elite por dez anos, em 1997, aos sessenta e um anos, morreu atropelado na zona norte – do Rio de Janeiro (Júnior, 2001).

Mestre Russo e seus contemporâneos lembram com carinho a admiração que nutriam pelos “Reis do Ringue”, como eram conhecidos os lutadores-artistas que protagonizavam o programa e confessam a inspiração que eles proporcionavam, relembando o seu tempo de criança:

³⁷ Revista “Nossa História” (março de 2004).

Era um grande risco para a garotada, pois nós não nos contentávamos apenas em tê-los como ídolos, queríamos ser iguais a eles, fazer o que eles faziam [...] improvisávamos ringues com cordas amarradas em estacas de madeira em cima de gramados em formato retangular e exibíamos o “show” para o mesmo público (a garotada) que queria participação.

Ensaivamos saltos acrobáticos, assim como imobilizações e quedas. Eu ganhava do meu primo, o saudoso Crioulo. Além de noções de capoeira, me ensinava algumas técnicas de judô que me davam condições pra atuar nestas brincadeiras dentro do ringue improvisado. E me recordo que nesta época ganhei um quimono com cinturão branco, que me fez sentir realizado por ter sido presenteado, pelo Crioulo, com algo que era de sua vital importância, como se estivesse me presenteando com a sua essência de lutador, naquele momento especial da história da minha vida, ele estava entregando algo de si para mim, me passando uma responsabilidade, por ter percebido minha paixão pelos estilos marciais que possuem poder no sistema de defesa e ataque e forte admiração pelos reis do ringue, mas, sobretudo, foi na capoeira que encontrei o ideal elemento da luta (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

O Crioulo, para Mestre Russo, foi uma espécie de tutor, seus depoimentos a respeito desta importante figura na história da RLC sempre revelam admiração e respeito, como neste trecho de um texto retirado dos rascunhos de seu livro.

Idelfonso Ribeiro dos Santos, o Crioulo (como era carinhosamente chamado), esse saudoso caboclo, natural da Bahia, amante e praticante da capoeira, também exímio judoca onde teve um grande destaque integrado a equipe do judô da Academia Líder, pioneira em artes marciais na Baixada Fluminense (fundada em 1958, seu Diretor Antônio Silva Gomes Judoca 5º DAN³⁸). Crioulo, era frequentador das rodas de capoeira dos subúrbios do Rio de Janeiro, como as do Mestre Chicão na zona portuária e as do Mestre Maneca Santana entre outras. Sobrevivia do trabalho de estivador do cais do porto da Avenida Rodrigues Alves, no Estado do Rio de Janeiro, e assim se mantinha. Acompanhando-me em meus primeiros passos por eu ser ainda uma criança, quando eu entendia a capoeira simplesmente como uma forma de brincar, e, hoje na minha maturidade vejo em alguns capoeiristas mais idosos a sabedoria que me passam para minha vida, onde a cultura capoeira é a filosofia para os meus dias (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

³⁸ Quinta graduação do Judô e do Caratê após a faixa preta.

Figura 6: Ted Boy Marino, o astro do espetáculo, entre Viking (à esquerda) e Igor, à direita



Figura 9: Da esquerda para a direita: Rasputin (de gorro), Rude Pâmia (de Barba), Ted Boy Marino e Peruano



Figura 7: Leopardo sendo estrangulado com as cordas, golpe muito utilizado no Telecatch



Figura 8: Ted Boy Marino, astro da luta na televisão do passado, hoje luta para conseguir sua aposentadoria

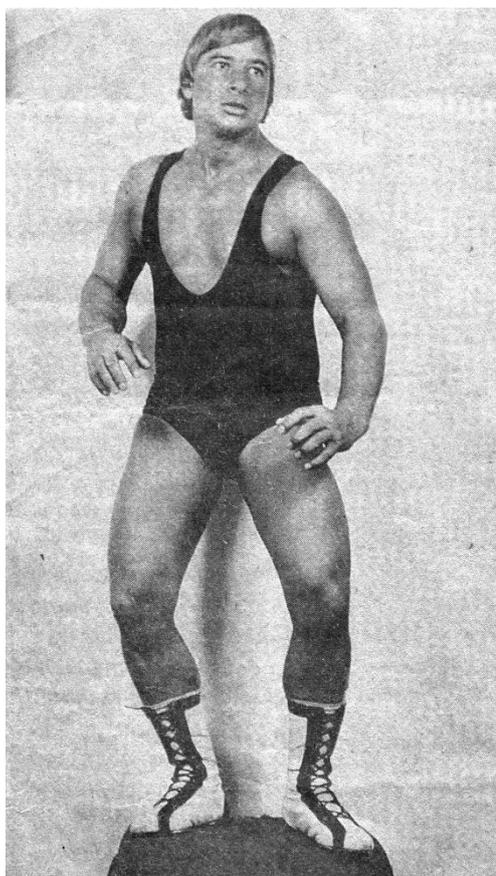


Figura 10: Idelfonso Ribeiro dos Santos (Crioulo), em farda do exército nos anos 60: primo que despertou em Mestre Russo a admiração pelos estilos marciais



Fonte: autoria da fotografia é desconhecida.

Em outros momentos ele falava com orgulho de outras características peculiares: “Bujão, você ia gostar do Crioulo, o cara gostava de luta, ele era bom de porrada mesmo, não corria de nada, ele gostava da coisa.” Contudo, além da influência do “Telecatch Montilla”, outros fatores também contribuíram para o surgimento da RLC como relata Marcos PQD³⁹ em entrevista para Mestre Russo, durante levantamento de material para escrever seu livro.

³⁹ Não tive a oportunidade conhecer o Marcos PQD ou simplesmente Marcão, pois ele já estava afastado da RLC há vários anos.

Figura 11: Center Clube no início da década de 70



Fonte: acervo Daniel Barba Rala, [s.d.].

O começo em si foi lá no Center Clube [...] começamos lá no Center Clube com uma turma que tinha Luizão, Eduardo [...] uma galera, assim antiga que já estava há mais tempo na capoeira com o Mestre Barbosa. O Mestre Barbosa era o responsável da turma e daí a gente começou a treinar capoeira normalmente, o Russo já era instrutor, já dava aula, quando eu comecei, ele já dava aula lá no Barbosa, ajudava ele a dar aula para os alunos mais novos. E daí o Barbosa saiu para a Academia Caxiense, que mais tarde chamou “Zum Zum Zum”, depois mudou para a “Estilo”, né? Dali houve vários encontros, a gente fazia roda todos os domingos, com a galera: Rogério, Russo, Brasa, Peixe, uma turma em geral que fazia roda ali nessa academia. E depois com o tempo, resumindo assim tudo, o Barbosa se uniu com o Corisco, um halterofilista lá da Penha, e ele veio numa de melhorar a academia, aquela coisa toda.

Com isso, a gente que segurou a onda toda ali vários anos, segurando a onda, roda, encarando o pessoal que vinha da Penha, como o Corvo, Touro, Mudinho, pessoal que vinha pra poder nos encontrar na roda da Academia Caxiense, e a gente segurava essa onda. Ai, com esse encontro do Barbosa com o Corisco, de eles se unirem pra poder renovar a academia, melhorar, “embonitar” a academia, embelezar, com isso ele desfez do pessoal, aí o pessoal começou a jogar capoeira na rua, daí que começou a capoeira na rua” (Marcos PQD *apud* Russo, [s.d.]).

Estas narrativas falam de diversas facetas do processo do que se denominou “a ida para a rua”, pois a rua era o único lugar onde aquele grupo de rapazes poderia prosseguir com a capoeira. Ademais, dessa forma, além de continuarem praticando a capoeira, poderiam também conseguir o seu sustento.

As rodas de capoeira em Caxias eram uma das alternativas da qual o grupo poderia obter recursos financeiros, pois também se apresentava por dinheiro em outros locais como a Zona Sul do Rio de Janeiro e em outras cidades. Como costuma dizer Mestre Russo a respeito da época na qual dependia exclusivamente da capoeira para seu sustento: “Eu já fui artista de rua

e vendia muita coisa, passava em aro de faca⁴⁰, a gente precisava da grana, mas em Caxias era mais pra ‘vadiar⁴¹’.

Junto com Mestre Russo e Mestre Peixe, Mestre Rogério é uma das figuras que presenciou a “ida para a rua”. Mestre Rogério, ou Roja, como Mestre Russo costuma chamá-lo, é um mestre de capoeira conhecido e respeitado pela comunidade da capoeira, pois, além de ser exímio jogador, ainda hoje com 51 anos de idade, é líder de um o grupo que possui integrantes no Brasil e na Alemanha. Mestre Russo costuma dizer que Mestre Rogério é um dos fundadores da RLC e um capoeira com quem aprendeu muito.

Pude encontrar matéria de extrema relevância em uma entrevista gravada em uma fita de vídeo, bruto para um documentário sobre a RLC que, o também integrante da RLC, Moisés Alcuña vinha realizando. Nesta fita, Mestre Rogério relata que a “ida para a rua” teve consequências negativas e positivas na vida deles:

Nossa saída foi um racha, essa dissidência não ‘virou um ‘grupo de salão’ (grupo de capoeira que pratica em ambiente fechado como academias)⁴², mas virou um ‘grupo de rua’, que é um sistema livre de se organizar.

Não tinha leis, mas cada um trazia a lei, sabia o que tinha que ser feito [...] não havia mestre, mas todos se orientavam no fazer a capoeira.

Este processo foi o que nos deu base hoje para você (Russo) estar escrevendo seu livro, pra mim estar tentando gravar o meu CD, o *Cobrinha*⁴³ ser sociólogo, pra gente sair para a internacionalização. Tudo, se não tivesse passado este trecho, pela rua, tudo isto poderia ter acontecido até numa melhor situação, mas não com essa base [...] não é ficção. A sua canivetada não foi ficção, foi sangue.

Quando mostrar uma situação desta, as pessoas vão ler não como estória, mas como uma história [...] a coisa surgiu aí, no próximo ano de novo. Cresceu tanto que o padre pediu à polícia parar a roda, porque as pessoas não estavam entrando mais para a igreja, estavam indo para a roda de capoeira.

Enfim, aí nos deram espaço, lembra daquela rua que cruzava atrás da igreja? Um espaço escuro, tudo sujo, onde paravam as carroças, pois nesse tempo se fazia frete ainda com cavalo, com carroça. Ali o pessoal levava as compras, e a roda ficou ali, onde paravam os cavalos.

Imagina a situação, de coco e xixi de cavalo e fomos jogados. E tudo isso inconscientemente a gente aceitou, mas também abrimos um espaço para colocar a nossa busca, a nossa procura (Rogério, comunicação pessoal, [s.d.]).

⁴⁰ É habitual vermos, ainda hoje, o número com arco de facas nos espetáculos de rua que envolve capoeira. O Terminal Norte de Niterói (rodoviária de ônibus urbanos) é um dos locais onde estes espetáculos acontecem. O Mestre Buda, o qual já vi jogar na RLC, é quem comanda normalmente os espetáculos. O número com o arco de facas consiste em um artista passar pulando a uma altura de um metro e meio, aproximadamente, por dentro de um aro de bicicleta, com uns sessenta centímetros de diâmetro, com várias facas fixadas, com as pontas para dentro, afastadas umas das outras, algo em torno de quinze centímetros.

⁴¹ “Vadiar” é um termo utilizado por muitos capoeiras, principalmente os mais antigos, para denominar a prática da capoeira, contudo, este ele pode reservar outros significados como sugere Carlo Alexandre Teixeira (Mestre Carlão) em sua dissertação de mestrado, “O Imaginário Poético da Capoeira Angola: a performance de um universo paralelo”: “várias situações, desde o namoro, enquanto ato vadio, até o prazer proporcionado por um jogo de capoeira ou uma roda de samba.”

⁴² O grifo é nosso.

⁴³ *Cobrinha* ou *Cobra Mansa* é natural de Duque de Caxias, junto com Mestre Jurandir, é presidente da FICA (Federação Internacional de Capoeira Angola).

Daí fomos para o calçadão e tínhamos que pagar pedágio para os PMs para poder fazer a roda de capoeira. O primeiro chapéu era deles. Era ou não era? O primeiro chapéu que vem cheio dava para os PMs que coordenavam para a gente sair daquela rodinha lá no escuro que era um perigo, daquele xixi de cavalo e outras coisas.

Todo esse processo foi evoluindo, depois começaram as fases das rodas de finais de semana onde tudo isso acontecia e este ritual todo que as pessoas preservam hoje, já fazíamos inconscientes. Era a única roda que naquele momento havia ritmo, havia instrumentos.

A gente ia a diversas rodas, de mestres até famosos na época, quando chegávamos lá tinha “meio berimbau”.

Enfim, vinham pessoas de fora, né? Inclusive temos uma passagem interessante e bonita. Mestre Dimola do Mercado Modelo veio no Rio de Janeiro, visitar a capoeiragem, rodou, rodou e apareceu em Caxias. No final jogou com todo mundo e no final aplaudiu e falou: “foi a roda que eu encontrei o ritmo da capoeira. todas as rodas que eu fui, não tinha música.” Ele chegou lá e saiu suado, satisfeito, sorrindo até o canto da orelha.

Então tudo isso trouxe pessoas como o Gegê, grande tocador de berimbau e cantador, M. Dentinho, que é prata da casa, enfim. E nós que nos formamos dentro disso, de todo esse processo (Rogério, comunicação pessoal, [s.d.]).

O termo “chapelada”, do qual Mestre Rogério faz uso, ficou sendo usado pelos participantes da Roda para se referir ao momento em que é passado um recipiente, seja ele um pandeiro, uma cabaça de berimbau⁴⁴ ou o inseparável chapéu de Mestre Russo, para o público depositar ali algum dinheiro: cédulas, normalmente de valor baixo, quase sempre de um de real, e moedas.

Mestre Russo circulando internamente a Roda apresenta aos “espectadores” o recipiente após um discurso: “se não for atrapalhar o dinheiro da passagem pro senhor voltar pra casa, será que poderia ajudar a gente comprar uma água?”. Alguns colaboram, outros se desculparam: “deixa pra próxima” e muitos simplesmente fingem não entender o que está acontecendo.

Mesmo que Mestre Russo no início de sua carreira de capoeira dependesse quase que exclusivamente de “chapeladas” para sobreviver – atualmente ele trabalha em uma empresa de segurança como bombeiro brigadista⁴⁵ – hoje elas realmente são usadas para comprar água, ajudar alguém na passagem, tomar uma cerveja no final da Roda, e principalmente para manter uma tradição: “eu acho legal a gente dar ‘chapeladas’ ainda hoje, é uma forma de manter a tradição e lembrar do passado” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

O processo que Mestre Rogério menciona na narrativa acima, apesar de espontâneo, foi uma resposta para as contingências sofridas por eles naquela ocasião, uma forma de se

⁴⁴ O berimbau é composto de uma haste de madeira, preferencialmente biriba (*Eschweira Ovata*), chamada verga, que tem a função de tensionar um arame de aço formando assim um arco, uma baqueta (termo usado na RLC) que tem a finalidade de golpear o arame para produzir som, um dobrão cilindro em forma de moeda, porém maior e mais pesado, caxixi, recipiente de palha de tamanho variado, raramente ultrapassando 20 centímetros, com sementes internamente que produz som de chocalho e a cabaça, que funciona como caixa de ressonância, segundo o Dicionário Aurélio, trepadeira da família das cucurbitáceas (*Lagenaria vulgaris*), cujo fruto, depois de seco e tratado é usado como a caixa de ressonância do berimbau.

⁴⁵ Profissional que tem como ofício combater incêndios.

manterem na capoeira apesar, das pressões que sofriam por parte das instituições que exerciam poder sobre eles, tais como a polícia e o contexto político vigente.

Em conversas com os integrantes mais antigos da RLC, observei certa aversão à polícia. Certa vez, Mestre Russo veio me perguntar o que eu achava a respeito de um de seus alunos querer entrar para a polícia, mas, antes de deixar eu responder, já foi respondendo:

eu disse que não era uma coisa legal, ele (referindo-se ao seu aluno) nunca mais ia poder ficar tranquilo na roda de costas para o pessoal, eu acho que ele poderia fazer outra coisa melhor, eu me preocupo com eles, eles são meus filhos e eu tenho a obrigação de tentar passar pra eles o que eu acho (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

As experiências que os integrantes mais antigos tiveram com a polícia nos primórdios da RLC se refletem em atitudes e posturas ainda hoje, não só neles como também nas dos integrantes mais jovens.

Figura 12: Ilustração de Mestre Russo usando o pandeiro para dar a “chapelada”



Fonte: ilustração de David Nascimento Bassous, [s.d.].

2.2 O PODER E O PODER DA GINGA

Vamos quebrar um coquinho
 Enquanto a polícia não vem
 Mas se a polícia chegar?
 (coro) Quebra a polícia também
 E se a polícia chegar?
 (coro) Quebra a polícia também
 Mas quando a polícia chegar?
 (coro) Quebra a polícia também

(Música de capoeira de autor desconhecido)

A polícia sempre foi uma “entidade temida” no meio da capoeira por sua condição de atividade marginal. Nestor Capoeira, no capítulo “a marginalidade” do livro “Capoeira: os fundamentos da malícia”, afirma que logo após a abolição da escravidão em 1888 a capoeira teria sido colocada como atividade ilegal:

Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação capoeiragem acarretava pena de prisão celular de dois a três meses; sendo circunstância agravante pertencer a alguma malta ou bando; “aos chefes ou cabeças seria imposta pena em dobro; os reincidentes poderiam ter pena de até três anos; se o capoeira fosse estrangeiro, deveria ser deportado após cumprir pena” (Capoeira, 1996, p.46).

Mais a diante, Nestor menciona que a capoeira saíria do período que ele denominou de “marginalidade”, pois, com a extinção do decreto-lei que proibia a capoeira e a prática de cultos afro-brasileiros em 1934, a capoeira já poderia ser praticada, ainda que em recinto fechado, sem ser considerada crime. O autor conclui que no Rio de Janeiro a capoeira ainda possuía um caráter de atividade marginal, ela era “usada indiscriminadamente por políticos de diferentes facções, vão sendo extintas após a República, sobrevivendo apenas o capoeira malandro e marginal que chegaria até quase os dias de hoje” (Capoeira, 1996, p.59).

O fato é que a polícia é algo que não traz boas recordações para aqueles que viveram os primórdios da RLC.

Era muito complicado, além da repressão que sofríamos quando tomavam nossos instrumentos, muitas vezes, os caras (policiais) enquadravam a gente e falavam assim: mãos na cabeça e documentos. Se você botava a mão na cabeça eles mandavam a você pegar os documentos, se a você pegava os documentos, eles davam um tapa na sua cara e mandavam botar as mãos pra cima (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

De um lado, um grupo de jovens pobres da Baixada Fluminense que tinha a capoeira como algo que amenizava seu cotidiano dando algum sustento e sentido a sua vida e de outro,

o “sistema acadêmico da capoeira” com uma política interna rígida, contagiada pela ditadura reiterada pela polícia.

Embora o enfoque deste texto não seja exclusivamente a Ditadura Militar de 64 e a sua relação com a capoeira, entender essa relação é fundamental para compreensão da história da RLC.

O assunto é controverso e poucas pessoas se dispuseram a falar a respeito, mas encontrei em André Luiz Lacé Lopes, jornalista, escritor com várias publicações a respeito de capoeira e integrante do quadro de pessoas que dirigiam a política para “organização” da capoeira como esporte nacional. Vale ressaltar que, de acordo com seu depoimento, ele era radicalmente contrário a certas questões, principalmente as que diziam respeito ao “embranquecimento” e “aburguesamento” da capoeira.

Tendo lido algumas de suas obras e sabendo que Lacé era amigo de Mestre Russo, enviei um e-mail perguntando se ele poderia esclarecer algumas questões relativas a conexões entre capoeira e o regime militar.

Aqui vão algumas partes do e-mail que me enviou explicando e advertindo sobre alguns aspectos da minha pesquisa, sobretudo a relação direta entre ditadura e a “capoeiragem de rua” no Rio de Janeiro.

Primeiramente ele explica um dos motivos pelo qual estava me auxiliando: “embora muito combatido pelos “empresários-donos da capoeira”⁴⁶, de vez em quando sou procurado por algum pesquisador. Alguns já trazem todas as respostas no bolso furado. No seu caso, você levou vantagem, pois veio recomendado por um mestre que considero muito: Russo de Caxias.” Após explicar porque me ajudaria, entrou na questão propriamente dita, a repressão:

Até me permiti algumas provocações, sendo a principal delas sugerir um mergulho mais fundo nas águas da Ditadura, repleta de militares nos comandos da Administração Esportiva e na Administração Geral. Não, David, eles jamais proibiram o Jogo da Capoeira, ao contrário, estimularam. Só que através de um processo de embranquecimento & aburguesamento esvaziando o componente social e potencializando o componente de pura competição individual. Não visavam o capoeira, visavam o revolucionário. Daí a lista de dedos duros da capoeira que a Internet não cansa de expor (na minha opinião, indevidamente, como muita coisa neste terreno de ninguém) (Lacé, [2003-2004])⁴⁷.

E com a experiência de quem já viveu nos meandros da política da ditadura me adverte: “com alguma habilidade, sem reabrir terríveis feridas, de parte a parte, você até que poderia

⁴⁶ Os empresários-donos da capoeira que Lacé se refere são pessoas que montam uma fundação, empresa, associação com o único objetivo de lucro.

⁴⁷ LACÉ, André. Mensagem pessoal recebida por David Bassous. [s.l.], [2003-2004].

pescar um pouco nessas águas”. Lacé continua seu texto afirmando ter recebido de um pesquisador estrangeiro (a única informação que Lacé me passou foi que o estudioso era francês) um estudo a respeito de a Capoeira Regional ter sido um movimento

gerado nos porões dos Serviços de Inteligência. Este processo, aliás, começou - pasme - na própria África, passou pela Europa, navegou para o Brasil, ficou excepcionalmente forte na Ditadura Vargas e por aí vai. Dando saltos no tempo, foram buscar um cadáver negro em Goiás, e, com base neste artifício, começaram a acabar com a negritude na capoeira. E junto acabando, também, com o sentido social, substituindo-o pelo individualismo selvagem, mais a gosto do capitalismo igualmente selvagem (Lacé, [2003-2004]).

E finalmente termina o texto com essas esclarecedoras palavras:

especialmente no Rio e em Salvador você ficaria perplexo com o número de capoeiras-arapongas infiltrados nas rodas de rua e de academias. Só que o assunto é muito delicado, recomendo que você se interesse, mas seja bem cauteloso e ético nas conclusões, especialmente se pensa em publicá-las (Lacé, [2003-2004]).

Podemos perceber que antes do mecanismo de repressão propriamente dito à RLC, eram necessárias informações. O que André Luiz Lacé chama de “capoeira-araponga”, Russo e seus contemporâneos chamam de “dedo-duro” ou “X9”. É possível que essas pessoas vigiassem a roda e seus participantes no intuito de informar a esferas superiores se havia algum movimento mais politizado, mais “revolucionário”. Como não encontraram – pelo menos foi o que pude apurar – esses “informantes” usaram esse poder para se beneficiar de alguma forma. Alguns integrantes da RLC me apontaram uma pessoa como sendo o maior “dedo-duro” daqueles tempos⁴⁸, que, junto com os policiais, prejudicaram bastante a RLC.

⁴⁸ Preferi seguir o conselho de Lacé, tentando ser cauteloso, e não divulguei o nome da pessoa.

Figura 13: Formação que lembra a ordem-unida militar do grupo de capoeira que Mestre Russo fez parte, à frente seu então mestre (Barbosa)

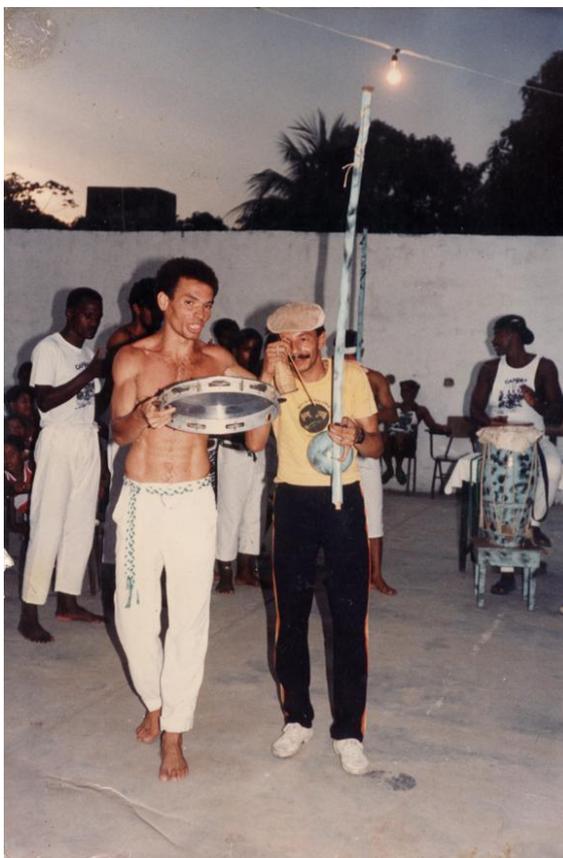


Fonte: fotografia do acervo Daniel Barba Rala, [s.d.].

Com a ditadura, surge também uma grande onda de protestos, resultando na necessidade da “manutenção da ordem” através de aparatos legais. Isso se dava em todos os segmentos da sociedade, principalmente no meio artístico e cultural numa verdadeira [...] “caça às bruxas [...] com prisões, censura a publicações de toda ordem” (Reis, 2000).

A capoeira, bem como toda manifestação artística e cultural, deveria se amoldar a formatos que conferissem a ela uma legitimidade junto à sociedade. Essa tentativa de “enquadramento” fica bastante nítida a partir do 1º Simpósio de Capoeira no Rio de Janeiro em 1969 – que se configurou como uma proposta de organizar e legalizar a capoeira como prática desportiva –, pois quanto mais ela se aparentasse ao esquema militar, melhor: uniforme, juramento à bandeira, ordem unida e patente (em forma de graduação) faziam parte do ritual e da “estética” da capoeira nas academias federadas da época.

Figura 14: Mestre Russo com pandeiro e graduação da "capoeira federada" calça branca e cordel na cintura à esquerda e mestre Angolinha com o berimbau à direita



Fonte: fotografia do acervo Mestre Russo, [s.d.].

No livro “Iniciação à Capoeira” seu autor (Mestre Santana), o então Assessor Nacional de Capoeira da CBP (Confederação Brasileira de Pugilismo), informa que um dos objetivos do livro é a padronização da capoeira: indumentária, graduações e nomenclatura de golpes e movimentos:

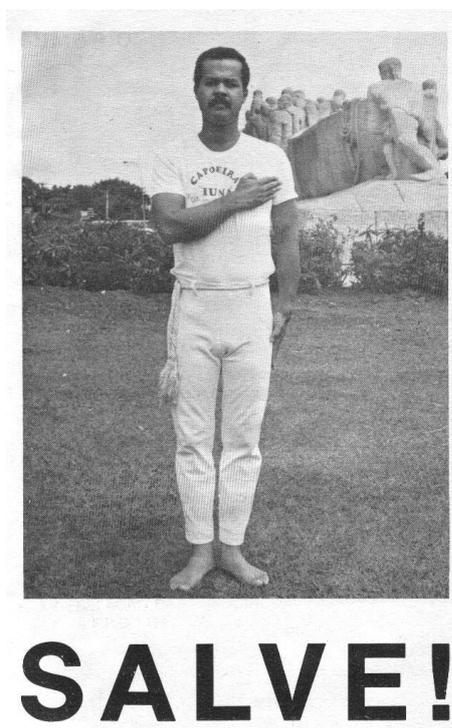
Salienta-se que cada associação se preocupa com a formação moral, cívica e cultural de seus adeptos, cuidando da apresentação individual e do uso do uniforme padronizado; devo ressaltar que somente as associações filiadas a F.P.C. (Federação Paulista de Capoeira), possuem um padrão único de uniforme, quer na indumentária, quer nas graduações [...] (Santana, 1985).

É facilmente identificada a grande dose de “nacionalismo” nas cores das graduações – que vinham em forma de cordas trançadas para serem amarradas à cintura como identificação do nível técnico do capoeirista – chamadas cordéis cordões, que eram formados a partir das cores da bandeira brasileira e suas combinações, segundo Mestre Santana, se davam através da seguinte ordem: 1º, 2º, 3º e 4º estágios (nível de Aluno): verde; verde e amarelo; amarelo; amarelo e azul; 5º e 6º estágios (nível de professor): azul (Formado); azul, verde e amarelo

(Contramestre); e finalmente os níveis de mestre: verde e branco (Mestre 1º grau); amarelo e branco (Mestre 2º grau); azul e branco (Mestre 3º grau); branco (graduação máxima).

Esse “movimento de oficialização” da capoeira – que perdura ainda hoje, porém mais brandamente – talvez seja um “ranço positivista e moralista” que teve sua origem no período entre 1890 a 1937 quando a capoeira era crime previsto no “Código Penal, em 11 de outubro de 1890, pois criminalizou tanto a capoeira quanto a vagabundagem” (Dias, 2001).

Figura 15: A postura correta



Fonte: foto retirada do livro *Iniciação à Capoeira*, 1985⁴⁹.

Mas partir de Getúlio Vargas, mais precisamente com a instalação do Estado Novo e o advento da Capoeira Regional⁵⁰ criada por Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), a capoeira poderia existir, mas apenas em espaços fechados. Com o fim da proibição, a capoeira teve de sair dos “espaços livres” – as ruas, as praças, os adros de igrejas, os terreiros abertos –, submetendo-se a espaços predeterminados com alvará e tudo que a institucionalização necessitava.

⁴⁹ A fotografia demonstra a postura correta, de acordo com os preceitos da “capoeira acadêmica”, e a saudação antes e depois de iniciar uma aula, roda ou evento de capoeira.

⁵⁰ A diante, falarei mais pormenorizadamente a respeito da Capoeira Regional.

Segundo Júlio César de Sousa Tavares (*apud*. Capoeira, 1996), o objetivo principal de dar a capoeira a força da lei “foi a de permitir a constituição de um campo de apoio à política de uniformização social que o Estado Novo implementaria (1937-1945)”. Tavares ainda elucida que este projeto de desportivização visava atuar, especialmente, sobre os corpos dos capoeiristas. A instância corpo seria onde esta política se apoiaria, ou seja, os corpos deveriam ser disciplinados:

Diferente da República dos Coronéis, a República Vargas foi subsidiada pela *retórica do corpo*. Este discurso está marcado pela política desportiva e pela proposta de formação do professor de educação física. O momento era muito propício, pois uma sociedade que se pretende auto-regulada, sob controle, deve preocupar-se com a disciplina dos corpos que nela atuam. A educação física surgia assim como o discurso de corpos e espíritos disciplinados, onde o professor de educação física atuava como vigilante e controlador destes corpos. Nesse projeto a metodologia de ginástica francesa se fundia aos discursos nacionalistas, fundando um caminho caracteristicamente militar na educação física no Brasil. (Tavares, *apud*. Capoeira, 1996, p. 60)

Recentemente – talvez hoje em dia também – ainda era possível observar em alguns grupos de capoeira⁵¹ uma formação militar e a saudação à bandeira nacional onde o mestre, ou a pessoa que liderava o grupo na ocasião, à frente da formação grita: salve a bandeira nacional! e o grupo todo respondia: salve! Em alguns grupos, os dissidentes das capoeiras federadas, tal ritual ainda ocorre, porém, foi substituído o salve pela palavra “Iê”. Esta palavra, ou som, é utilizado também, para se iniciar uma ladainha⁵².

Já no final dos anos 70 e início de 80 ocorre uma proliferação enorme de academias, grupos, escolas, associações e federações de capoeira. Essas federações encorajavam qualquer forma de organização que conferisse “legitimidade” à capoeira junto à sociedade. [...] “Vale mencionar que Mestre Barbosa foi o pioneiro da “capoeira acadêmica” no centro do município (1971)” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

A “capoeira acadêmica” a que Mestre Russo se refere era aquela formada por um sistema de conduta predeterminado pela Confederação de Pugilismo do Rio de Janeiro⁵³, que era contrária a capoeira nas ruas e praças, a menos que fosse um evento oficial organizado por alguma instituição legalizada como uma federação.

⁵¹ Grupos de capoeiras são associações de capoeiristas que se identificam através de uma filosofia e principalmente um nome comum como Social Cultural Cosmos Capoeira (grupo fundado por Mestre Russo).

⁵² Canção que, segundo mestres antigos com quem conversei, tinha conotação religiosa, enquanto que a chula (termo pouco utilizado na RLC) fala mais das questões do cotidiano. Tanto uma quanto a outra, quando são cantadas, os capoeiras devem parar de jogar e se agachar ao pé do berimbau. Invariavelmente na RLC e em muitas outras rodas que observei, sempre começam com o “Iê”, seguido da ladainha.

⁵³ Não havia uma federação própria da capoeira, a confederação de Pugilismo do Rio de Janeiro era o órgão encarregado das questões de cunho legal e burocrático e seu presidente um general.

“Nós entendíamos justamente o contrário, que a prática na praça pública daria força à cultura da capoeira e a tornaria mais popular, pois no início da década de 70 era bastante discriminada” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Os anos 60 e 70 apresentavam uma conjuntura política e social aparentemente estéril para cultura, contudo essa equação mostrou-se solo fértil para ela. A arte era usada como “arma” contra a ditadura nas ruas, sindicatos e praças. No entanto, esse movimento de “ir para a rua” não foi apenas uma “postura política” daqueles rapazes de Caxias, como foi a dos CPCs.

Mesmo fazendo rodas na rua – Rogério Soares Peixoto, Jurandir Francisco Nascimento, Cinézio Feliciano Peçanha, Itamar da Silva Barbosa (Peixinho), Felipe Ribeiro de Souza (Velho), Marcos Antônio dos Santos (Marcos PQD), Paulo Ferreira (Brasa), Silves Francisco Munõz (Azulão) e Jonas Rabelo (Russo) – ainda treinavam na academia. Até que em 1976 [...] “a coisa foi muito pesada e a rapaziada teve que sair, que ir pra praça” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal) se desvinculando de uma vez por todas da academia.

O Mestre Russo rememora alguns momentos que ele considera humilhantes: “Eu nunca vi isso! Quando eu fui apertar a mão dele (Mestre Barbosa), em vez de ele me dar à mão aberta, assim, ele me deu com uma mão de figa” [...] “Eu acho que ela estava pensando que eu ia botar ‘olho-grande’ na academia dele” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Alguns componentes daquele grupo que entrevistei falaram que a convivência estava praticamente impossível, já que Mestre Barbosa estaria se aproveitando do trabalho deles, o próprio Russo dava aulas na academia, mas não recebia por isso. Pelo que pude perceber, Mestre Barbosa teria acolhido totalmente a proposta de desportivização da capoeira com todo seu aparato institucional: graduação, legalização, uniformização, sendo assim, ele entendia que a capoeira praticada na rua sem a institucionalização “necessária”, era uma coisa marginal e por isso deveria ser combatida.

2.3 MARGINALIZAÇÃO: A UNIÃO DO GRUPO

Segundo Mestre Peixe, esse desrespeito abrangia outras esferas além da capoeira:

Fomos discriminados, tivemos instrumentos presos – na ocasião – e fomos para a delegacia reivindicá-los, tudo para manter esta tradição, Russo uma vez foi preso em 1977 (na verdade M. Russo diz que foi preso em 79) para averiguação e assinou crime de vadiagem por não exercitar profissão ou ofício que ganhasse a vida, sobrevivíamos de capoeira – mas, o Russo foi solto graças a Deus, o sobrinho dele – Moises Rabelo Sales trabalhava com um Juiz de Direito que deu ordem para soltá-lo, tudo saiu bem, o Russo está aí comandando a Roda Livre com a maior dignidade e honra, como ele merece (Peixe, [2003-2004], comunicação pessoal).

A partir de 1976, sem qualquer vínculo com o “sistema acadêmico da capoeira⁵⁴”, apesar da opressão que os pioneiros da RLC sofriam, eles conseguiram chamar atenção para a roda e, outras pessoas simpatizantes à forma pela qual aquela capoeira era conduzida, começaram a se agregar ao grupo.

Até os anos 1980, em toda festa de S. Antônio havia roda, e sua primeira formação foi: Russo, Rogério (hoje na Alemanha), Paulo Braza, Marcos PQD, Peixe, Silvio Azulão, Velho, Popota, Julhino, Anisia, Jurandir, Cobrinha, e outros, alguns morreram, outros se afastaram e alguns permanecem. Muitos desses presenciaram momentos difíceis e uma das histórias mais dramáticas que ouvi, de várias pessoas, foi uma passagem que ocorreu em um domingo de verão de 1976. Mestre Russo conta que para tentar manter o respeito pela roda e a integridade do jogo ele se viu obrigado a lutar com adversário armado (canivete automático) com uma lâmina de aproximadamente 15 cm enquanto a sua “arma” era uma camisa enrolada em seu braço esquerdo, como forma de defesa.

tive que manter o sangue frio e com muita atenção me movimentar, o jogo naquele momento poderia custar a minha vida, sorri mostrando ignorar o perigo existente – Vais passar vergonha! – foi o que eu falei para ao meu contendor que passou a ser um adversário perigoso pela sua habilidade de manejar o canivete, com fintas cinematográficas ele alternava a arma em suas mãos, naquele momento alguns golpes do seu canivete já haviam sido desferidos contra mim, e, até aquele momento eu tinha feito perfeitas esquivas, a luta foi se alongando e, a partir dali, coisas estranhas começaram a acontecer, como uma lâmpada de um poste próximo a roda queimar e se partir em pedaços tornando a minha visibilidade reduzida, logo a seguir eu recebi a primeira canivetada no braço direito e comecei a movimentá-lo com dificuldade, pois, o seu nervo havia sido afetado, mas a guarda do meu braço esquerdo ainda estava mantida, eu pensei, é o momento de decisão. A minha tática era irritá-lo com a minha frieza, decidi oferecer-lhe algo, baixei a minha guarda e expus o meu rosto para ele executar um golpe naquela altura, e, exatamente foi o que aconteceu, naquele momento eu me vali de uma rápida esquiva entrando por baixo da guarda do meu contendor lhe aplicando uma boca de calça (baiana ou baiánada), depois de desequilibrá-lo e levá-lo ao chão assumi a posição de montada sobre ele, mantendo as suas mãos imobilizadas – porém o canivete ainda estava preso a uma delas – no intuito de desarmá-lo desferi sobre o seu rosto algumas cabeçadas, foi quando o pessoal começou a apartar aproveitando a condição de estarmos no chão, soltos pela pressão e força do pessoal, eu tive a minha guarda vazada e recebi uma certeira canivetada dois dedos abaixo do meu peitoral esquerdo, embora perdendo muito sangue persisti na luta até a desistência do meu contendor que correu, talvez preocupado com a provável chegada da polícia, tomando um rumo ignorado. Peguei um táxi com o apelidado Pastor (Edson José dos Santos) e o Brasa (Paulo Ferreira) – eu não quero ver o meu prejuízo! – falei para os capoeiristas da roda e pedi calma, pois, a maioria era mais jovem que eu, sugeri que esperassem na esquina da Sete – Rua Sete de Setembro – que depois de medicado apareceria por lá, no hospital tomei sete pontos externos e alguns internos com linha de carneiro e fiz curativo no braço direito, depois passei na esquina da Sete como havia prometido – aos meus companheiros de roda – que ficaram me esperando (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

⁵⁴ O sistema acadêmico é um termo normalmente usado por Mestre Russo para denominar a capoeira praticada em academias e regulamentada por alguma associação.

A partir de histórias emblemáticas como essa, é possível perceber que aquele foi um tempo em que as relações entre os capoeiras da RLC se estreitaram. Talvez por força da necessidade, ou seja, eles tinham que se unir se quisessem sobreviver. Porém, nem todas as histórias que narram passagens que demonstram a união do grupo são tão dramáticas. Uma, em especial, contada por vários dos que viveram aqueles tempos, é lembrada normalmente com sorrisos e gargalhadas apesar de ter sido “coisa feia”, como lembra Mestre Peixe:

Uma vez tivemos que brigar com um bloco de carnaval que queria atravessar a roda, eram uns 40. Eu bati muito com o berimbau, o Russo bateu muito naquele dia. Não sei quem ganhou ou perdeu, mas eles não atravessaram. E é por isso, que depois daquele dia, eu nunca mais usei berimbau de bambú, quebra muito fácil (Peixe, [2003-2004], comunicação pessoal).

O tema do berimbau usado como arma, já surge, em 1969, no seguinte depoimento de Mestre Pastinha, no LP (*long play* em vinil) “Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua academia”:

No meu tempo eu usava, também, uma foizezinha do tamanho de uma chave, a foice vinha como corte, e um anel pra encaixar, no caso. Mas como eu era muito bondoso, muito amoroso, para aqueles que quisessem me ofender, eu então eu mandava abrir outro corte nas costas (afiar a parte posterior da foice). Se eu pudesse, eu mandava abrir outro mais, não é? Mas não podia, mandava abrir outro corte, ficava dois corte. E na hora, desmontava o berimbau, encaixava a foice e aí eu ia manejar, não é? (Pastinha, 1969).

Cobra Mansa, hoje Presidente da FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) residindo nos EUA, em Washington, começou seus dias como capoeirista em Caxias e rememora as dificuldades que passaram:

eu acho que na verdade essa afinidade que existia entre eu, Russo e Rogério é porque nós três éramos os caras mais ‘lenhados’ (com situação financeira e social ruim). Para mim, tanto fazia ir pra casa como ficar lá na academia, a fome era a mesma, pro Russo também era a mesma coisa, não era diferente, e pro Rogério muito menos (Cobra Mansa, [2003-2004], comunicação pessoal).

2.4 VERTENTES: A DIVISÃO DO GRUPO

Muitos daqueles que iniciaram a RLC como “capoeiristas de rua” seguiriam outros rumos. Esses rumos diferentes trouxeram conflitos, foi um momento no qual se estabeleceram cisões e relações de amizade, camaradagem e companheirismo foram abaladas, pois os interesses que antes uniam o grupo, agora mudaram, cada um possuía o seu.

Foi a partir da influência de um Baiano, habilidoso capoeira, e figura muito carismática, que a Capoeira Angola começou a despontar como alternativa para alguns dos rapazes que

formavam a RLC. “A capoeira é um diálogo de corpos, eu venço quando meu parceiro não tem mais resposta para as minhas perguntas” dizia com frequência Mestre Moraes ([2003-2004]) aos seus alunos atentos, que estavam felizes em se identificar como angoleiros.

Angolinha, Rogério, Cobrinha e Jurandir viram várias vezes Mestre Moraes, que chegado da Bahia, foi morar na Rua Tenente José Dias no Centro do município de Duque de Caxias, e começou a frequentar as academias de capoeira locais, incluindo o Center Clube, local onde aquela rapaziada frequentava.

Mestre Russo relata que a princípio foi apenas uma sedução pelo jogo de Mestre Moraes e, logo em seguida, a adesão; agora, os que antes eram “apenas capoeiristas de rua”, tinham uma possibilidade de serem reconhecidos através da denominação “angoleiro” (capoeira adepto exclusivamente da prática da capoeira angola). Eles sabiam que esta adesão lhes traria benefícios. Com o passar do tempo muitos começaram a dar aula de Capoeira Angola, reafirmando e defendendo cada vez mais a vertente.

Todavia, alguns como o Russo e o Peixe não aderiram a essa vertente, preferindo ficar sem uma definição enquanto capoeiras. Russo propõe a seguinte posição:

Eu acredito que a capoeira não se define, ela é um estado de espírito. Mestre Pastinha mesmo, dizia que capoeira é o apelido da coisa, como é que eu posso me definir enquanto vertente? Quando você define a capoeira ela perde a sua força (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

O que eu pude entender, através de depoimentos, foi que naquele momento de dificuldades surgiu a oportunidade para que os integrantes da RLC se definissem enquanto vertente⁵⁵. Eles perceberam que poderiam capitalizar financeiramente seus conhecimentos como capoeiras. Angolinha, Cobrinha, Jurandir, dentre outros que aderiram à Capoeira Angola, se encontram hoje em uma posição bem diferente da do Russo. Enquanto o Mestre Russo encara uma condição financeira muito difícil, os da Capoeira Angola, estão com uma posição financeira bastante privilegiada.

Mestre Russo “deixa escapar” que entende que a decisão de seus amigos em se definirem “angoleiros” através de Mestre Moraes e darem aulas em academias, foi uma forma de “traição” ao que eles pregavam no passado – “a capoeira livre, sem rótulos”. Segundo o mestre, o que mais magoa a ele é ser excluído e discriminado, agora não mais pela sociedade e sim pelos próprios capoeiristas quando não o convidam para um evento, ou quando, simplesmente, não o deixam falar.

⁵⁵ Vertente é o termo que encontrei para melhor falar das diversas formas de se praticar capoeira. Por exemplo, Capoeira Angola e Capoeira Regional. Alguns usam estilo.

“Os caras (Mestre Cobrinha e Mestre Jurandir) nem me apresentaram (em um evento internacional ocorrido no ano de 2004) e eu já defendi eles na roda, aí eu chego lá e fico jogado no canto como se eu não fosse ninguém, só porque eu não sou angoleiro” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

De acordo com minhas observações, esse não é o motivo principal para que Mestre Russo não seja apresentado em alguns eventos da Capoeira Angola. A meu ver, a causa principal para alguns defensores da Capoeira Angola não permitirem que Mestre Russo apareça, e muito menos que fale, em seus eventos, é de ordem mercadológica.

Mestre Russo prefere ser chamado de “Zelador Cultural” do que “Mestre Dono da Roda”, título que bem poderia carregar sem peso para si. Essa postura de não aceitar ser chamado de Mestre e sim de Zelador já bastaria para causar uma discussão política em qualquer evento, já que remete à hierarquia de uma posição na qual o indivíduo teria ascensão sobre os demais.

Não que Mestre Russo e o seu grupo sejam destituídos de hierarquia, mas quando ele se nega a aceitar o título de Mestre, e se coloca como Zelador, agita as estruturas hierárquicas de outros grupos nos quais esse é um título que pode capitalizar, ou seja, o detentor do título tem acesso a poder, dinheiro e visibilidade. Quanto a isso, observei a propensão de algumas mulheres que convivem no meio da capoeira a serem mais receptivas com capoeiras com hierarquias mais elevadas.

Essas oficinas – que ocorrem normalmente em eventos internacionais que reúne um grande número de praticantes – são disputadas por brasileiros e estrangeiros e, que segundo Russo, são pagas em moeda local, “o brasileiro em reais, o americano paga em dólar, o alemão em marco, o francês em franco” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Mestre Russo diz, abertamente, que “não existe esse negócio de Capoeira Angola ou Regional, tudo é uma coisa só”, sendo assim, se os organizadores do evento deixassem ele se expressar, estariam correndo o risco de desvalorizar seu produto. Russo expressa em música o seu sentimento em relação a esses fatos:

Doeu, doeu no peito
 Eu também não tive jeito
 Com tamanha ingratidão
 Você falou, eu vou ficar do lado certo
 E tomou a decisão
 Eu me calei
 E sai sem dizer nada
 Tive a vida atrapalhada
 E muita inflamação
 E o berimbau, esse velho companheiro
 Que durante a vida inteira

Só me trouxe emoção
 Mas o meu canto
 É navalha afiada de um mal que nunca sara
 E por isso estou sentido
 E por isso estou sentido
 E por isso estou sentido
 E vem o A
 Esse A é de amor
 É o B do berimbau
 É o C da capoeira
 E vem o D do dia em que eu nasci
 Muitas coisas eu vivi
 Hoje eu posso até contar

Corrido

Ê lala e, lala e lalaile e lala e lala e la
 (coro) Ê lala e, lala e lalaile e lala e lala e la

(Canção do Mestre Russo, [s.d.]).

2.5 ANGOLA/REGIONAL

Muito se fala a respeito de Capoeira Regional e Capoeira Angola, o fato é que essas vertentes – denominadas de estilos por alguns – talvez não tenham relevos tão próprios, que as distingam tão evidentemente quanto possa parecer.

Levanto – impulsionado por uma inquietação que tomou mais força a partir da convivência com RLC – a seguinte questão: teriam a Capoeira Regional e Angola, uma “definição” tão nítida, tanto no sentido de se diferenciarem entre si, como práticas, quanto no que se refere às suas “filosofias”? Para responder a essa pergunta, outras se fazem necessárias: o que se entende hoje por Capoeira Angola? O que é Capoeira Regional? Ou seja, quais são os fundamentos – caso existam – que as tornam peculiares e possuidoras de um sentido próprio? Em suma, qual é a diferença entre Capoeira Angola e Capoeira Regional?

Poderíamos responder da seguinte forma: a Capoeira Regional é aquela decorrente da que foi “inventada” a partir de Mestre Bimba (criador da Capoeira Regional) e a Angola é aquela que passa pela “escola” de Mestre Pastinha, hoje considerado patriarca da Capoeira Angola. Contudo essas respostas carregariam um caráter extremamente reducionista e superficial, já que há tantas outras implicações de cunho social, político e cultural a considerar.

À primeira vista, talvez seduzidos pelo sugestivo nome “angola” – talvez por uma estratégia deliberada dos representantes desse segmento – a Capoeira Angola possa parecer que seja mais tradicional, portanto, mais antiga que a Capoeira Regional, pois seria aquela capoeira primordial que resguardou suas “tradições” desde sempre.

Contudo, antes de Mestre Bimba criar a “Luta Regional Baiana”, hoje conhecida como Capoeira Regional, não se falava em Capoeira Angola. Como argumenta Muniz Sodré em seu livro “Mestre Bimba: Corpo de Mandinga”,

Atribuir à capoeira angola uma origem autêntica (essencial, sem invenção histórica) é nada saber da dialética complexa do processo de constituição desse jogo no território nacional. O que existia mesmo, nos começos, eram formas diversas de uma capoeiragem primitiva, antiga, que, a exemplo da região do Recôncavo, encaminhavam-se para uma síntese urbana em Salvador (Sodré, 2002, p.74).

De um lado colocam-se os que crêem que a Capoeira Angola seja uma manifestação mais genuína, poupada do “embranquecimento⁵⁶” imposto pelas instituições (políticas, legais, sociais e econômicas) e, que a Regional seja uma “cultura” que se modifica constantemente importando elementos estrangeiros, tais como golpes de outras lutas como o Jiu-jitsu e o Savate e, por esse motivo, ser “descaracterizada” enquanto cultura “legitimamente” negra.

De outro lado, se posicionam os que creem que a Capoeira Regional seja a que possui “legitimidade”, já que esta, segundo depoimentos, possui resguardado o seu atributo principal, a característica da marcialidade ancestral fazendo dela a capoeira mais “autêntica”; como diria Mestre Camisa: “a capoeira é, antes de tudo, luta.”

Além das posições acima expostas, as duas vertentes postulam legitimidade, também baseadas na linhagem, espécie de árvore genealógica, a qual os orgulhosos representantes de cada uma tecem a partir de si, retrocedendo no tempo, até chegarem aos nomes dos “mestres patriarcas”; Pastinha, o da Angola ou Bimba, o da Regional. No passado, logo após Mestre Bimba conseguir “organizar a capoeira”, criando um método e um local fixo para os treinos e rodas, outros aderiram ao esquema. Waldeloir Rego no ensaio sócio etnográfico “Capoeira Angola” afirma que,

A academia de Mestre Bimba que além de ser a primeira a aparecer, a primeira a ser reconhecida oficialmente pelo governo, a primeira academia de capoeira chamada regional, uma vez que seu mestre foi o criador dessa modalidade de capoeira, é a mais importante academia do gênero, além de ser a matriz que originou as demais, existentes no presente (Rego, 1968, p. 283).

O processo da Capoeira Angola não foi diferente, apenas posterior, pois logo após Mestre Bimba inaugurar sua academia “em 1932, no Engenho Velho de Brotas” e “conseguir registro oficial do governo” (Rego, 1968, p. 282) e com isso todos os benefícios decorrentes desta posição, tais como, não ser mais importunado pela polícia e poder ganhar dinheiro

⁵⁶ Segundo André Luiz Lacé Lopes, o “embranquecimento” da capoeira é o “processo de aburguesamento, aonde a capoeira, em nome de uma discutível modernidade, ia desprezado a negritude mandingueira e adotando trejeitos importados” (1999).

legalmente e profissionalmente com sua atividade antes marginal, outros mestres como Pastinha, também abriram espaços para ensinar a capoeira como aponta Waldeloir Rego:

O Centro Esportivo de Capoeira Angola é o nome da academia de capoeira, fundada em 1941 por Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha) [...] A sede da academia de Mestre Pastinha é um salão amplo de um casarão antigo, que também é sede de muitas outras entidades, funcionando cada qual em horários diferentes (Rego, 1968, p. 283).

Embora Waldeloir Rego afirme que o *Centro Esportivo de Capoeira Angola* foi fundado em 1941 por Mestre Pastinha, nos manuscritos do próprio Mestre ele diz:

Fui a este local como prometera a Aberrê e com surpresa o Senhor Amorzinho, dono daquela capoeira, apertando a minha mão [...] disse-me: há muito que eu esperava para entregar esta capoeira, para o senhor ensinar (Pastinha, 1969).

Podemos perceber que tanto a Capoeira Angola como a Regional “foram a manutenção de seus mestres”, pois eram “cobradas matrículas e mensalidades dos discípulos, ingressos para as exposições.” (Rego, 1968, p. 289) E o mais interessante é que, tanto a Capoeira Regional como a Angola surgiram com um caráter esportivo; a primeira por sugerir, através do nome inaugural da academia de Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, e a segunda por assumir literalmente o substantivo esportivo no nome da academia acima citado.

Em minhas observações, não apenas para esta dissertação – mas no transcorrer da minha vida na capoeira, desde os meus treze anos de idade aproximadamente, quando vi pela primeira vez a capoeira “nos pés” do filho de tia Alzelina (Netinho), lavadeira ocasional e amiga constante de minha mãe – venho percebendo que realmente há distinções entre as vertentes, contudo, essas, a meu ver, têm mais relevância no que se refere a questões de ordem mercadológica do que de ordem “filosófica”.

Não quero com isso dizer que essa “filosofia” seja inexistente, ela existe, porém, a forma de conduzir todo o aparato institucional, digo os grupos, as federações, as vertentes, têm como alvo principal o mercado, tal qual o foi no passado.

Sendo assim, não seria possível usar as “filosofias” de cada vertente para diferenciá-las entre si, pois mesmo que distintas, na maioria dos casos, estas acabam sucumbindo a um discurso quase que hegemônico: valorizar e divulgar a cultura negra, mas que tem como principal objetivo angariar adeptos.

Se quiséssemos diferenciá-las a partir do público praticante, sem levar em conta a indumentária, que não raro vem impressa com a logomarca dos grupos, também não

poderíamos identificar, pois, tanto uma quanto a outra possuem membros da elite social e intelectual, bem como das camadas sociais menos privilegiadas.

Outra questão que sempre vem à baila, é a linhagem, espécie de árvore genealógica a que o capoeirista se remete, com o objetivo de se identificar com uma origem – na Angola Mestre Pastinha e na Regional, Mestre Bimba – com uma ascendência de sua geração, contudo, se quiséssemos diferenciá-las a partir da origem de cada mestre ou professor, a tarefa seria ainda mais difícil, pois esses, simplesmente mudam e, de repente, um mestre que era praticante da Capoeira Regional passa a ser um “angoleiro⁵⁷” – o contrário também se dá, mas com muito menos frequência – deixando um rastro de confusão na cabeça de seus alunos, pois passa a antagonizar repentinamente o que antes pregava. A linhagem parece ser um “capital simbólico” que o capoeira logo transforma em “capital econômico”.

Em relação a esta mudança súbita de uma identidade por outra, Mestre Russo denuncia que: “o cara (referindo-se ao capoeirista em geral) dorme regional e acorda angoleiro” ([2003-2004]). Porém, a meu ver, essa “troca de vertente”, por parte dos mestres e professores, é um fator que dinamiza ainda mais as transformações gestuais e musicais na capoeira; Angola ou Regional a capoeira é enriquecida com uma troca intensa de elementos, instituindo assim uma poética transformadora da própria forma de se fazer capoeira.

Essa troca de “rótulo” pressupõe uma troca de técnicas e de saberes, que se propagam por meio do que hoje se denomina “oficinas de capoeira”, onde um mestre convidado passa seus conhecimentos para um público normalmente pagante. Tenho observado grande número de capoeiras da Regional participarem das oficinas de mestres da Angola, e raramente angoleiros participarem de mestres da Regional, creio que isso se deva ao fato de que haja, por parte dos praticantes da Capoeira Regional, uma busca aos valores mais “puros e genuínos” da capoeira, valores esses encontrados no discurso daqueles que praticam a Capoeira Angola.

Esse processo de “troca de saberes” entre os representantes das duas vertentes não é de hoje; é um fenômeno que ocorre desde que as vertentes foram criadas, como mostra a citação que segue:

A Capoeira São Gonçalo, com sede à rua Rodrigues Ferreira, 224, Federação, tem por mestre Bigodinho (Francisco de Assis). Embora seja angoleiro de formação, convive intimamente com Mestre Bimba e em sua academia não usa só elementos da capoeira angola, como os da chamada regional (Rego, 1968, p. 287).

⁵⁷ Termo usado para referenciar o capoeira que é adepto da Capoeira Angola.

Mestres, representantes de grandes grupos de Capoeira Angola passaram pela Regional, tendo adotado inclusive o sistema de graduações. Esses mestres, na maioria das vezes, tentam não falar de seu “passado vergonhoso” e alguns, até escondem fatos a respeito de sua genealogia, para ocultar a presença da outra vertente em sua vida de capoeirista.

Há outras questões ainda mais constrangedoras como o fato de alguns capoeiras quererem, sob o subterfúgio de uma mímica, muitas vezes tosca, beirando a paródia e a caricatura, se legitimarem. Hoje, capoeiras de todas as idades, jovens e até crianças imitam mestres velhos, tais como Mestre João Grande e Mestre João Pequeno, copiando seus gestos, mesmo que esses denunciem certa limitação devida a suas idades avançadas. Esse “simulacro gestual” não respeita vertente, tampouco a idade de quem o pratica. Certa vez Mestre Russo me falou: “eu quero é ver as pessoas imitarem João Grande quando ele estava no auge.”

Não sabemos ao certo como e onde a capoeira surgiu, para Waldeloir Rego há

uma tendência dos historiadores e africanistas, tomando como base poucos e raros documentos conhecidos, em se fixarem como sendo de Angola os primeiros negros aqui chegados, assim como ter o grosso de nossos escravos escoado dos portos de São Paulo de Luanda e Benguela (Rego, 1968).

Ele prossegue esclarecendo a visão popular a respeito da origem da capoeira: “a gente do povo e sobretudo os capoeiras falam todo o tempo de *capoeira Angola*, mui especificamente quando querem distingui-la da *capoeira Regional*” (Rego, 1968, p. 30).

Avançando no texto, Waldeloir Rego elucida:

Ora, tudo isso seria um pressuposto para se dizer que a capoeira veio de Angola. Mas, mesmo que se tivesse notícia concreta da existência de tal folguedo por aquelas bandas, ainda não era argumento suficiente. Está documentado, e sabido por todos, que os africanos uma vez livres e os que retornavam às suas pátrias levavam muita coisa do Brasil, coisas não só inventadas por eles aqui, como assimiladas do índio e do português (Rego, 1968).

E finaliza a ideia: “Portanto, não se pode ser dogmático na gênese das coisas em que é constatada a presença africana; pelo contrário, deve-se andar com cautela” (Rego, 1968, p.31).

Embora a capoeira possua suas vertentes – e, diga-se de passagem, não se limitam a Regional e Angola, mas também à Contemporânea dentre outras –, linhagens e “escolas de pensamento”, ela, a meu ver, tem como principal característica, e por que não dizer fundamento, a diversidade e a “indefinição”, pois desde seus primórdios são essas as características que a protegem contra a extinção, pois, como diria Mestre Pastinha: “Capoeira é tudo que a boca come”; e Mestre Bimba: “Capoeira é mardade”.

À capoeira cabem diversas definições: esporte, arte, cultura, resistência, luta, dança, poesia, mas concordo com o Professor Doutor José Maurício S. Álvarez quando diz que “a capoeira é muito mais do que aquilo que podemos ver”⁵⁸.

RLC é um desses lugares que possivelmente enganaria o mais experiente capoeira, já que o toque, a disposição dos capoeiras e dos instrumentos, causa a impressão de se estar em uma roda de Capoeira Angola, contudo, somos pegos de surpresa ao vermos um golpe mais aéreo, um salto, a “flexibilidade de comportamento” no transcorrer da roda – o que não ocorre nas rodas de capoeira angola que pude observar.

A RLC em uma análise mais cuidadosa não é angola nem regional, pois “não se falava em capoeira angola, mas simplesmente em capoeira ou capoeiragem” (Rego, 1968, p.45). Mestre Russo e os que iniciaram a roda tem sua posição formada: “O nome já diz, a roda é livre, o capoeira pode vir aqui e se expressar da forma que quiser, sabendo ser educado, a capoeira é o que o momento determina, não tem definição” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

É nesse ponto que a presença de Mestre Russo se torna especialmente significativa. Ele se posiciona em uma condição liminar – termo que aqui se aproxima da leitura de Mary Douglas sobre aquilo que “polui” justamente por não se enquadrar nas categorias estabelecidas (1991, p. 141–142). Russo não é “nem Angola nem Regional”, mas, paradoxalmente, é ambos ao mesmo tempo. Ele se localiza em uma encruzilhada simbólica onde estilos, tradições e pedagogias se entrelaçam, desestabilizando fronteiras identitárias cristalizadas.

2.6 SÍNCOPE: SILÊNCIO REVELADOR

Sem uma vertente definida, Russo ficou à margem do sistema acadêmico acarretando com isso a impossibilidade da sua inclusão no meio de uma capoeira onde ele pudesse capitalizar, de alguma forma, seu conhecimento, como por exemplo, ministrar aulas em alguma oficina. O mestre explica esse fato em uma de suas singulares falas: “O Russo é uma cédula fora de circulação, é bom para o colecionador ter ele como coisa rara, mas não é bom deixar ele falar e dar aula, não é bom para o sistema acadêmico.” Para ele isso é um “equivoco da discriminação”:

Se eu for discriminado como negro sarara, isso é uma discriminação, mas não é equivocada, porque eu sou negro e sou sarará [...] o equivoco da discriminação é

⁵⁸ Esta fala ocorreu durante a defesa de monografia “Meia Lua Inteira: Sobre a Multidimensionalidade da Capoeira” – sob orientação de Latuf Isais Mucci – por Marina Nunes em 2004 como trabalho de conclusão do curso de Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense.

quando alguém te hostiliza como um marginal, por exemplo, sem você ser (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Com relação a estas afirmações, outro mestre – que prefiro manter seu nome oculto, por questões éticas – coloca que: “O Russo é um cara muito bom, que eu admiro muito, mas ele é muito difícil, ele fala o que quer, onde quer” (Informante anônimo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Segundo Mestre Russo, Mestre Peixe e outros, essa exclusão imposta pelo sistema acadêmico somada ao falecimento de um aluno (Moreno) fez com que o mestre entrasse em depressão. Percebi no convívio com Russo que ele não gosta de mencionar essa época de 1993 a aproximadamente 1996. No entanto Eliane, esposa de Mestre Russo, provou ser uma informante preciosa, pois foi a pessoa que conviveu com ele durante todo tempo em que a RLC estava parada.

Sentado no chão de sua casa, no dia 24 de fevereiro de 2004, entre fotos e documentos revirados, entrevistei Eliane, que sentada no seu sofá surrado pelo tempo, me abriu uma outra visada a respeito da RLC, a perspectiva de alguém que viveu e compartilhou os dramas do cotidiano desse tempo.

Para a maioria dos capoeiras que frequentava a RLC, esse período de silêncio não representou muita coisa, porém, através desta entrevista, pudemos identificar novas significações de fatos:

Eu falava do lance da roda, né? Teve um período que a roda não estava acontecendo. Quando começou a acontecer, o que nós chamamos aqui em casa de discriminação, a separação assim da capoeira angola. Começou a separação, então ele ficou sem ter muito destino.

O Jonas ficou assim muito perdido. No início ele queria porque queria botar a roda, então ele só contava com o Velho e com o Peixe. Ele ia pra roda, às vezes saía daqui... ele nem vinha em casa, ele ficava lá até uma, duas horas da tarde e não aparecia ninguém pra botar a roda... Ele já ficou lá até sozinho, porque o Velho e o Peixe estavam cansados de ficar ali o tempo inteiro e o Jonas ia pra ficar sozinho e não conseguia botar a roda. Não apareciam as pessoas. Ai, depois, ele começou a frequentar as rodas das outras pessoas.

Dali, foi deixando ele muito embaixo, foi na época que ele começou a beber! Bebia, bebia, aí se desentendia muito. E acabou que eu ficava assim: vai pra roda, vai pra algum lugar, e ele ia lá pro Mestre Camisa e também pro Mestre Manel.

Porque, desde que eu me casei, antes de eu me casar, o Jonas já dava aula aqui nesse quintal e depois que eu vim morar aqui, também, as aulas continuaram...

As rodas de sábado à noite era uma roda até muito engraçada, onde a gente ria muito do Borracha. Mestre Dentinho, de vez em quando aparecia, não com muita frequência. Mas desde aquela época, eu acho que geralmente a pessoa fala assim, desde aquela época existia alguém que tomava conta daquela roda. Quem tomava conta daquela roda, era mesmo o Jonas, porque muitas vezes, se Jonas não estivesse ali de frente, a roda não acontecia. Já teve um período, quando Jonas ficou doente, que ele teve uma crise de rins, essa roda não acontecia porque não existia aquela iniciativa como aquela do Jonas. Quando tinha uma briga na Roda, o policial também

logo procurava o Jonas para poder conversar. Então, tinha alguém ali, sempre de frente, como acontece hoje...

David - Queria saber desse intervalo. Já falou tudo?

Eliana- Nesse intervalo que ele ficou deprimido? Foi assim, ele ficou tão deprimido que aquela coisa toda dele procurar alguma coisa, deu até estafa, ele ficou com estafa, foi assim uma época muito ruim porque além do desequilíbrio emocional porque a gente passou assim até problemas, porque....

A gente se dá muito bem, mas quando ele estava assim, a gente não se dava bem, a gente se desentendia muito. Sobrecarregou muito mesmo, muito. Foi uma época assim que eu achei que (pausa longa). Ai, eu passei a entender que a capoeira é importante para ele, prá vida dele, porque ele respira capoeira.

Eu acho que ele teria ficado maluco se não tivesse acontecido o que aconteceu, porque ele ficou muito ruim. Ele bebia, passava mal, muita coisa assim até. (tosse nervosa)

Ele é um cara que não gosta muito desse tipo de coisa, mas naquela época, ele estava assim.

Naquele lance assim, não se importava muito com ele mesmo, não se cuidava muito, foi isto o que aconteceu.

Aconteceu que nessa coisa de não ter roda, foi quando aconteceu o lance de algumas pessoas se aproveitarem, tipo: a roda de sábado, era uma roda da turma de Caxias de onde vinha o grupo do Arte e Feitiço, o pessoal dali, só que ai, quando a Roda parou, o Mestre Levi levou a Roda prá rua.

Interrupção de Mestre Russo: “que era da Roda do mês (Roda da Academia do Mestre Levi, não a RLC)”.

Eliane: - Foi onde começou, acontecia que quando Jonas ia naquela Roda e chegar ali, ia acontecer o mesmo problema. Porque ele (Levi) não queria ele (Russo) ali, e acontecia um lance assim, acontecia que tinha briga.

Ai, eu passei muito a encarnar nele. Eu falava que eu não ia mais na roda com ele, porque toda vez que eu ia na Roda com ele, ele ficava agarrando homem (risada). Ai, ele ficava muito puto. Ai eu falava, toda vez que eu vou na Roda você vai agarrar homem? Você não vai mais à roda comigo não. Eu não vou mais sair contigo não. Ai, eu levei um tempão mesmo sem sair com ele, por causa disso.

Mas foi assim, mais um lance de se auto afirmar e eu acho até que ele estava vendo mesmo, porque com tudo aquilo acabou quando aconteceu do Mestre Levi dar entrevista (revista) e dizer que não sabia quem tinha fundado aquela Roda. Eu acho que até mesmo esse lance era de se prever. Aconteceu (Eliane, [2003-2004], comunicação pessoal).

Mestre Russo toma a palavra e completa a entrevista lembrando a importância que uma antiga amizade teve no momento em que a RLC estava parada:

Foi quando Cobrinha veio ao Rio de Janeiro, e aproveitou a oportunidade para me visitar e, a seguir, quando retornou a Washington, resolveu enviar-me uma carta, que incentivou-me a retornar a “Roda Livre” depois de uma sucessão de problemas de saúde e mágoas que tive, obrigando a afastar-me das rodas de capoeira, entre os problemas uma estafa que me fez emagrecer muito, causando em mim uma forte depressão e espanto das pessoas que me viam (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Essa passagem deixa claro que independente das mágoas e diferenças que Cobrinha e Russo possuíam, a amizade construída nos primórdios da RLC mostrou-se ainda forte. A esse respeito, Eliane costuma dizer que “é melhor não se meter na briga dos dois, eles discutem, discutem, mas logo depois eles se entendem. O Jonas (nome de Batismo de Mestre Russo)

conheceu o Cobrinha antes de me conhecer. Eu não me meto" ([2003-2004], comunicação pessoal).

Figura 16: Carta de Mestre Cobrinha enviada de Washington para Mestre Russo

Oi Russo, espero que tudo esteja bem com voce e a sua familia. Odho espero que voce tenha decidido voltar a treinar e jogar com o mesmo espirito de antigamente, por favor não se deixe levar pelos conceitos e estereotipos da capoeira atual. Tenho voce como um idolo da minha juventude. Voce e Rogerio me ajudaram muito no meu aprendizado da Capoeira e da minha vida. e isso não da pra esquecer por um simples motivo de Estilo. Voce e um Capoeirista em todo sentido da palavra "capoeira" não importa o estilo que voce tem, e eu vou lutar sempre para que esse tipo de injustica não aconteça.

Russo também foi muito legal te aconselhado com voce pensa que a entrevista não saiu, mas fica para a proxima. Estou pensando que quando eu voltar eu vou poder fazer eu video, talvez espero que voce termine de fazer seu projeto quanto as aulas the ingles e uma hora voce também consegue se aprende de um dia. Voce pensar em dar um video pra aqui pelo menos por uma semana - por mais tudo bem bomigo se voce quiser poder escrever para o ingles que eu te dei. e da um abraço na familia e no seu filho

Abraço do seu mano
de sangue e raça

Cobrinha Moura

AXÉ

2.7 SANGUE NOVO: A “RETOMADA”

Mestre denomina de retomada, o momento em que ele teve a inspiração e motivação necessárias para voltar a “botar a roda” na rua de novo. Esta motivação veio através do interesse de alguns adolescentes do bairro de Mestre Russo, que o procuraram para que o mestre ensinasse capoeira para eles. A grande maioria daqueles adolescentes não tinha pai e, segundo os próprios rapazes, hoje em dia homens, assumiram Mestre Russo como a figura paterna de suas vidas. Presenciei em alguns depoimentos a respeito desta relação pai e filho muita emoção. Entre lágrimas, Urso (aluno de Mestre Russo) fala: “ele é o pai que eu não tive, eu nem sei dizer o que sinto por ele e pela capoeira (pausa) se nem fosse isso eu nem sei” (Urso, [2003-2004], comunicação pessoal).

Eliane relembra de como o encontro ocorreu:

Há um período ele teve uma turma e assim foi até que vieram esses meninos que foram realmente os que ficaram. Foi uma turma assim que se dedicava. Eles corriam muito atrás. Jonas estava até decepcionado com o lance de dar aula, porque quando o garoto tava ficando bom, o garoto parava. Nisso ele deixou os meninos por eles mesmos correrem atrás. Os meninos corriam atrás para ritmo, os meninos é que tinham de correr atrás. Mostra, mostra muito. Ai, quando Jonas sentiu que eles estavam ali se esforçando legal, aí Jonas foi e conversou com eles e falou da roda de rua. Os meninos eram muito novos, naquela época estavam com 16 ou 17 anos, tudo nessa faixa. Tudo novinho. E houve aquela coisa de uns serem contra, achar que a rua era perigoso, até que Jonas falou assim: - “A gente vai porque eu tenho essa experiência”. Aí eles confiaram e foram pra rua, não foi fácil não. Até botar a roda no clima que está hoje, demorou. A roda vem se firmando até o momento que está hoje. Hoje pode se comparar a roda de hoje com a roda dos anos 80, que eram umas rodas boas, né? (Eliane, [2003-2004], comunicação pessoal).

Essa “nova turma” que chegou e capoeiristas provenientes de diversos grupos que iam se agregando, somado às expressões do passado, fez com que a RLC tomasse novo fôlego. Mestre Russo, com orgulho, conta como ocorreu à combinação das gerações que acabou por se mostrar muito proveitosa:

Ainda nos anos 90, houve uma retomada brilhante da Roda Livre de Caxias, oportunamente estavam comigo os mestres e capoeiristas Cobra Mansa (Cinézio Feliciano Peçanha), Jura (Jurandir Francisco Nascimento), Manoel Bom Cabelo (Emanuel Lopes Lima), Urubu (Célio Luiz de Paula Gomes), Marcio Sant’Anna Ignácio, que testemunharam a inclusão de jovens capoeiristas para o trabalho de preservação e continuidade da tradição que é a Roda Livre (RLC, vale citar: Africano (Wanderson de Souza Vieira), Big (Reginaldo da Silva Pinto), Gato Félix (Rafael Félix Barbosa), o saudoso Moreno (Fábio Henrique Oliveira da Costa), Urso, Lápiz (Wellington Araújo da Costa), Ricardo (Antônio Ricardo Ribeiro), Binha (Fabiano Lins da Silva), Jorginho (Jorge Soares Pereira), Cristina (Cristina Nascimento Dias dos Santos) e Sucessivamente, Alder (Alder Silveira Oliva) e Dezoito (Wilami Ferreira da Costa) (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

A RLC tem a propensão de atrair pessoas, apesar de situar-se em local pouco privilegiado. O Município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, distante da Zona Sul e do Centro Econômico do Rio de Janeiro, continua exercendo atração de capoeiras de todas as partes do planeta. Mestre Russo, em seu livro “Capoeiragem: expressões da roda livre”, lista um rol, sempre crescente de novos integrantes:

Sucessivamente, incorporaram a essa nova geração de capoeiristas da Roda Livre, expressões como: Wellington Araújo da Costa (Lápis), Antônio Ricardo Ribeiro (Ricardinho), Fabiano Lins da Silva (Binho), Jorge Soares Pereira (Jorginho), Cristina Nascimento Dias dos Santos, Alder Silveira Oliva, Daniel Ribeiro Mattar (Carrapicho), Nilton Santos da Silva (Serenó), Marcelo da Silva Santos (Padrão), Wilami Ferreira da Costa (Dezoito), Michael de Assis Zambrotti (Sombrinha), Josias de Assis Zambrotti (Gasparzinho), David Nascimento Bassous (Bujão), Diego Dias Rabelo (Pardal), Fábio José dos Reis Oliveira, Thiago Micheline Barbosa (Japa), Alexandre Nogueira Pinto (Alê), Aureli Sanfelippo (Lili), Larissa Gabarra, Vanessa Meireles Lima Lievens, Irmão Moura, Camila de Aquino, Thaís Ribeiro de Sousa Pereira, Flávia Marina Oliveira, Daren Lee Bartlett (Faísca), Sebastien Gregory Pratt (Gibão), George Howell (Pintado), Ralf Sandner, Ulrike Panczack (Ule), Marcelo Luiz Ramos (Russo, 2005, p.97).

Este movimento artístico e cultural, hoje em dia, mostra-se com muito vigor e aponta para um futuro com muitos desdobramentos. No meu entender, a RLC possui grande vitalidade pelo motivo de ali poderem se reunir “pessoas de diferentes escolas de capoeiragem” (Russo, 2005, p. 100), de todas as classes sociais, de diversas nacionalidades, línguas e culturas diferentes, sem que isso a transforme em uma torre de babel. Pelo contrário, todos se entendem a partir da linguagem musical e gestual que a capoeiragem da RLC possui.

3 POÉTICA SOCIAL

Antes de continuar estas linhas, é necessário evocar um dos personagens mais importantes – se não o mais – que forma a RLC. Mestre Russo, ou simplesmente Russo, nasceu em 22 de setembro de 1956, no Hospital Getúlio Vargas, no bairro da Penha, subúrbio o Rio de Janeiro. Filho de pais baianos, Jonas Rabelo foi o sexto filho entre os nove irmãos. Seu pai morreu quando ele tinha a idade de 7 anos, a partir deste momento é a sua mãe, vendedora de cosméticos, quem vai prover, com dificuldade, o sustento dos filhos. Em 1967 chegando à admissão do ginásio⁵⁹ cessa a sua formação acadêmica.

Figura 17: Mestre Russo



Fonte: foto de Paula Galvão da Costa, [s.d.].

No meu entender, sua formação foi realmente a “universidade da vida”, como o próprio mestre costuma se referir ao aprendizado que obteve no transcorrer de sua existência. Se Mestre

⁵⁹ Segundo o Dicionário Aurélio, admissão é o ano escolar, extinto em 1971, que preparava o aluno para o exame de admissão ao curso ginasial.

Russo formou-se na “universidade da vida”, na da capoeiragem ele é doutor, não apenas pela sua agilidade e técnica, mas principalmente “por sua sofisticada compreensão da natureza da capoeira” (Howell, 2004). Tenho ouvido comentários, como o de Aluysio Zaluar (artista plástico que acompanha a RLC há muitos anos) a respeito de Mestre Russo que demonstram que ele é uma figura muito respeitada, diria até admirada entre os capoeiras e as pessoas que o cercam: “O Russo é a pessoa mais íntegra que eu conheci, ele é inteiro, não é pela metade. Ele sabe conviver com qualquer um” (Zaluar, [2003-2004], comunicação pessoal). Eu observei que uma das características que o mestre possui, a qual atrai muitos ouvintes, é a impressionante eloquência com que relata as muito variadas experiências de vida. Mestre Russo possui um repertório de histórias vastíssimo cuja temática vai da “bandidagem” (atributo ou caráter da vida dos bandidos), brigas de rua, piadas, teatro, balé.

Quando encerrou sua carreira acadêmica, foi trabalhar como vendedor ambulante. Mais tarde, como capoeira⁶⁰, ministrou aulas em escolas e iniciou uma carreira de artista de rua realizando com um grupo de amigos apresentações nas ruas de Caxias e outras cidades divulgando a capoeira e buscando algum dinheiro para amenizar um pouco seu cotidiano.

Mestre Russo não se autointitula mestre, ele prefere dizer que é um “zelador cultural”. Segundo o mestre, ele ainda está tentando ser capoeira que “já é uma coisa muito difícil, quanto mais mestre.” Para o mestre, o termo zelador é adequado porque conota “aquele que zela, que toma conta e é isso que eu faço, eu tomo conta e zelo pela Roda Livre”. Segundo o Dicionário Aurélio, zelador é “chefe de grupo, em certas confrarias, congregações, associações, etc., de caráter pio ou meramente religioso” e ainda “pai-de-santo, nos candomblés baianos” (Buarque de Holanda, 1986).

Contudo, Mestre Russo, mais que um zelador, ministra aulas, e palestras, escreve⁶¹, viaja para participar de eventos de capoeira, lidera a roda. Para dar conta de tudo isso ele delega funções, repreende e elogia as pessoas, cria e mantém relações com capoeiras e pessoas que podem contribuir com a RLC, ou seja, é ele quem rege a roda; sem sua capacidade de agregar e liderar pessoas, eu acredito que a RLC não teria o vigor necessário para se manter ativa.

É na RLC que o mestre desempenha um dos papéis que mais lhe “gratifica”: “é um prazer receber vocês aqui, minha vida é difícil, mas esse trabalho é muito gratificante, eu não ganho dinheiro com isso, mas eu me sinto gratificado só pelo fato de estar com vocês.” Outro papel que mestre Russo exerce, com muita eficiência, e que também o gratifica, é o de professor

⁶⁰ A trajetória de Mestre Russo na capoeira se encontra detalhadamente no capítulo “Histórico da RLC”.

⁶¹ O livro “Capoeiragem: expressões da roda livre” que Mestre Russo lançou em julho de 2005 contou com a mobilização de muitas pessoas lideradas pelo mestre.

de capoeira. O Mestre Russo costuma dizer: “Eu gosto é de dar aula, eu sei ensinar, tenho uma didática passo-a-passo que o cara só não aprende se não quiser. Eu gosto de treinar e de ensinar. Eu sei passar adiante o que eu tenho de bom dentro de mim” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Seus treinos reúnem, além da comunidade local, pessoas de outros bairros vizinhos, cidades e até países. Tenho observado capoeiristas dos Estados Unidos, França, Inglaterra e outros países participarem com entusiasmo dos treinos.

3.1 O QUINTAL: FÁBRICA DE BAMBAS⁶²

As aulas são ministradas na casa de Mestre Russo, em Belford Roxo (município da Baixada Fluminense vizinho a Duque de Caxias), no Parque Suécia, onde a comunidade local, na maioria crianças e jovens, vão fazer as aulas normalmente às terças e quintas à tarde e sábados na parte da manhã. O espaço para os treinos é precário a céu aberto e foi sendo melhorado ano após ano pelas pessoas que frequentam o local, alunos e amigos do Mestre Russo. Gato Félix, orgulhoso, lembra de trabalhos que eles tiveram que realizar para “o quintal estar como está”:

Aqui tinha uma árvore (aponta Gato Félix para o centro do terreno onde ocorrem os treinos), nós precisávamos tirar pra ter mais espaço pra treinar, depois de cortar tentamos tirar a raiz, mas era muito grande, fizemos de tudo, até queimamos. Depois, tivemos que cavar mesmo o barranco. Foi muita terra! Mas conseguimos (Gato Félix, [2003-2004], comunicação pessoal).

Mestre Russo e a família planejam se mudar para uma casa ainda em construção que compõe a sua pequena propriedade, devido às condições precárias da que eles vivem atualmente. A casa – com uma rachadura em diagonal em uma das paredes – possui uma cozinha, um banheiro, uma sala e um quarto com proporções bastante pequenas, o que divide os cômodos são cortinas improvisadas penduradas no alto dos vãos das portas.

⁶² A definição de bamba no Dicionário Aurélio é: “Pessoa que é autoridade em determinado assunto. André Luiz Lacé nos ensina que bamba é “palavra que vem de ‘mbamba’ originária do dialeto africano quimbundo que significa pessoa que é autoridade em determinado assunto, mestre” (Buarque de Holanda, 1986).

Figura 18: Vista externa da casa de Mestre Russo tirada do local onde ocorrem os treinos



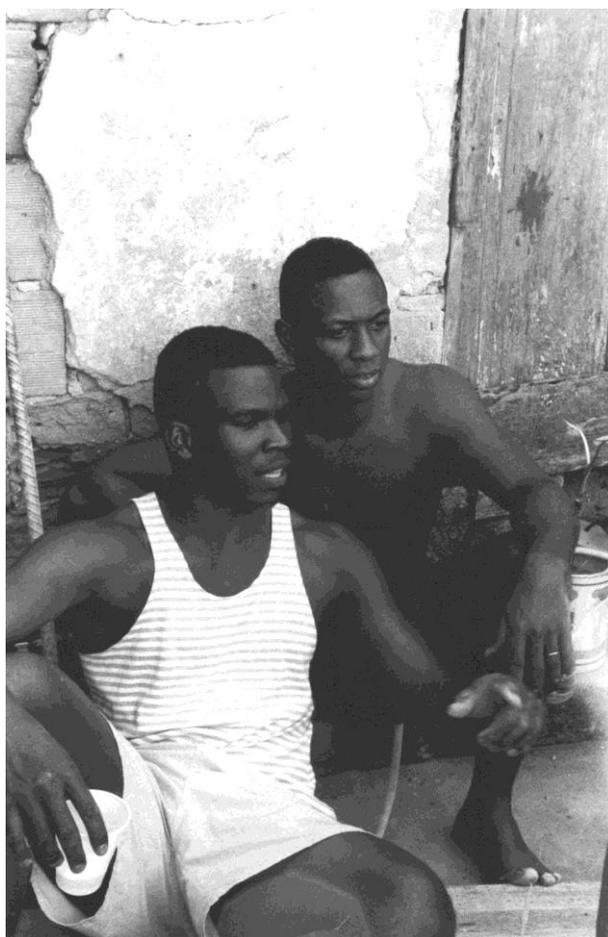
Fonte: fotografia de Daren Lee, [s.d.].

A meu ver, parece que para o Mestre Russo a casa em si não é a prioridade a em sua vida, mas sim o movimento de pessoas em torno da casa. A casa seria apenas um pequeno apêndice no processo maior de se viver o cotidiano da capoeira. As paredes da pequena sala são cobertas com objetos referentes à capoeira: fotografias, entalhes em madeira, documentos (no caso diplomas), quadros, recortes de jornais. A sala ainda serve como depósito de instrumentos musicais, como berimbaus e atabaque. É no quarto que Mestre Russo guarda as fotos e os documentos relativos à RLC, que durante minha pesquisa eram trazidos para a sala e espalhados no chão sem reservas enquanto ele ia me explicando cada imagem e cada texto.

Na cozinha, território onde Eliane consegue fazer comida para todos os que estão treinando, muitas vezes observei mais de dez pessoas, porém, não é possível que todos comam ao mesmo tempo, pois não há pratos e talheres suficientes, assim têm de esperar os outros acabarem de comer. Tampouco há espaço suficiente na sala para comportar o montante de pessoas que se divide e, uma parte, normalmente os mais jovens, vai comer no quintal onde antes estavam treinando, e a outra fica na sala, vendo televisão e conversando.

Algumas vezes pude observar que quando alguém com uma condição financeira melhor chegava, trazia consigo algum alimento, normalmente carne, frango ou peixe para que Eliane cozinhasse, atitude a que logo aderi.

Figura 19: Gato Félix e Graffit⁶³ observando e comentando um jogo na roda-treino do quintal



Fonte: fotografia de Daren Lee, [s.d.].

Os treinos que observei no início da pesquisa se constituíam de repetições de movimentos básicos como ginga, esquivas, golpes e sequências. O Mestre Russo costumava me dizer que “esses meninos (referindo-se aos alunos mais antigos) que você está vendo jogar aí, com toda essa capoeira, só treinam isso, é só o básico, todo dia há oito anos”. Contudo, no decorrer da pesquisa pude observar que, além do treino acima descrito, há um outro, que a meu ver é o que proporciona uma capoeira tão esmerada, bonita e eficiente.

Os treinos que Russo chama de “treino de estudo” consistem em considerar todas as formas de se atacar e defender a partir de um determinado movimento ou situação. Mestre

⁶³ Dois dos alunos mais antigos de Mestre Russo e expoentes da RLC.

Russo propõe uma situação pedindo para que um aluno se coloque em determinado gesto e demonstra o que fazer. Depois desta primeira colocação do mestre, segue-se o treinamento físico, por parte dos alunos. Então, depois de alguns minutos, surge a pergunta, que para mim é o que dá a dinâmica deste tipo de treino: “e se?”. Ou seja, as propostas de defesas e ataques partem agora de todos: “Russo, e se eu colocar meu pé direito mais para cá, o senhor não acha que ficaria melhor?” Mestre Russo ou qualquer aluno pode dar a resposta, mas percebi que a palavra final é ele quem dá.

Este tipo de treino não é exclusivo dos mais antigos, mas, os mais novos, nas primeiras tentativas de acompanharem, logo desistem, pois para isto, há uma necessidade que o capoeira possua uma capacidade de abstração na qual ele se imagine fazendo o movimento e as possíveis reações do oponente. Este é um treino que possibilita as performances impressionantes que se observam na RLC.

O treino possui três momentos distintos nesta ordem: o aquecimento, o treino tático e técnico e uma roda de capoeira. O aquecimento é constituído de exercícios corporais que visam, basicamente, através de alongamentos, prepararem o corpo, proporcionando temperatura e amplitude de movimentos maior, para o treinamento tático e técnico acima descrito e, finalmente, uma roda de capoeira com um caráter ainda de treino, na qual é possível praticar a música cantada e a instrumental. É, neste momento, que os mais novos têm a oportunidade de praticar nos instrumentos como o berimbau e o atabaque, pois na RLC estes só são tocados por pessoas experientes.

Além da formação prática da capoeira, os alunos de Mestre Russo também recebem um outro tipo de formação, a moral. É nítido, no discurso de Mestre Russo, que ele se julga responsável pela educação de seus alunos:

Eles chegaram aqui crianças, não tinham pais (plural de pai) ou fui e me considero os pais deles, eles chamam a Eliane de mãe. Eu tenho a obrigação de dar educação a eles, um dos primeiros treinos que eles tiveram foi como saber chegar e sair de um lugar, dar boa noite, boa tarde, bom dia (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Esta educação dos jovens é observada na forma de seus alunos se conduzirem, tanto na roda quanto na vida cotidiana. “Meninos” e “meninas” que vem lares humildes muitas vezes desfeitos, acham na roda e no Grupo Cosmos, uma família onde a figura patriarcal é o Russo e a matriarcal é Eliane, que traz um discurso que ilustra bem esta condição:

Esses meninos são como filhos pra mim e pro Russo, eles chegaram aqui pequetinhos, hoje estão esses negões aí, mas todos eles me chamam de mãe e me

respeitam, o que eu falar eles escutam. Porque às vezes o Jonas (Russo) não tem paciência, não sabe falar com eles, aí eu vou e falo com os meninos e também mostro pro Russo que a coisa não é bem assim (Eliane, [2003-2004], comunicação pessoal).

O Africano, de vinte três anos, é um desses “meninos” dos quais Eliane falou no depoimento acima, ele demonstra através de uma “ladainha” que compôs a importância social que a RLC e o Grupo Cosmos tiveram em sua formação enquanto cidadão:

Agora eu vejo a total realidade
da família em que me encontro
oi, oi, oi
eu achei a amizade
andava só e até em má companhia
nesse mundo de meu Deus,
oi, oi, oi
vejam só como eu sofria
mas, de repente, uma luz a me guiar
encontrei o Mestre Russo
em quem posso confiar
foi ele então que me trouxe harmonia
livrou-me da maldade
oi, oi, oi
que havia no dia-a-dia
eu retribuo com minha dedicação
pois nem só somos amigos
como também somos irmãos
e é cantando que expresso
minha alegria
e convido a vocês
a entrar nesta família
Coro
Grupo Cosmos vadeia aonde quiser

(Ladainha do Africano, [s.d.]).

A educação que os rapazes do Cosmos possuem não é proveniente apenas de uma etiqueta necessária ao convívio social, é derivada, também, das experiências com a comunidade local em Belford Roxo e Duque de Caxias, uma sociedade muito heterogênea e na qual, pode-se encontrar, em um mesmo ambiente, um professor, um advogado, um bandido, um matador, um sacerdote, um policial. Sendo assim, para se transitar, sem ter percalços, neste universo de uma convivência muito delicada, é necessário estar atento para o que, quando, como e com quem se vai falar. Esta característica de vida social do cotidiano da Baixada, mais especificamente do parque São José (bairro vizinho ao do Mestre Russo onde conta com grande número de alunos) é revelada em uma música muito cantada na RLC:

(coro) Aê São José
É só saber viver
(coro) Aê São José

É saber respeitar
 (coro) Aê São José
 Fui pra lá ainda criança
 (coro) Aê São José
 Moro até hoje lá (...)

(Música cantada na RLC, [s.d.]).

Mestre Russo afirma que o que ele ensina, do jogo da capoeira a “saber chegar e sair de uma qualquer situação” é um projeto social. Este projeto social a que o mestre se refere é instituído no Social Cultural Cosmos Capoeira. Sobre o grupo, Antônio Walter Souza, amigo de Mestre Russo escreve:

Hoje, Mestre Russo vem desenvolvendo um programa de integração social e cultural, aberto à comunidade do Parque São José e adjacências. Através de sua arte de ensino, e, paralelo a este programa, vem se empenhando na continuidade de preservação e sustentação da Roda Livre, aos domingos na Praça do Pacificador, Centro do Município de Duque de Caxias, onde utiliza o que está definido em si mesmo, isto é, a capoeira. Dentre vários valores que regem sua vida, a arte é uma das essências de sua alma...”.

Mestre Russo tem a capoeira como a arte da auto-ajuda. O poder da auto-estima se amplia através desse programa sócio-cultural, e é fácil perceber, para quem o acompanha, o resultado a nível de melhora na qualidade de vida das pessoas envolvidas no trabalho e a satisfação das mesmas pelo respeito que adquirem nas comunidades onde vivem, em sua maioria jovens em tempo de formação de caráter e que, em seu desenvolvimento, mostram um comportamento exemplar (Souza, *apud*. Russo, p. 109, 2000).

Figura 20: Logomarca do Social Cultural Cosmos capoeira idealizada por Mestre Russo



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Mestre Russo esclarece, em seu livro, os objetivos do Cosmos:

O nosso trabalho não visa fins financeiros, as aulas são gratuitas. Para me manter junto à minha família e com este programa, sobrevivo atualmente do meu trabalho, em uma empresa de segurança onde exerço a função de Bombeiro Brigadista. A nossa intenção é transformar o Cosmos Capoeira em uma Associação, de forma que se possa buscar apoio de empresas e órgãos culturais competentes para melhor oferecer a nossa comunidade o que já oferecemos. Apesar das nossas dificuldades, estamos fazendo a nossa parte para melhorar a cidadania da Baixada Fluminense (Russo, 2005, p.110).

O Social Cultural Cosmos Capoeira ou simplesmente Cosmos, no meu entender é a espinha dorsal que sustenta a RLC. São os integrantes do grupo que têm a responsabilidade de guardar, levar e zelar pelos instrumentos e ainda são eles que compõem o montante de pessoas que mais assiduamente comparecem à roda.

3.2 A RODA

A meu ver, a RLC pode ser considerada como um território onde se manifestam – através de performances musicais e gestuais – vários dos aspectos da vida cotidiana, uma série de facetas da realidade social: a traição, o medo, a troca, o amor, o ódio, a covardia, a coragem, a violência, a opressão e a exclusão social.

A imbricação de sons, cores e gestos que eclodem em forma de jogos e músicas de capoeira na RLC pode ser balizada sob a perspectiva de algumas das idéias que Augusto Boal expõe em seu livro “Teatro do Oprimido” (Boal, 1977), o qual aborda a “performance” dos “atores e dos espectadores” a partir de uma abordagem social e política. Boal – tocando em um ponto nevrálgico a respeito da arte dramática – coloca a clássica questão se o teatro deve, ou não, ser uma atividade política. Respondendo à sua própria questão, Boal esclarece, “política são todas as atividades do homem”. Para ele, o teatro deve ter um cunho pragmático, ele deve ser “uma arma muito eficiente” enquanto fator colaborador para uma transformação social, pois, “os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política” (Boal, *op. cit.*).

Esta questão parece permear, pelo menos enquanto discussão, todos os campos das artes; isso não é diferente no universo da capoeira onde perdura a seguinte polêmica: a capoeira seria apenas uma mostra exótica de nossa arte e de nossa cultura, ou deveria se constituir como um meio para devolver a liberdade – e seus subprodutos – para o povo? Tanto a proposta de Boal quanto o que pude observar nas ações e discurso na RLC se harmonizam quando – cada uma a sua maneira – estimula a transformação do espectador e da sociedade, apontando uma

revolução através de uma poética, a qual denomino poética social, onde o maior objetivo é transformar o espectador em ator, trazer o povo para dentro da sua cultura.

Um dos “corridos” mais cantados na RLC ilustra de forma incontestante esse caráter político. A música é cantada, normalmente, quando o “povo” que está assistindo à roda permanece afastado, então, através do canto, os espectadores são chamados a participar: o puxador⁶⁴ entoando a canção que diz: “Chama o povo aí”, e o coro cantando, responde: “Chama o povo pra vê (ver)”; como diria Boal, “todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas” (Boal, *op. cit.*).

Figura 21: Piratinha, apelido desta criança do lixão de Caxias que frequenta a RLC, tocando o atabaque antes de iniciar a roda



Fonte: fotografia de Moisés Alcuña, [s.d.].

A RLC é – pelo menos em grande parte – composta de elementos dramáticos, ou melhor, sequências de performances interpretadas pelos indivíduos que a constitui e que, tal qual o “teatro do oprimido”, podem ser vistas como uma dinâmica de intervenção social, pois, oferece uma possibilidade do indivíduo repensar e ressignificar o seu “papel” na sociedade.

Muitos depoimentos de pessoas mais jovens, alunos de Russo, ou não, mostram que a roda tem papel fundamental na formação de valores pessoais: “Cada roda é uma aula [...] eu aprendo muito aqui, e não é só capoeira, a gente aprende a viver e ter consciência de quem é e o que podemos fazer” (capoeira frequentador da roda, [2003-2004], comunicação pessoal). Essa

⁶⁴ Pessoa responsável por cantar as músicas que o coro irá responder, essa função é revezada com as pessoas que estão na bateria, principalmente os que tocam os berimbaus e os pandeiros.

possibilidade de uma nova tomada de consciência oferecida pela vivência na RLC extrapola o que podemos chamar de “ator-capoeira” e vasa, como instrumento político e social, para os que assistem.

Durante a roda, algumas das estratégias usadas para incluir o espectador no “elenco do espetáculo”, ou seja, transformar um “espectador-passivo” em um “espectador-ativo” [...] “re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude” [...] (Boal,1977) é bastante direta: interrompendo a roda, Mestre Russo comumente profere discursos com este teor:

Essa roda não é minha. Eu não sou o dono da roda, faço apenas o meu papel, o de “Zelador” dessa cultura virtuosa. Essa roda é do povo e o meu papel é devolver ao povo o que é do povo. Pode chegar mais pra perto. Fecha mais a roda, aqui não tem estrangeiro, todo mundo é capoeira (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Outra forma, já citada anteriormente, é menos direta, principalmente para o “espectador” que ainda não sabe como se conduzir na roda, mas que para os capoeiras mostra-se muito eficiente. Usando o recurso da música, Mestre Russo, “puxa” uma música na qual os capoeiras componentes da roda respondem em coro: “chama o povo pra vê”.

Esta é a “deixa” para que os capoeiras convidem, com gestos e ou palavras, as pessoas que estão ali assistindo um pouco afastadas para mais perto, fazendo com que a roda fique mais fechada, uma roda que ocupa aproximadamente 10 metros de diâmetro pode chegar a aproximadamente a três ou quatro metros.

Desta forma, cada ator desempenha o seu papel solicitando “de seus observadores que levem a sério à impressão sustentada perante eles” [...] “para que o espetáculo seja favorável a todo ‘elenco’ enquanto ‘representa coletivamente’” (Goffman, 2002).

Embora o que tenha chamado de “poética social” se apresente como uma ferramenta de influência direta para conscientização do papel social de cada indivíduo, como expliquei anteriormente, há outras implicações que são perpassadas pelo campo do imaginário, questões que são atravessadas por mitos e cosmologias que, também, vão regular a conduta do indivíduo. O contexto cotidiano da RLC e da própria cidade de Duque de Caxias é atravessado por uma trama de elementos pertencentes à ordem do imaginário. A partir da perspectiva de Cornelius Castoriadis (1995), entende-se que o imaginário social institui sentidos coletivos, sustentando práticas, símbolos e modos de organização cultural. Nesse território, contos, mitos, memórias e interpretações se entrelaçam, ativando significados que ultrapassam a dimensão objetiva do espaço. Fotografias antigas, nomes quase apagados e episódios que ora foram silenciados, ora

recontados com afeto e reinvenção, compõem uma cosmogonia compartilhada – uma forma de estrutura simbólica da vida social. Esse tecido denso de narrativas e afetos funde vivido e sonhado, corpo e história, rua e roda, instaurando um modo singular de estar no mundo. Assim, RLC não apenas habita esse imaginário, mas o amplia e tensiona, reconfigurando continuamente os limites entre arte, rito e vida.

3.3 O DRAMA SOCIAL E O DRAMA DE MESTRE ANGOLINHA

“Há histórias tão verdadeiras que parecem que são inventadas”
Manoel de Barros

Este texto⁶⁵ foi inspirado a partir de um episódio que presenciei na RLC em um sábado à noite, 12 julho de 2003.

A noção de drama social, desenvolvida por Victor Turner, refere-se a processos sociais nos quais tensões latentes se tornam visíveis, deflagrando situações de conflito que atravessam o tecido simbólico de uma comunidade. Segundo Turner (1974), esses dramas se desdobram em quatro fases: ruptura, crise, tentativas de reparação e, por fim, reintegração ou a institucionalização de um rompimento irreversível entre as partes envolvidas. No caso em pauta, é possível perceber ecos dessa estrutura.

A roda, que normalmente acontece aos domingos, foi excepcionalmente antecipada por Mestre Russo. A motivação era prática, mas também simbólica: tratava-se não apenas de mais uma roda, mas de uma celebração em homenagem ao Mestre Angolinha. A escolha do sábado favorecia a permanência dos convidados até mais tarde, sinalizando que o evento extrapolaria os limites convencionais da capoeira para adentrar outras formas de “vadiagem” — samba, cerveja, risos —, compondo um cenário onde o rito, o improvisado e a festa se misturam. A roda, nesse contexto, pode ser compreendida como espaço dramático, no qual se atualizam afetos, hierarquias, disputas e reconciliações — uma pequena dramaturgia do social, onde se entrelaçam gestos, memórias e disputas fundadoras de sentidos.

Essa configuração simbólica se intensifica ainda mais ao se tratar de uma homenagem a uma figura como Mestre Angolinha, cuja presença e trajetória ativam afetos, memórias e reconhecimentos fundamentais dentro da comunidade capoeirística. O mestre em questão é uma figura singular, sempre muito descontraído e cordial, é avaliado por Mestre Russo como “o cara

⁶⁵ Parte do texto, seguindo o estilo de Loïc Wacquant, foi construída no presente para conferir mais dinâmica à narração.

mais malandro” que conhece, “ele é malandro porque aonde chega faz as pessoas se sentirem bem”. Natural de Duque de Caxias, Angolinha hoje divide a sua vida entre a Baixada Fluminense, onde mora, entre a Zona Sul do Rio de Janeiro, onde ministra aulas de capoeira no Clube Carioca no bairro do Jardim Botânico, e entre os Estados Unidos e Europa.

Muitos alunos e admiradores do Mestre Angolinha já se encontram no local combinado, “Corredor Cultural” (local onde a roda vai ocorrer), uma rua para pedestres onde a roda acontece. Todo o comércio está em pleno funcionamento, ou seja, os estabelecimentos comerciais regulares (açougues, lanchonetes, bares) e o comércio paralelo (camelôs, ambulantes, jogo-do-bicho) que perfazem as laterais da rua estão abertos e com grande movimento de fregueses.

Às 18 horas aproximadamente, após a afinação dos instrumentos e a organização da bateria, ou seja, a escalação dos tocadores, a roda vai se formando, e já conta com grande número de capoeiras e volumosa assistência.

A “bateria” está especialmente afinada e cadenciada, talvez devido a sua formação constituída por vários mestres e contramestres. Rapidamente compõe-se uma grande roda aglomerando, entre capoeiras e público, em torno de cinquenta pessoas que ocupam um espaço circular de aproximadamente sete metros de diâmetro.

Olhares tentando achar algum espaço por cima de ombros alheios ou das frestas entre os corpos reunidos para verem as performances. Pessoas de todas as procedências – de transeuntes desavisados a um grupo de moças americanas que foi ali só para participar do evento – formam a roda.

Depois de transcorrida aproximadamente uma hora e meia de roda, o homenageado chega. Esta demora, a meu ver, é semelhante ao “ritual da noiva” que se atrasa deliberadamente com o objetivo de causar expectativa e certo ar de aparição performática do personagem principal. Ao comentar com Mestre Russo a respeito desta comparação, ele, entre gargalhadas, concordou plenamente. Não estou afirmando que este tenha sido o objetivo de Mestre Angolinha, mas se assim fosse, teria funcionado muito bem, já que o momento de sua aparição foi um dos pontos altos do evento.

Mestre Angolinha “surge” na roda de repente – surpreendendo a todos, pois já haviam se esquecido da pergunta que vinham fazendo: será que ele ainda vem? –, como quem chega a sua própria casa, de forma espontânea, natural e desempenhando o seu papel de protagonista. Aquele é o “seu momento”. O primeiro jogo é com o Mestre Russo, depois, através de gestos, convida as pessoas com quem quer jogar. Após vários jogos Mestre Russo apresenta – sem poupar elogios – o mestre homenageado. A roda continua sempre “estrelada” por seu

protagonista, até que em um determinado momento, “entra em cena” um “personagem” recorrente na RLC: “O Mendigo”.

Sua vestimenta, além de um casaco que carrega na mão, é constituída de calça comprida e camisa de malha, largas, velhas e imundas, denunciando que a roupa pertencera a outra pessoa maior que o seu atual dono. O mendigo deveria ter a idade aproximada de 30 anos, com o cabelo grande e desgrenhado, descalço e com unhas grandes. Sua fisionomia transmite, estranhamente, um misto de medo e segurança e seu aspecto é o de um ser humano “desumanizado”, posto que sua aparência física aponta o drama social do qual faz parte (falta de vestimenta, de alimentação, de higiene, de moradia), além disso, ele carrega uma “aura” da ordem do “sobrenatural” ou “divino”, difícil de traduzir em palavras.

A roda possui um grande rol de personagens que pode ser encenado por diferentes atores, indivíduos que transitam por diversos papéis assumindo padrões exemplares de acordo com as circunstâncias, construindo um protótipo do valente, do traíçoeiro, do mestre e de muitos outros. São encarnadas no ator, características que lhe servem de máscara para representar um personagem específico. Os atores mudam, porém os papéis permanecem.

O mendigo – tal qual Mestre Angolinha – surge na roda repentinamente; apesar de magro, apresenta evidências de ter sido alguém forte, além disso, percebo que ele sabe transitar com desembaraço tanto na técnica quanto no “ritual” da capoeira. Esta aparição se dá em um momento em que Angolinha joga com outro capoeira, que percebendo a entrada do mendigo na roda se retira após cumprimentar o mestre, ficando o “palco” para os atores desenvolverem uma cena na qual já não se sabe mais quem é o protagonista.

Esse momento pode assinalar o que Augusto Boal denomina de “coringa” que em última análise, é a eliminação da propriedade privada dos personagens “O coringa é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o protagonista” (Boal,1977).

Mestre e Mendigo se olham e “vão para o jogo”. Desde o início percebe-se nitidamente, nos gestos do mendigo, grande dose de agressividade anunciando, desta forma, que o mestre iria encarar uma situação difícil. Segundo Mestre Russo, “aquele cara (referindo-se ao mendigo) deu o maior trabalho para o Hulk (mestre de capoeira considerado como um expoente no que se refere a “capoeira-luta”), o Hulk tentava pegar o cara de todo jeito, mas não conseguia, ele não é bobo não”.

Mestre Cobra Mansa, sorridente, toca um dos berimbaus e começa a cantar: “ê lembá, ê lembá, ê lembá do Barro Vermelho”. A música é uma anunciação do que está por acontecer, pois “avisa”, para quem pode entender, que Mestre Angolinha iria jogar não apenas com um

capoeira, mas, também, iria contracenar com um “Exu⁶⁶” que ali se apresenta como “O Mendigo”.

A palavra “Lemba” não é uma corruptela da palavra lembra, como aponta Muniz Sodré em seu livro “Mestre Bimba: Corpo de Mandinga”, “Lemba” seria corruptela da palavra “Legba” [...] “Ê Lemba / Ê Lemba do Barro Vermelho – louvação de capoeira antiga a Exu que também pode ser chamado de “Elegba” ou “Legba”.

Exu – ou Legba – se transforma em um mecanismo simbólico, através do qual se pode “reinterpretar” aquele episódio: a entidade pune os homens com sua cólera divina.

Na RLC muitas vezes estes “papéis” são associados a orixás, neste caso o Exu, apesar da roda ser frequentada por representantes de diversas religiões, tais como católicos, evangélicos, budistas, grande número de devotos do candomblé, umbanda, macumbas e outras manifestações religiosas sincréticas de origem africana que convivem naquele espaço.

Roger Bastide, em “Candomblés da Bahia: Rito Nagô”, comenta a “falsa interpretação” onde Exu seria o diabo católico: “Exu é o diabo; poderá perturbar a cerimônia se não for homenageado antes dos outros deuses”, mais adiante no mesmo texto ele explica: “Exu é, na verdade, o Mercúrio africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e dos Orixá” ele é investido do poder “de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil.” Para Roger Bastide, os homens na cultura do Candomblé, são “reflexos dos deuses”, pois “o homem todo inteiro simboliza o divino [...] do nascimento à morte, sua existência está presa numa trama de acontecimentos que são as ‘palavras’ dos Orixá se revelando por intermédio de Ifá ou de Exu” (Bastide, 1961).

O jogo do mendigo se fundamentava em golpes rápidos que tem a intenção de acertar o mestre, que por sua vez esforça-se em sair daquela situação com “elegância”. Contudo, nestas circunstâncias, em uma roda de rua, tudo pode acontecer, pois como diria Roberto Da Matta, “de fato, a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões” (Da Matta, 1977). O mendigo poderia bater no mestre, mas isso não “ficaria bem”, seria uma decepção para todos que compunham a “cena”, pois o “ator” não estaria interpretando adequadamente o seu “papel”; ou o mestre poderia bater no mendigo, o que tampouco, seria

⁶⁶ No Dicionário do “Folclore Brasileiro” de Luís da Câmara Cascudo, Exu é “o representante das potências contrárias ao homem. Os afro-baianos assimilam-no ao demônio dos católicos” e segue dizendo que temem-no e respeitam-no (Cascudo, 1954).

uma solução inteligente, pois poderia ser encarada pelos espectadores como um ato de covardia; ou até as performances poderiam acabar se deteriorando e se transformando em briga.

O mestre, se fazendo valer de todos os recursos que a capoeira possui, procura levar o jogo o mais “correto” possível do ponto de vista do espetáculo, mas, depois de transcorridos alguns minutos de jogo – que, pelo menos para mim, pareceram se alongar pela densidade da cena –, algumas pessoas se aventuram a tentar tirar o mendigo da roda, porém sem sucesso, pois ele se desvencilha daquela circunstância com facilidade e ataca com mais vontade ainda o mestre que se esquivava habilmente do golpe.

Já quase sem recursos, o mestre para e se coloca de lado sem olhar diretamente para o mendigo – porém atento –, fala em voz alta, ou melhor, grita com autoridade: “chega, chega, meu pai!”. Com esta atitude o mendigo para e após alguns segundos, se retira vagorosamente e de costas, ainda como o corpo retesado pela sua atuação agressiva.

A cena deixa a todos perplexos. A bateria para, as pessoas se entreolham e Mestre Russo, aproveitando o momento, se coloca no centro da roda e discorre: “Essas coisas às vezes acontecem na roda, essa é uma roda livre, todos têm o direito de se expressar. O rapaz (referindo-se ao mendigo) pode ter errado por querer fazer um jogo mais duro com o mestre, mas ele tem mais direito de jogar nesta roda que muita gente que está aqui hoje. Tem gente que está aqui hoje só porque é festa. O rapaz não, ele está aqui em toda roda que eu faço, porque é na rua que ele mora. Aqui pode jogar qualquer um e se expressar da forma que quiser”.

Perguntei ao Russo por que Mestre Angolinha havia se referido ao mendigo por “pai”. Ele me disse apreensivo para perguntar diretamente ao próprio Angolinha, que resguardando algo atrás de um sorriso enigmático, me respondeu: “um dia eu te conto, Bujão”.

Insisti com o Russo, que, relutante, falou o que Mestre Angolinha teria dito a ele: “em um ‘trabalho espiritual’ fui avisado que teria dificuldades na roda”. Mestre Russo completa dizendo que Angolinha ainda teria dito que vem sendo homenageado em muitos lugares, mas no seu “próprio terreiro, a coisa é diferente”.

Esta passagem não ficou muito clara para alguns, e talvez nunca se elucide totalmente, mas quiçá Mestre Angolinha estivesse falando, não com o mendigo, e sim com alguma “entidade” de sua crença a quem chama de pai, ou quem sabe, o mestre, com toda a experiência que possui, encontrou nesta fala – “chega, chega, meu pai!” –, uma saída estratégica para aquela situação?

Júlio César de Souza Tavares comenta no livro “Capoeira: Os Fundamentos da Malícia”, de autoria de Nestor Capoeira, que “toda coragem é pouca, mas temos de correr o risco de

penetrar o não-dito [...] se quisermos [...] desenvolver alguma análise sobre a possibilidade de um autodesenvolvimento cultural” (Tavares *apud* Capoeira, 1996).

Wallace de Deus Barbosa, no artigo “Mitopoiesis Contemporâneas: o Chupa-cabras” da revista “Poiésis” número III, afirma que “os mitos se constroem e se renovam a cada dia, no imaginário contemporâneo” e esses acabam por se estabelecer como balizadores dos comportamentos de um determinado grupo. Sendo assim, o mito, em última análise, é “um mapeador de condutas, uma espécie de constituição nativa, onde estão inscritas alegoricamente as leis da cultura” (Barbosa, 2001).

Na RLC dificilmente alguém tenta impedir outro de entrar na roda para jogar, principalmente se este for um bêbado ou mendigo; Mestre Russo diz: “eu não boto a mão no peito (se referindo a empurrar ou impedir alguém de entrar na roda) de ninguém, você nunca sabe quem está ali realmente” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

A RLC possui muitas características que a tornam única, mas, a meu ver, a que mais a diferencia das demais é que ali o povo tem a competência de se expressar como um “espectador-atuante”, ou seja, o povo reassume sua função de protagonista. Como diria Yvonne Maggie (1992), é no ritual que se articulam o poder, o pertencimento e a mediação simbólica entre os mundos visível e invisível. Nessa perspectiva, a roda se torna um espaço de afirmação identitária, onde os papéis sociais são ressignificados e os códigos culturais são compartilhados por meio da performance. É nesse entrelaçamento de corpo, gesto e mito que se constrói a força simbólica da RLC – um lugar em que o povo não apenas participa, mas atua como sujeito da narrativa coletiva, reconfigurando continuamente o sentido de estar junto.

4 DESCRIÇÃO DE UMA PERFORMANCE

Neste capítulo, procurei descrever a dinâmica da RLC: o que ocorre nela, do seu início até o seu término, em uma tarde de vadiagem. Pretendo, também, com este estudo descritivo desvendar alguns de seus processos internos não muito aparentes, ou seja, motivos ou causas pelas quais a RLC se apresenta da forma que é, revelando, na medida do possível, o que está por trás do “fenômeno”.

Encarando a RLC enquanto expressão artística, encontrei na “etnocenologia”, ou estudos da “performance”, subsídios teóricos adequados para tal empreitada, já que “a *performance* não é somente um conjunto de dispositivos e técnicas operacionais destinadas à encenação e à representação teatral ou à ilustração de um texto dramático” (Pearson, 1995, p. 157), a “performance”, como aponta Mike Pearson, é “um modo de comunicação e ação, distinto da ‘ação normal’ ou ‘cotidiana’” [...] “Ela ocorre, com mais frequência, mas não exclusivamente nos acontecimentos programados e limitados em tempo e espaço” (Pearson, *op. cit.*, p.157), a performance é a idealização de um universo construído a partir de elementos que permeiam a vida cotidiana, porém reagrupados e reorganizados, constituindo assim um

“mundo especial” não hermeticamente fechado, mas um mundo imaginado de atividades (entre parênteses), nas quais todos os elementos (lugar, acontecimento, tecnologia, organização espacial, forma e conteúdo, regras e comportamentos) são elaborados (Pearson, *op. cit.*, p. 157).

A performance não é subordinada ao tempo-espaço do teatro, tampouco aos textos dramáticos, ela acontece de forma que possam ser instauradas violações de regras e acontecimentos perigosos como alguns que ocorrem na RLC. Para Pearson, a etnocenologia é

o estudo deste organismo complexo que denominamos performance, de um ponto de vista interno ou externo, e em contextos sócio-culturais mais amplos. Ela pode ter por objeto encontrar as ferramentas que permitirão descrever o que se passa numa performance, apelando para as maneiras de falar, diferentes das críticas literárias (Pearson, *op. cit.*, p.159).

Segundo Chérif Khazanadar

a etnocenologia estuda, documenta e analisa formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de estudo: as formas de elaboração que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, segundo regras estabelecidas. Desta forma, estão excluídos do campo da etnocenologia os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais (Khazanadar, 1997, p. 158).

Este estudo abrange muitas áreas das quais a capoeira certamente poderia se inserir, “pontos comuns como todo conjunto de atividades, assim como o jogo, o esporte, o rito.” (Pearson, 1995, p. 157). A RLC é uma manifestação artística que encerra uma riqueza de detalhes, num intrincado jogo de símbolos e multiforme eclosão de gestos que mesmo com uma atenção acurada e um espírito interrogativo não seria possível desvelar toda a sua complexidade e sutileza, pois, além desse emaranhado de significações, ela ainda possui uma grande dose de “epifania”, pois muitas vezes, “o evento dá-se na descontinuidade do inesperado, fazendo aparecer o que não estava lá antes” (Sodré, 2002, p. 76).

Sodré elucida o conceito de “epifania” através de um exemplo: “a defesa de um goleiro tal qual você nunca viu antes” (Sodré, 2002). Em última análise “epifania” é “a emergência de uma forma até então desconhecida” (Gumbrecht⁶⁷, 2001 *apud* Sodré, 2002, p. 76), é “uma prática que comporta a violência” [...] “as vezes mesmo uma violência extrema, mas com uma sutileza e um ritmo que lhe emprestam grande valor estético” (Sodré, 2002, p. 76).

Repleta de conjunturas e acidentes, onde o elemento improvisado é um fator necessário e constante na sua constituição, a RLC possui um caráter irregular, um movimento de constante transformação. Há transformações que ocorrem ao longo do tempo num processo gradual, essas podemos verificar através de uma análise comparativa entre a atual RLC, fotos mais antigas e depoimentos. Porém as que ocorrem sem aviso, por força de uma necessidade do momento ou simplesmente por criatividade individual, essas sim são desconcertantes. Sentia-me, nestes momentos, como se a roda toda estivesse jogando capoeira comigo, ludibriando-me, esquivando-se e surpreendendo-me, impondo a mim a sua lógica própria, que em algumas ocasiões figurava como aleatória.

A RLC passou por vários pontos do município de Duque de Caxias, sempre no centro da cidade. Hoje seus integrantes pensam em retornar para a Praça do Pacificador, seu local de origem, onde antes existia uma “árvore (Ficus Beijamina) que abrigava os capoeiras do sol em sua sombra” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Em seu livro “Pedra do Encanto”, Wallace de Deus Barbosa chama atenção para a importância do “território” na construção das identidades dos povos indígenas do Nordeste. Apesar do texto abordar especificamente a cisão dos Kambiwá, acredito – resguardadas as devidas proporções – que o mesmo ocorre com relação aos que hoje integram a RLC, já que podemos identificar uma “discussão sobre territorialidade em outros termos que não a da utilização meramente pragmática da identidade étnica ou do território”. Barbosa aponta o

⁶⁷ Gumbrecht, Ulrich Hans. Artigo, Folha de São Paulo, SP, 11 fevereiro de 2001.

território como o “suporte básico sobre o qual se constroem as identidades dos povos indígenas do Nordeste” [...] “daí a importância que atribuem aos marcos físicos de seu território e de sua história” (Barbora, 2003, p. 146-147).

Apesar de ter presenciado em diversas ocasiões algumas pessoas falando a respeito do desejo de retornarem à Praça do pacificador, foi a partir da construção de um centro cultural na praça, que a intenção se fez mais aparente como podemos perceber neste depoimento de Mestre Russo:

Fomos expulsos da praça (Praça do Pacificador) pelos camelôs, pois eles pagavam para a prefeitura, e nós não. No mercado modelo⁶⁸ eles (capoeiristas locais) conquistaram um palco, ninguém tira eles mais de lá, e eles viajam com passagem do governo, eu queria ser reconhecido. O governo federal tem uma verba, mas chega só para duas pessoas aqui no Rio, Mestre Márcio e Mestre João⁶⁹ (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

As questões que envolvem essa tentativa de retorno não são apenas de cunho pragmático como o “reconhecimento”. Ficou claro para mim que, além dos motivos acima citados, existe a busca por sua história e identidade como podemos notar nesta narrativa:

Quando nós decidimos, depois de realizar uma roda de capoeira na igreja Santo Antônio, em 73, que manteríamos a roda todos os finais de semana, foi lá na Praça, na Praça do Pacificador, isso é um de grande valor histórico para a roda (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

⁶⁸ O Mercado Modelo é conhecido por sua tradicional roda de capoeira, hoje, segundo os capoeiristas mais tradicionais, ela é mais uma atração turística e chamariz de fregueses.

⁶⁹ Substituí os nomes dos mestres por questões de cunho político e principalmente para não expor o meu informante.

Figura 22: Mestre Russo e Mestre Peixe vadiando à sombra da Ficus Beijamina⁷⁰



Fonte: fotografia de Moisés Alcuña, [s.d.].

A despeito deste movimento político de retorno territorial estar acontecendo enquanto produzo este texto, a descrição da RLC foi baseada em material colhido entre os anos de 2002 a 2004, quando as rodas ocorriam em uma “rua de pedestres” (Rua José de Alvarenga) denominada “Corredor Cultural”. Esta rua é uma avenida larga, possuindo aproximadamente vinte metros de largura com um comprimento estimado de 200 metros.

Com uma cobertura em forma de arcos de aço pintados de amarelo-ouro ligados por placas translúcidas azuis – que se organizam por toda a extensão da rua – que proporcionam uma iluminação natural e agradável ao ambiente. O pavimento é composto de pedras portuguesas, pretas e brancas, dispostas de maneira que criem desenhos de padrões geométricos ao longo do caminho.

O “corredor cultural” – por onde escoam grande número de pessoas e mercadorias, justamente por se localizar atrás de um dos dois terminais rodoviários que a cidade apresenta e ser próximo de um grande supermercado – possui lojas (lanchonetes, bares, açougue, bingo) e, também, grande número de camelôs e ambulantes que disputam aquele “espaço”.

⁷⁰ É possível ver parte do tronco da Ficus Beijamina na parte superior direita.

Essas disputas, que se apresentam como uma acirrada competição por mercado, ocorrem através de variadas formas. A luta pelo melhor ponto de exposição da mercadoria e chamar atenção para estas, são as que mais se fazem notar. esse tipo de “ação de marketing”, muitas vezes, prejudica o bom andamento da roda, pois vendedores de CDs, normalmente piratas (cópias ilegais), ou genéricos como os vendedores preferem se referir a sua mercadoria, fazem uma verdadeira “guerra sonora”.

De um lado escuta-se um *funk*⁷¹, em uma aparelhagem de som de péssima qualidade reproduzindo muitos ruídos, já que a intensidade sonora é maior que a capacidade do equipamento, de outro, com todas as características da qualidade do som acima descrito, mistura-se um pagode ou forró, transformando a paisagem sonora numa verdadeira cacofonia.

Por este motivo, antes de se iniciar a roda é comum ver algum integrante da RLC conversando amigavelmente com os vendedores de CDs. Certa vez ouvi de Mestre Russo que um bom relacionamento com os ambulantes fazia com que eles compreendessem um “pedido futuro”, mais especificamente o de diminuir o volume dos seus equipamentos sonoros. Muito embora esses pedidos sejam atendidos imediatamente pelos vendedores (porém com fisionomia de desagrado), não raro, logo após alguns minutos o som se torna mais uma vez um elemento competitivo à bateria da roda, sendo necessário pará-la para renovar o pedido. Esta solicitação é feita em particular, próxima ao vendedor sem que ninguém (principalmente seus clientes) note. Tal como o “ator-capoeira”, o “ator-vendedor” se aproveita de “um sentido de expectativa e de oportunidade” (Pearson, 1995, p. 157) para poder “vender seu peixe”. Desta forma, estes atores sociais, os capoeiras e os vendedores,

são submetidos às regras implícitas ou explícitas: acordos mútuos, tabus e proibições, que marcam seus desencadeamentos, definindo seu ‘mundo especial’, reforçando a coerência, a orientação e o movimento. Essas atividades utilizam diversos jogos de estratégias e táticas, assim como técnicas de preparação e improvisação (Pearson, *op. cit.*).

As rodas ocorrem normalmente aos domingos à tarde, porém, por conta de alguma data especial, como Natal, eleições, Dia das Mães, não há roda. Outras vezes, por coincidir com algum outro evento, como um encontro de capoeira⁷², ou mesmo, quando a roda é realizada

⁷¹ Gênero de música popular e dançante com origem estadunidense.

⁷² Os encontros de capoeira são eventos organizados por algum grupo de capoeira (associações, normalmente constituídas legalmente com o intuito de defender seus interesses) que reúne capoeiras de outros grupos para uma roda, palestras e debates ou comemorações.

com o objetivo de festejar, como, por exemplo, o aniversário de Mestre Angolinha⁷³, quando a roda foi transferida para um sábado à noite.

Figura 23: Mestre Manel, em primeiro plano e, seu aluno, Lápís jogando capoeira no "corredor cultural" onde a RLC se estabeleceu



Fonte: fotografia de Moisés Alcuña, [s.d.].

É interessante notar que mesmo quando a roda é cancelada ou transferida para um outro dia, os integrantes ficam sabendo por intermédio de uma espécie de rede de informações paralela, formada principalmente por telefonemas, na qual um integrante da RLC vai se prontificando a passar a informação para os demais. Observei que raramente há desencontros.

Quanto à roda não ser realizada em datas como Natal e Dia das Mães, alguns integrantes da roda me explicaram que estes são dias para se ficar com a família. Algumas vezes escutei de Mestre Russo que a capoeira não era a parte mais importante de sua vida: “primeiro a família, depois a capoeira” (Russo, comunicação pessoal). Em outra ocasião, conversando “na beira da roda⁷⁴” com um capoeira assíduo dali, entendi que a roda é feita a tarde porque “a manhã é para ficar com a família”.

⁷³ Este episódio está descrito em detalhes no capítulo *O Drama Social e o Drama de Mestre Angolinha*.

⁷⁴ Lugar na roda onde não se tem função na bateria ou jogando, em outras palavras, poderíamos dizer que este lugar é onde a assistência se localiza formando a roda.

Além dos valores familiares e das datas festivas, “botar roda⁷⁵” nestes períodos acarretaria num pequeno número de participantes, coisa indesejável, já que quantidade de pessoas na roda é um dos fatores que os integrantes da RLC apontam como desejável para formar uma boa roda: “a roda foi muito boa, estava ‘cheiona’.” (comentário habitual feito por um dos integrantes da RLC)

Para descrever as características menos variáveis da RLC, paralelamente à perspectiva dos estudos da performance, encontrei inspiração no artigo de Luciana Gonçalves “Os espetáculos de rua do Largo da Carioca como rito de passagem”. Em suas palavras:

Em 1909, quando da publicação de *Lês rites de passage*, o antropólogo Arnold Van Gennep concebeu a vida social como constituída de uma série de movimentos e passagens entre diferentes estados mais ou menos definidos. Segundo interpretação de Da Matta (1977), a sociedade de Van Gennep seria um todo compartimentalizado, dividido interiormente como uma casa cujo os cômodos estão separados e, ao mesmo tempo, interligados por corredores e passagens. Os cômodos representariam os estados relativamente fixos e estáveis pelos quais passam indivíduos e grupos no período de sua existência. As passagens e corredores, por sua vez, seriam os ritos, mecanismos que conduzem de um estado a outro. A estes Van Gennep chamou “ritos de passagem” (Carvalho, 1996).

A autora sustenta a seguinte hipótese: “a perspectiva dos ritos de passagem de Van Gennep pode iluminar a análise de fenômenos urbanos contemporâneos tais como os espetáculos de rua observados hoje”. Seguindo esta suposição, pude identificar pontes entre o objeto de análise do artigo acima mencionado e a RLC. Estas pontes se aproximam, enquanto possuidores de elementos comuns, desde sua conformação (roda), ao local de estabelecimento (a rua). Além destes, outros pontos se tocam de maneira indiscutível como, por exemplo, a localização em espaços que possuem um grande fluxo de pessoas.

O trabalho de Luciana Gonçalves aponta para a possibilidade de explorar a RLC considerando-a como um “rito de passagem” através de uma “perspectiva sequencialista”. Segundo a autora, os ritos de passagem puderam ser observados, sobretudo, em momentos críticos do indivíduo, tais como: “mudanças de *status*, estados, posições e atividades, como parto, puberdade, casamento, iniciação religiosa e morte.” A autora também explica que os ritos de passagem “podem estar associados a quaisquer mudanças de estado vividas por um grupo ou sociedade como um todo: mudanças de estação, declarações de guerra ou paz, e ainda carnavais e outras atividades” (Carvalho, 1996). Estas mudanças indicam um movimento que perturbaria a vida dos indivíduos e dos grupos, e os ritos de passagem teriam justamente a

⁷⁵ Termo usado pelos integrantes da RLC para se referirem à formação da roda em um determinado tempo e espaço.

função de minimizar os efeitos danosos destes “distúrbios”, para tal, estes ritos possuiriam características próprias:

Van Gennep pôde percebê-lo marcado por fases e mecanismos invariantes e universais e dotado de significado em si mesmo. Isto lhe permitiu isolá-lo como unidade de estudo e pensá-lo através de uma perspectiva sequencialista [...] como constituído de fases que se sucedem e que se resolvem entre si dialeticamente (Carvalho, 1996).

Segundo Carvalho, essa perspectiva sequencialista de Van Gennep se constituiria de três fases distintas:

(a) separação: quando o sujeito ritual desprende-se do antigo estado de coisas ou da situação social precedente; (b) liminaridade: período de transição no qual o sujeito ritual já está isolado do estado anterior mas ainda não foi introduzido no subsequente; (c) agregação ao novo estado ou posição social, ou agregação ao antigo, agora em novos termos (Carvalho, 1996).

É importante salientar que apesar desta “estrutura sequencialista” proposta por Van Gennep fazer o papel de fio condutor deste estudo descritivo, é necessário entender que a RLC é atravessada pelos seus próprios processos que, como foi citado anteriormente, fogem de uma lógica tão precisa e com fases tão claramente definidas, ou seja, este estudo será uma possibilidade de visualizar a RLC de maneira esquemática com o objetivo de identificar os momentos que merecem mais consideração. Para isso, substituirei – como Luciana Gonçalves também fez em seu artigo⁷⁶ – a nomenclatura das três fases acima mencionadas para melhor se adequarem ao meu objeto de estudo: em lugar de “separação” usei a expressão “botar a roda”, pois é termo comum, principalmente para os capoeiras mais antigos, para se referirem a fazer ou iniciar uma roda de capoeira. A palavra “liminaridade” será substituída por “deixa rolar” como usualmente é denominado o desenrolar das performances durante a roda e em vez de “agregação ou reagregação” usarei a palavra “confraternização”.

4.1 BOTAR A RODA

Este primeiro estágio é marcado pelo encontro de pessoas e pela demarcação do território onde a RLC será estabelecida. Primeiramente os atores vão chegando e se agrupando em uma das laterais da rua. Normalmente, são os responsáveis pela bateria os primeiros a chegar

⁷⁶ Luciana Gonçalves substituiu as palavras “separação”, “liminaridade” e “agregação ou reagregação” por “abrir a roda”, “segurar a roda” e “pedir dinheiro”.

Figura 25: Berimbau Médio



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 26: Berimbau Viola



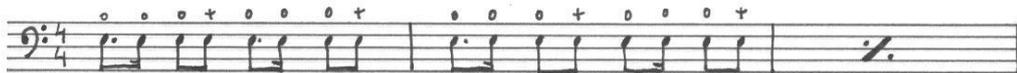
Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 27: Pandeiro



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 28: Toque de atabaque usado com mais frequência em outras rodas de capoeira



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 29: Toque do atabaque na RLC



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 30: Toque do agogô usado com mais frequência em outras rodas de capoeira



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 31: Toque do agogô na RLC



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Figura 32: Reco-reco



Fonte: [s.l.], [s.d.].

Os pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, segundo Mestre Peixe, não devem sobressair aos berimbaus, eles seriam apenas “marcação para os berimbaus, não dá pro cara meter a mão no pandeiro ou atabaque e pensar que vai ficar bom” (Peixe, [2003-2004], comunicação pessoal).

Sempre presenciei alguém responsável pela bateria, um ou dois. Essa função é um dos cargos, ou papéis mais importantes, sem o qual a roda simplesmente não poderia ser realizada. A pessoa encarregada de “zelar pela bateria” deve ter um conhecimento bastante amplo da musicalidade da capoeira e também de artesanato já que cabe a ele a confecção – no caso dos berimbaus –, manutenção, guarda, transporte e afinação dos instrumentos.

Hoje em dia, Mestre Peixe e Graffit são os que “atuam nesses papéis” oficialmente, pois outros integrantes também se envolvem nessa tarefa. Contudo, Mestre Peixe, devido a sua experiência na capoeira e também por sua idade (aproximadamente 45 anos) é denominado de “Mestre de Bateria”, enquanto que o Grafite (rapaz com 20 anos de idade aproximadamente), apesar de fazer quase todas as funções que Mestre Peixe, ainda é visto como um aprendiz direto dele, ou seja, enquanto Mestre Peixe pode escalar e até mesmo repreender algum tocador, o Grafite não.

Quando Mestre Peixe não comparece à roda, por motivo de trabalho, viagem ou outro pretexto, o Grafite tem a incumbência de ir à casa do Mestre Peixe e pegar os instrumentos – isso se dá com o auxílio de um ou dois integrantes da RLC (de preferência que possuam carro), já que a bateria completa é uma carga considerável – trazer para a roda e “montar a bateria”.

A carga toda se constitui de: um atabaque com aproximadamente um metro e vinte de altura, o seu “pé” (suporte de ferro para sustentar o atabaque enquanto é tocado), dois pandeiros de tamanhos diferentes, um agogô de metal, um reco-reco de bambu e seis berimbaus

desarmados. Os berimbaus devem ser montados e desmontados⁷⁷, ou armados e desarmados, pois caso contrário “ele fica cansado”, ou seja, a verga fica flexível em demasia não proporcionando assim a tensão necessária para produzir o som desejado. Sendo assim, a essa carga são somadas seis vergas com seus respectivos arames, seis cabaças, três caxixis, algumas varetas e três dobrões.

Para cada tipo de berimbau, há outro de reserva armado no caso do “berimbau titular” arrebentar, ocasião em que é substituído prontamente pelo integrante mais próximo; o “berimbau quebrado” (no caso o arame⁷⁸) é tirado da mão do tocador por uma pessoa e entregam-lhe um outro berimbau montado. O arame do berimbau arrebentado é trocado e o berimbau armado, normalmente pelo Graffit, para só então voltar a ser tocado.

Além da afinação dos berimbaus, é necessário afinar também os pandeiros e, com frequência, os atabaques. Essa afinação na verdade nada mais é do que esticar o couro desses instrumentos até que fiquem com o som desejado – nunca presenciei esses instrumentos serem afrouxados. Para afinar o atabaque e os pandeiros são utilizados dois processos: através da ação mecânica ou do calor. A ação mecânica no atabaque é um mecanismo de cunhas presas entre a “carcaça” do atabaque e um aro de metal com cordas trançadas ligadas a outro aro de metal onde se fixa o couro. Na medida que as cunhas são batidas – normalmente com a extremidade mais grossa de uma verga de berimbau viola, por possuir a verga mais pesada que os outros – o couro vai se esticando.

No pandeiro o processo é feito a partir de um mecanismo de ganchos que ligam o “corpo” do pandeiro a um aro de metal com o couro. Os ganchos possuem, na parte inferior, uma rosca e uma porca, que na medida em que vai sendo enroscada, o couro vai esticando.

Apesar do recurso mecânico, é o do calor que os zeladores da bateria se valem mais, o atabaque é simplesmente colocado em um local onde a luz do sol pode alcançá-lo. Embora isso também ocorra com os pandeiros, os integrantes da roda, através de um improviso, acharam uma maneira mais eficiente, devido a sua rapidez. Os pandeiros são colocados em cima de um desses fornos rotativos com vitrine que fica em um bar próximo à roda. São necessários poucos minutos para os instrumentos estarem afinados.

Esse movimento, por si só, já anuncia aos transeuntes e trabalhadores locais que dentro de alguns minutos um novo mundo irá se instaurar, ou seja, a RLC vai começar. Depois de

⁷⁷ “Una vez terminado al toque, el instrumento se desarma facilmente y no se conservan tendidos ni el arco ni la cuerda, que así pueden durar mucho tiempo” (Rego, 1968, Capoeira Angola Ensaio Sócio-Etnográfico p. 75).

⁷⁸ Esses arames são retirados da parte lateral interna de pneus velhos com o auxílio de pequenas facas. Cada pneu produz arame suficiente para fazer, no mínimo, seis berimbaus.

todos os berimbaus armados e instrumentos afinados, vem a escalação dos tocadores feita normalmente por Mestre Russo.

Algumas vezes, observei a roda ser iniciada com a bateria incompleta – sem o reco-reco, o agogô e até um dos pandeiros – por falta de pessoas para tocar e jogar. O mínimo necessário para se começar a roda é de sete pessoas, três nos berimbaus, um no pandeiro, um no atabaque e dois jogadores. Esse é um dos motivos pelos quais o início da roda frequentemente se atrasa, pois, muitas vezes, é necessário esperar as pessoas chegarem para haver quórum suficiente. Então a roda que deveria se iniciar à uma da tarde, por essa contingência, começa às duas, duas e meia da tarde.

Contudo, quando a bateria está completa, sua formação, da esquerda para direita, é: reco-reco, pandeiro, o Viola, o Médio, o Gunga, pandeiro, atabaque e agogô.

Os tocadores dos berimbaus são os primeiros a serem escalados. Com muita frequência, o Mestre Russo é quem fica com o Médio, o Mestre Peixe, caso esteja presente, com o Gunga, e o Violinha com o Urso, exímio tocador nessa função. Quando o Urso não está presente, normalmente, Mestre Russo pede que eu assuma essa posição. Com o médio na mão, Mestre Russo fala: “Vamos começar? Peixe, dá pra você pegar o Gunga, dá o Viola aí pro Urso (caso alguém esteja segurando aquele berimbau). Vamos formar a roda aí”.

Os tocadores dos outros instrumentos (agogô, pandeiros, atabaque e reco-reco) não são necessariamente escalados por ninguém, a coisa acontece espontaneamente, contudo, alguns papéis, ou postos são cativos de determinadas pessoas. Caso chegue à roda o Nelson Macumba ou o Velho (criador do toque de atabaque característico da RLC), o tocador que está no atabaque oferece imediatamente o instrumento para eles, já que além de serem “Ogãs⁷⁹” respeitados da região, fazem parte da história da RLC desde seu início.

Pude observar no transcorrer da pesquisa que a primeira “armação de bateria” é muito importante, pois é no começo que se precisa de mais “energia⁸⁰”, como um veículo saindo da inércia que necessita de mais força até que adquira um impulso suficiente para se manter “rodando”. Como diria Luciana Gonçalves: “o momento não é dos mais relaxados, já que marca o início de uma exposição pública cuja repercussão é ainda incógnita.”

Os tocadores devem ser bons, o cantador deve “puxar a ladainha” sem vacilar e principalmente os jogadores devem fazer uma performance interessante, mesmo porque, a roda

⁷⁹ Título honorífico, no candomblé, ogã, segundo Câmara Cascudo, é além de ser o [...] “auxiliar e protetor nos candomblés” [...] “os filhos-de-santo fazem [...] a mesma saudação respeitosa e as mesmas reverências a que tem direito o babalorixá” (1954).

⁸⁰ Esse termo é constantemente utilizado pelos integrantes da RLC para se referirem a vigor e animação, em outros momentos o termo utilizado com o mesmo intuito é “axé”.

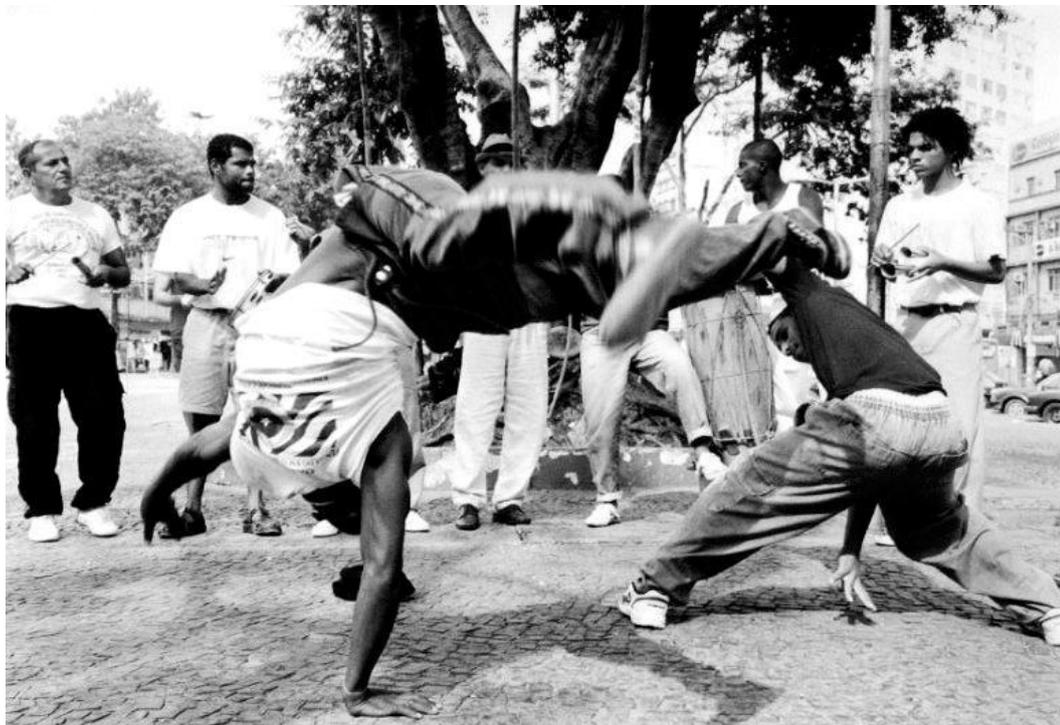
ainda não conta com um número volumoso de capoeiras sendo necessário chamar a atenção do público passante que vai formando a roda para ver, sobretudo, os jogos.

4.2 DEIXA ROLAR!

O que denominei como “deixa rolar” e Luciana Gonçalves de “segurar a roda” caracteriza-se por um estágio de “liminaridade”, “período de transição no qual o sujeito ritual já está isolado do estado anterior, mas ainda não foi introduzido no subsequente”.

Esse momento, a meu ver, é marcado pelo primeiro jogo, que é um jogo de habilidade, floreado (com muitos malabarismos) e pouca agressividade, é um jogo “para chamar o público”. Esse jogo, normalmente, é feito pelo Gato Félix, um dos mais habilidosos capoeiras da roda, um dos mais habilidosos que conheci. “Sem coluna”, como costumam dizer os integrantes da roda, se referindo à flexibilidade desconcertante desse aluno de Mestre Russo, é o Gato quem normalmente “abre a roda” escolhendo com quem quer jogar.

Figura 33: Gato Félix, em primeiro plano, fazendo um pião de mão



Fonte: fotografia de Ulrike Panczak, [s.d.].

O primeiro jogo tem uma duração aproximada de dois a sete minutos, podendo se estender por mais tempo, Gato Félix chama outro capoeira, normalmente habilidoso, e inicia

um novo jogo. Esses primeiros jogos, entre movimentos impressionantes, gestos espirituosos e fisionomias jocosas, quase sempre atingem seu objetivo; o público vai se aproximando surpreso pela exibição e boa parte dessa gente que chega acaba por permanecer aí fazendo com que a roda vá ganhando corpo pouco a pouco.

A música é um fator que contribui de modo marcante para que os transeuntes se achem à roda. De longe, mesmo que não se possa ver a roda, é possível perceber o som da bateria e da cantoria, que sem dúvida atrai a atenção e magnetiza o povo fazendo este se desviar um pouco do caminho para ver o que está ocorrendo. Como se os transeuntes fossem passando gradativamente de um território sonoro para um território visual, pois, como diria Goffman, “uma região pode ser definida como qualquer lugar que seja limitado de algum modo por barreiras à percepção”. As regiões variam, evidentemente, no grau em que são limitadas e de acordo com os meios de comunicação em que se realizam as barreiras à percepção” (Goffman, 2002, p.101).

Os jogos se desenrolam normalmente no esquema de “jogo de compra” que é caracterizado por um capoeira substituir outro no jogo, ou seja, após uma dupla jogar um tempo determinado, um outro capoeira, que está assistindo, entra na roda fazendo-se notar com um gesto de mão aponta com quem quer jogar. O tempo dos jogos não tem uma duração definida, mas os jogos mais fluidos e interessantes têm a possibilidade de se alongarem por mais tempo. Na RLC, os jogos interessantes são aqueles que carregam uma dose maior de beleza, destreza, experiência, violência. Observei, algumas vezes, Mestre Russo repreender uma compra de jogo que ele julgava errada, normalmente ele faz isso parando a roda para que todos possam escutar seu discurso, além de ensinar o capoeira que cometeu o erro, é um aviso para os demais: “tem que saber comprar, se um jogo está bonito, está interessante, pra que comprar?”

O término do jogo segue uma forma de proceder assumida por quase todos os capoeiras da RLC que normalmente se abraçam, sem encostar as palmas das mãos no outro, já que estão sujas do chão onde estavam se apoiando ou, muito menos frequente, apenas apertam as mãos.

Em frente aos berimbaus, o pé do berimbau é o local onde se manifesta uma grande densidade de gestos executados por quem está ali, benzer-se com o sinal da cruz, reverenciar a bateria, fazer com a mão sinais no chão denotando algum símbolo mágico. Este ponto da roda pode ser usado em diversos momentos, mas sua característica fundamental é a de ser o ponto de início e término, consolidando-se assim como o espaço onde normalmente ocorre a compra do jogo.

Nessa dinâmica de se “comprar o jogo” existem certas regras que devem ser seguidas sob pena de repreensão e até de um jogo mais “violento”. A primeira regra, que se aplica a todo

o ritual, é que não há uma moral pré-estabelecida, tudo pode acontecer, ou seja, o capoeira deve estar atento constantemente, até quando não está jogando.

Certa vez presenciei um capoeira levar uma queda terrível (rasteira em pé ou banda⁸¹) e se machucar, pois contrariou algumas “regras”: quis comprar um jogo onde um mestre estava jogando, ficou em pé na frente da bateria e principalmente não estava atento para o jogo, ou melhor, estava de costas para este. Embora esse rapaz tenha se machucado por ignorância a respeito daquele ritual, foi prontamente atendido pelos capoeiras e acompanhado ao hospital onde se constatou uma luxação no tornozelo.

Além desses “erros” cometidos pelo inexperiente rapaz, não se compra um jogo mais “duro”, a não ser que se queira continuar o jogo com a mesma característica. Essas regras – que permeiam todo o ritual da RLC, não só no “jogo de compra” – são baseadas em valores tais como honra, liberdade, justiça, malandragem, onde se recria “um mundo idealizado no qual se pode corrigir os erros, reparar injustiças, estabelecer novos programas, criar novas identidades. Um mundo em que as experiências extraordinárias e as mudanças de status são possíveis, as relações humanas reconsideradas em questões e renegociações” (Parson, 1995).

A bateria pode ser parada – nunca presenciei ninguém fazer, a não ser por Mestre Russo – a qualquer momento que haja necessidade: por não possuir a harmonia desejada pelos mestres ou outro motivo, como a chegada de alguém importante, ou mesmo para dar um aviso.

À medida que os jogadores se revezam, com o passar do tempo, os jogos não são mais tão “controlados” no sentido de proporcionar um espetáculo, eles ganham todo tipo de características, um jogo pode ser fluido, truncado, violento, engraçado. Tudo pode acontecer. A roda já ganhou o impulso necessário para continuar e, mesmo que ainda haja algumas paradas, o retorno é fácil e desembaraçado. Nessa altura do evento, o público vai participando cada vez mais, e interfere de diversas maneiras. Comentando um jogo com alguém ao lado: “esse cara vai tomar uma porrada...”, aplaudindo, rindo e gargalhando, apertando a mão do capoeira que sai de um jogo.

Mas há momentos de participação do público, que são especiais. Essas ocasiões normalmente ocorrem através de pessoas que muitas vezes seriam excluídas de outros “ambientes culturais” e, até, de outras rodas de capoeira. São os mendigos, os bêbados, as “crianças de rua” que, talvez por se sentirem em casa, já que a sarjeta é o seu lar, dão um tom mais descontraído e irreverente à RLC.

⁸¹ A nomenclatura de um mesmo golpe ou toque difere de indivíduo para indivíduo, devido ao fato de que na RLC se reúnem capoeiras de diversos grupos e procedências, então o que para um é chamado de “rasteira em pé”, para outro é “banda”.

Os bêbados dão seu show à parte, interferindo diretamente no espetáculo, cantando junto com quem está puxando a música – atitude que não pode ocorrer vinda de um capoeira, pois só um deve “puxar” e os outros “responder” as músicas cantadas – entrando para jogar sem saber direito como se conduzir no jogo, ou simplesmente atravessando pelo meio da roda como se ela não estivesse ali.

Pude presenciar várias dessas performances e nunca vi nenhum bêbado ser chamado à atenção de forma ríspida pelo Mestre Russo ou qualquer outro integrante da RLC. O tratamento que a maioria dos integrantes da RLC dá a essas pessoas é delicado e, normalmente, com um sorriso no rosto. Um bêbado pode entrar e sair da roda “todo errado”, mas nada de mal vai lhe acontecer.

As crianças, sejam elas em “situação de rua” ou não, tem o seu momento. Se houver mais de uma para jogar, normalmente é “reservado” um tempo para elas jogarem entre si ou com os outros participantes da roda. Porém, há momentos muito inusitados quando uma criança pequena joga com um adulto de porte grande. Parece ser buscado nesses momentos uma inversão de papéis onde quem manda, pelos menos naquele espaço, é a criança. Quanto mais audaciosa a criança for, mais agrada ao público e aos capoeiras, inspirando comentários como: “que moleque danado”, “eu quero ver quem vai pegar ele daqui há dez anos”.

Figura 34: Contramestre Baba, em segundo plano, saindo para jogar com um menino engraxate que está de costas



Fonte: fotografia de Larissa Gabarra, [s.d.].

No auge da fase que denominei de “deixa rolar”, o público já está à vontade, pelo que observei esse é momento propício para falar sobre o que representa a RLC, pois “para ‘segurar’ o público, os artistas de rua acreditam que é preciso ter mais que bons números; é preciso acima de tudo ‘saber falar’ com o público” (Carvalho, 1996). Na maioria das vezes em que ocorria algo significativo que pudesse sugerir algo negativo (imoral, desrespeitoso, injusto) do ponto de vista daqueles que estão assistindo, o discurso torna-se fundamental para o desenrolar do espetáculo.

Mestre Russo é visto como o “anfitrião”, é ele quem recebe as pessoas, capoeiras e público, e por isso é ele que normalmente detém o poder da palavra. E usa esse poder de diversas formas, falando de sua história de vida, da cultura popular, falando sobre os problemas atuais principalmente pontos que remetam à resistência cultural e social do seu trabalho.

Dependendo do que é falado por Mestre Russo, a audiência o aplaude, observei que isso ocorria mais frequentemente quando o discurso apresentava um cunho moral ou afetivo “a coisa mais importante nessa Roda são vocês (se referindo ao público) o sorriso de vocês é o que paga a gente, é a participação de vocês que a gente busca” (Russo, [2003-2004], comunicação pessoal).

Outra função do discurso é a “chapelada”, descrita anteriormente. Após a última interrupção, as performances adquirem um movimento ascendente no tocante a velocidade e ousadia dos movimentos. É nesse momento que normalmente ocorrem os acidentes e também os momentos de maior criatividade: saltos, quedas, golpes velozes, defesas incríveis, acrobacias. Essa característica performática permanece durante uma hora a duas horas até que chega o momento de acabar a Roda, esse momento é precedido por músicas que indicam que o espetáculo será finalizado.

(puxador) “Adeus, adeus

(coro) Boa viagem

(puxador) Eu vou embora

(coro) Boa viagem

(puxador) Eu vou com Deus

(coro) Boa viagem

(puxador) E Nossa Senhora

(coro) Boa viagem...”

(Música de finalização do espetáculo)

O encerramento ocorre sob comando de Mestre Russo que pede para que a Roda se feche reduzindo o espaço de jogo em aproximadamente dois metros de diâmetro. Algumas vezes reduz-se ainda mais até que o jogo termine junto com a bateria, outras vezes o jogo cessa permanecendo apenas, como espetáculo final, a performance instrumental (sem o canto) que dura aproximadamente dois a três minutos. Incentivados pelos capoeiras e pelo público, os tocadores se esforçam para demonstrarem suas habilidades. Porém, o instrumento que mais sobressai é o Viola. Os capoeiras que estão assistindo solicitam que o tocador do instrumento se esforce mais ainda: “vai! Chora Viola!” A intensidade do som e a velocidade do ritmo crescem até que, de uma só vez, a bateria toda pára, finalizando assim a roda seguida de aplausos, sorrisos e comentários.

Assim que termina a Roda os berimbaus são desarmados e os instrumentos menores são guardados na bolsa que fica aos cuidados do Mestre Peixe ou do Gráfite. O público vai se dissipando, porém alguns ficam para falar com Russo ou com um outro capoeira de destaque para conhecê-lo e, não raro, saber onde ocorre o treino e o nome do grupo.

4.3 CONFRATERNIZAÇÃO

O último estágio da RLC, que denominei de confraternização, corresponde a sucessão de um “estado de posição social do sujeito ritual” a outro, ou a reagregação ao antigo, porém agora de outra maneira. Mestre Russo costuma dizer que “a gente tem que saber fazer uma social, isso é muito importante na capoeira.” “Fazer uma social”, pelo que pude entender é saber transitar entre os elementos que compõem o cotidiano do mundo dos capoeiristas da RLC, no tocante ao lazer: cerveja, forró, samba, churrasco, futebol e, além disso, saber usar essas atividades para estreitar relacionamentos, criar e renovar alianças e ficar a par das informações que permeiam o mundo da capoeira.

Se, por um lado, podemos identificar no artigo de Luciana Gonçalves uma dialética estabelecida entre o artista de rua (Alexandre) e o público, por outro, essa lógica não é possível ser aplicada na RLC, pois o público se apresenta como um elemento de um processo maior e mais complexo, onde cada artista (capoeira) aponta como um indivíduo possuidor de desejos e objetivos distintos além da vadiação, formando, desta maneira, uma rede intrincada de relações.

Assim que a roda termina, Mestre Russo agradece a presença de todos e convida o público e os capoeiras para a próxima “domingueira⁸²”: “muito obrigado por vocês terem vindo porque isso aqui é de vocês, só com vocês isso vai continuar bonito assim. No próximo domingo vai ter roda. Agora vamos ali beber um negócio e bater um papo.” Embora não tenha visto nenhuma pessoa integrante do público sentar e beber com Russo – a não ser os amigos e parentes que estavam assistindo a roda – muitos vão falar com ele e os capoeira. São comentários de agradecimento e congratulações. Muitos capoeiras se despedem e logo vão embora, outros conversam, principalmente a respeito de capoeira e alguns até ensaiam um determinado movimento que viram na roda.

Quando Mestre Russo pode permanecer mais tempo, por não precisar trabalhar naquele dia devido a sua escala na empresa, normalmente ele se senta com algumas pessoas em um bar próximo para conversar e beber, mais conversar do que beber. Seus companheiros preferidos para essa ocasião são Mestre Peixe e Mestre Angolinha. Este momento, que se traduz em sentar-se em uma mesa de bar e tomar uma cerveja, pode representar uma negociação de interesses, pois assim como eu, interessado em colher material para minha pesquisa, outros capoeiristas utilizam este espaço para promoverem seus trabalhos e a si próprios. Entre um gole e outro, uma gargalhada, gestos amistosos, surgem, também, convites para uma visita ao seu local de

⁸² Encontro com caráter desportivo ou festivo realizado aos domingos.

treino ou a sua roda e algumas propostas, negociadas a dinheiro, para alguém que está ali presente ministrar aulas ou cursos.

Após a confraternização que, em última análise, é a culminância de toda a dinâmica da roda, cada qual segue sua vida como antes, porém transformado, deixando algo de si na RLC e levando algo dela consigo.

5 CONCLUSÃO

Descrever as diversas manifestações que oferece o sistema multifacetado que compõe a RLC foi entretecer a práxis acadêmica com a práxis da capoeira em uma interface que vinculou esses dois universos. Situado no gênero etnográfico, o presente trabalho estabeleceu essa mescla de olhares, que sem privilegiar um em detrimento do outro, pôde amalgamar-se em um terreno híbrido onde, tanto o pesquisador acadêmico, como o capoeira, passaram a apoiar a investigação de seu objeto de estudo.

Para estudar a RLC, enquanto manifestação artística foi necessário colocar em questão o conceito de arte enquanto a estrutura binária da *mímeses*, que pressupõe dois planos (modelo e imitação), para discutir a possibilidade de examinar a capoeira a partir da perspectiva da *poiesis*, ou seja, de uma estrutura monista⁸³, a do fazer artístico. Definir a arte ou a capoeira é transcrever experiências vividas em elementos semânticos manipuláveis pela razão. Criar conceitos sobre a arte – ou uma arte – é tentar impor limites a uma “força indomável” que invariavelmente os destrói. Apenas uma “definição” ou “conceito” de arte e do fazer artístico se aplica ao universo da capoeira, no meu entender. Este conceito é de Giulio Carlo Argan, segundo o qual nem a arte, nem a capoeira podem ser definitivamente conceituadas. Em suas palavras:

Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modelo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para esse fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte (Argan, 1995).

Uma outra fonte de inspiração que ofereceu uma concepção diferente a respeito de arte é o livro de Domenico de Masi, “Ócio Criativo”, o autor defende a arte enquanto objeto, ou atividade, não pragmático:

Foram encontradas duas ou três pontas de flecha em forma de amêndoa, usadas no período da Idade da Pedra, decoradas com um desenho de folhas que se assemelham a folhas de louro. Esta é a primeira expressão estética do ser humano de que se encontrou um rastro. Pela primeira vez, um ser humano, além de empregar semanas de trabalho para esculpir uma lâmina, ou seja, um objeto útil gasta dias e dias para decorar a lâmina com um enfeite (Masi, 2000).

⁸³ Para maiores informações a respeito do tema, consultar o capítulo I (Clássico e Romântico) do livro “Arte Moderna”, de Giulio Carlo Argan.

As meditações advindas, tanto da pesquisa de campo, como da leitura e análise das referências bibliográficas que compõem essa dissertação, apontam para a possibilidade de entender a noção cultural de “vadiação”, presente no mundo da capoeira, na perspectiva proposta por de Masi, ou seja, entendendo o jogar capoeira para além da dimensão utilitarista e pragmática.

Numa sociedade onde tudo se decompõe em mercadoria, inclusive o corpo, o termo “vadiação” – vocábulo utilizado na RLC para se referir a capoeira – pode servir como ponto de partida para discutir a presente proposta, onde a dimensão corporal do capoeira se nega a constituir-se como um objeto de produção e se afirma como existência para a vadiação, contrariando o esquema da engrenagem econômica na qual a atividade humana deve ser balizada por uma postura pragmática aderida aos meios de produção capitalista.

A impressão que fica de tudo que foi vivido e exposto no transcorrer deste trabalho, é que ele fala de pessoas e suas vidas. Examinar as dinâmicas sociais e as práticas culturais em seus processos de transformação foi um exercício de tentar enxergar, em uma mesma estrutura, a RLC, o simples e o complexo, o particular e o universal, o ordinário e o extraordinário. Discutir a RLC enquanto prática extra-cotidiana e espetacular foi ingressar no cotidiano do grupo que a formava, pois a complexidade de sua constituição é atravessada por coisas elementares da vida humana: o nascimento, a morte e o sustento do dia-a-dia.

O processo de pesquisa de campo fundou-se principalmente na construção de relações com o grupo estudado que, desde o início, proporcionou a acolhida necessária para que eu superasse as dificuldades de algo que poderia ter sido considerado como somente vantajoso. Por ter praticado capoeira por quase 30 anos, tive a possibilidade de vivenciar experiências que de outra forma eu não poderia experimentar na RLC, por outro, foi necessário o exercício do estranhamento de uma cultura tão impregnada na minha vida. Tomando por base um olhar interdisciplinar onde as experiências da pesquisa de campo puderam ser atravessadas por uma reflexão teórica – sem compartilhar o objeto de estudo – a antropologia, a história oral, os estudos da performance puderam dialogar entre si e iluminaram a variedade de fenômenos em que a RLC se desdobra.

A narração da própria vida dos participantes da RLC foi o pivô da discussão do processo de sua transformação ao longo do tempo. Apesar de almejar alguma “fidelidade histórica”, dúvidas e espaços para interpretação fazem parte integrante desse trabalho, como mencionei anteriormente, pois, como pude perceber, a objetividade radical descolada da interpretação do

pesquisador é uma afirmação equivocada. Não se pode definir como verdade estabelecida e incontestável algo que possui uma dinâmica na qual se recria a cada momento.

A abordagem histórica, constituída a partir de uma multiplicidade de vozes, resguardando a pluralidade de pontos de vista daqueles que viveram, e vivem, os processos políticos e sociais instituidores da RLC, trouxe um entendimento mais claro do que hoje em dia é uma das manifestações populares mais importantes do Brasil quando se fala de capoeira.

A RLC é um cenário onde se desenrolam dramas sociais intensos e essa dissertação é fruto da convivência, envolvimento e comprometimento com as pessoas que atuam no dia-a-dia desses dramas. Os modos de vida que eu pude observar durante a pesquisa me permitiram entender que transformar um espectador em ator aponta para a possibilidade de transformar atores sociais em autores de suas próprias vidas.

“Há histórias tão verdadeiras que parecem que são inventadas”, dizia Manoel de Barros, em um trecho escolhido como epígrafe para abrir o capítulo *O drama social e o drama de Mestre Angolinha*. São histórias como essa – que marcou de forma definitiva a concepção do presente trabalho – onde mitos e ritos que se entrelaçam formando situações performáticas incríveis e poéticas dramáticas, que dão vida, através da dimensão simbólica, a novas significações no imaginário contemporâneo.

A produção do CD, em anexo, foi uma experiência muito proveitosa no sentido do entendimento das relações necessárias entre ciência e arte, cultura popular e tecnologia. Conseguir reunir um grupo de capoeiras em torno de uma parafernália eletrônica e, em apenas um dia, produzir material experimental que culminará com a produção da coletânea “Paisagens Sonoras: Capoeiragem na Roda de Caxias” indicou, também, a possibilidade de uma interligação entre o processo de produção acadêmica e a práxis de artistas populares, proveitosa para as duas partes. Esse CD serve como fonte de pesquisa para estudiosos e pode auxiliar na manutenção e desenvolvimento do trabalho social que Mestre Russo, através do Social Cultural Cosmos Capoeira, vem realizando na Baixada Fluminense.

A perspectiva filosófica que Mestre Russo possui sobre a capoeira – uma cultura do povo, que deve retornar ao povo sem esquemas hierárquicos, opressivos e discriminatórios – extrapolou as fronteiras dessa pesquisa e se estabeleceu como o pilar central para outras frentes onde eu, atualmente, atuo com capoeira. Dentre elas destaco o projeto *Capoeira Especial*, que foi renomeado como *DIN DOWN DOWN* que oferece aulas de capoeira para pessoas com deficiência, principalmente portadores da Síndrome de Down; as aulas de capoeiras que ministro no Museu do Estado em Niterói, que além de atenderem o público em geral são abertas às comunidades carentes dos arredores e a minha inserção como Assessor de Pesquisa em

Ciência da Arte no projeto *Processo de Comunicação em Saúde Pública: As Linguagens da Arte e as Práticas de Humanização da Assistência Hospitalar*⁸⁴, onde sou responsável pelas questões que envolvem a capoeira enquanto ferramenta de investigação.

Esse projeto do Ministério da Saúde / Fundação Oswaldo Cruz, idealizado e coordenado por Adriana de Holanda Cavalcanti (Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense), discute a capoeira a partir de um enfoque inédito: não como um objeto a ser investigado, mas como ferramenta de pesquisa, na qual serão realizadas oficinas de capoeira como dispositivo de intervenção que possibilitará a análise coletiva dos processos instituídos no trabalho hospitalar, bem como levantará questões a respeito de um olhar sistematizado da capoeira enquanto método.

Ao termo desse trabalho fica a certeza de que as questões a serem discutidas e as lacunas a serem preenchidas a respeito da RLC e da cultura popular como um todo ainda são muitas, pois, da mesma forma que é fundamental para a humanidade compreender as diferenças que ocorrem entre povos de culturas distintas e como elas interagem e dialogam entre si, também é necessário saber compreender que dentro de um mesmo sistema ocorrem diversidades que, se compreendidas, o enriquecem. Enfim, estudar a *poética da transformação na capoeira* na RLC foi entender, através de um olhar inovador, um pouco mais sobre a nossa cultura, nossa história e nossa identidade.

Para além das considerações relativas à produção do presente trabalho, o Mestrado de Ciência da Arte foi ponto de partida para diversas de minhas frentes atuais de ação. Espero que o material aqui reunido possa inspirar estudos similares e complementares sobre a capoeira, em particular, bem como sobre a(s) cultura(s) e a(s) arte(s) brasileira contemporânea.

⁸⁴ Para maiores informações sobre o projeto procurar a Vice-Direção de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV / FIOCRUZ).

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Estela dos Santos; TEIXEIRA, José Carlos Abreu. *Apresentação de trabalhos monográficos de conclusão de curso*. Niterói: EdUFF, 2003.

ABREU, Frederico José. *O Barracão do Mestre Waldemar: textos e depoimentos, ilustrações e fotografias*. 1. ed. Salvador: Zarabatana, 2003. 78 p. Ilustr., fotogr.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Salvador: Recorde, 1946.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, Wallace de Deus. Mitopoiesis contemporâneas: o Chupa-cabras. *Poiésis (Niterói)*, Niterói, v. 3, p. 117–124, 2001.

BARBOSA, Wallace de Deus. *Pedra do encanto: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. 9. ed.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 1. ed., 2001. 379 p.

BIMBA, Mestre. *Curso de Capoeira Regional*. Salvador: s.n., s.d.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores: Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. 402 p.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio Ferreira. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

CAPOEIRA FREQUENTADOR DA RODA. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: os fundamentos da malícia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: Os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. 236 p. ISBN 978-85-010-3736-7.

CAPOEIRA, Nestor. *Galo já cantou*. 1. ed. Rio de Janeiro: Arte Hoje Editora, 1985.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Série Retratos do Brasil, v. 28, 1964.

CARR, Edward Hallet. *O que é história?* Tradução de Lúcia Helena Machado. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

CARVALHO, L. G. Os espetáculos de rua do Largo da Carioca. In: *III Jornada de Pesquisadores em Ciências Humanas*, 1996, Rio de Janeiro. *Tecendo Saberes*, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CAVALCANTI, Adriana de Holanda. *Corredores de hospital: labirintos de brincadeiras e narrações de vida*. 2001. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COBRA MANSÁ, Mestre. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1979. (6.^a ed., 1997).

DA MATTA, Roberto. *O modo de navegação social: a malandragem e o 'jeitinho'*. In: *O que faz o Brasil, Brasil?* 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DA MATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues*. Boletim do Museu Nacional: Antropologia, n. 27, p. 1-12, mai. 1978.

DA MATTA, Roberto. *O ofício do etnólogo ou como ter Anthropological Blues*. Rio de Janeiro: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, 1974.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. Entrevista a Maria Serena Palieri; tradução de Lea Mansi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DIAS, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?*: Rio de Janeiro, 1890–1904. Volume 1 da Coleção Memória Carioca. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural — Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro — Divisão de Pesquisa, 2001. 201 p. ISBN 8588530015, 978-8588530010.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: uma análise dos conceitos de poluição e tabu*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

ELIANE. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

FONTANA, Josep. *A história*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: *Desvendando as máscaras sociais*, 2002, p. 79.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol. 1 – A vontade de saber*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1977.

GATO FÉLIX, Capoeira. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Trad. Fulano. São Paulo: Vozes, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

HOWELL, George. *Playing in the street: resistance, violence and identity in the suburbs of Rio de Janeiro*. Monografia (Graduação em Antropologia Social) – Goldsmith’s College, Londres, 2004.

INFORMANTE ANÔNIMO. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

JÚNIOR, Celso. Luta para sobreviver. *Extra*, Rio de Janeiro, 7 jan. 2001.

KHAZANADAR, Cherif. *Contribuição para uma definição de etnocenologia*. Tradução de Sergio Guedes. 1997. 5 p.

LACÉ, André. *Mensagem pessoal recebida pelo autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

LIBANO, Carlos Eugênio. Golpes de mestres. *Nossa História*, Rio de Janeiro: Luciano Figueiredo, ano 1, fasc. 5, p. 14–20, mar. 2004.

LOPES, André Luiz Lacé. *A capoeiragem no Rio de Janeiro e no mundo – literatura de cordel*. Rio de Janeiro, 1999.

LOPES, André Luiz Lacé. *A volta do mundo da capoeira*. Rio de Janeiro: Coregráfica Editora e Gráfica, 1999.

LOPES, André Luiz Lacé. *Capoeiragem no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2002.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 1. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUCCI, Isaias Latuf (org.). *Palavra fatal: ao pórtico da semiologia*. Rio de Janeiro: Booklink Publicações, 2002.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PARSONS, W. *Public Policy: An Introduction to the Theory and Practice of Policy Analysis*. Aldershot: Edward Elgar, 1995. xviii, 675 p.

PASSOS, N. N. *Jogo corporal e comunicultura*. 1995. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1995.

PASSOS, N. N. *Ritual Roda: Mandinga x Tele-real*. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1995.

PASTINHA, Mestre (Vicente Ferreira Pastinha). *Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua Academia*. Rio de Janeiro: Philips (série Coleção Pesquisas da Música Brasileira), catálogo R 765.097 L, LP mono, 1969 [repressão 1979]. Faixa citada: p. 56.

PASTINHA, Vicente Ferreira. *Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua Academia*. Rio de Janeiro: Fontana, cat. 6485 119, LP mono, 1979 (repressão da edição original de 1969). Faixa citada: p. 8.

PEARSON, Mike. *Reflexões sobre etnocenologia*. Tradução de Ana Luiza Friedmann, 1995.

PEIXE, Mestre. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoã (Coleção Baiana), 1968. 416 p.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Coleção Descobrimo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 84 p. ISBN 8571105588.

ROGÉRIO. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

RUSSO, Mestre de Caxias. *Capoeiragem: expressões da roda livre*. Rio de Janeiro: Impresso, 2005.

RUSSO, Mestre. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

RUSSO. *[Livro não registrado]*. Material não publicado, citado com base em exemplar pessoal do autor. 2000. p. 109.

SANTANA, Mestre. *Iniciação à Capoeira*. Rio de Janeiro: Groug, 1985.

SCISÍNIO, Alaor Eduardo. *Dicionário da escravidão*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

SETE, Mestre Bola. *A Capoeira Angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

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

TAVARES, Julio César de Souza. *Dança da guerra: arquivo-arma*. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, 1984.

TEIXEIRA, Carlo Alexandre. *O imaginário poético da Capoeira Angola: a performance de um universo paralelo*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

TRINDADE, Solano. Caxias é para mim um amor... é como menina moça, mal vestida, de má fama... *Recado de Cultura*, Ano I, n. 2, p. 13, ago. 1981.

TURNER, Victor. *A floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Niterói: EdUFF, 2005.

URSO. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

VALENTE, W. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1977.

VERGER, Pierre. *Orixás*. (Coleção Recôncavo, n. 10). Bahia: Livraria Progresso, 1955.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1954.

ZALUAR. *Comunicação pessoal concedida ao autor*. Realizada entre 2003 e 2004. [S.l.], [s.d.].

ANEXO

Faixa 1: Dá licença ê(corrido⁸⁵)

Autor: Francisco Antônio Dias (Chiquinho), interpretado por Alder Silveira Oliva.

Dá licença ê dá licença
 Dá licença meu povo de Angola dá licença
 Dá licença ê dá licença
 Dá licença aos angoleiros dá licença aos regional (...)

Faixa 2: Doeu no Peito (Ladainha⁸⁶)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Jorginho.

Doeu, doeu no peito
 Eu também não tive jeito
 Com tamanha ingratidão
 Você falou, eu vou ficar do lado certo
 E tomou a decisão
 Eu me calei
 E sai sem dizer nada
 Tive a vida atrapalhada
 E muita inflamação
 E o berimbau, esse velho companheiro
 Que durante a vida inteira
 Só me trouxe emoção
 Mas o meu canto
 É navalha afiada de um mal que nunca sara
 E por isso estou sentido
 E por isso estou sentido
 E por isso estou sentido
 E vem o A
 Esse A é de amor
 É o B do berimbau
 É o C da capoeira
 E vem o D do dia em que eu nasci
 Muitas coisas eu vivi
 Hoje eu posso até contar

Ê lala e, lala e lalaile e lala e lala e la
 (coro) Ê lala e, lala e lalaile e lala e lala e la (...)

Caetá (corrido)

⁸⁵ Música cantada em conjunto, onde uma pessoa improvisa e o coro “responde” com versos predeterminados.

⁸⁶A definição encontra-se na nota de rodapé de número 49.

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Jorge Soares Pereira (Jorginho).

Caetá, Caetá
 Era lindo o seu cantar
 (coro) Caetá, Caetá
 Que Deus tenha em bom lugar
 (coro) Caetá, Caetá
 Mário Sérgio era o seu nome
 (coro) Caetá, Caetá

Faixa 3: Caxias (ladainha)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Nilton Santos da Silva (Serenio).

Caxias, suas ruas e praças
 Tem o tempero da massa
 Tempo vai tempo vem
 Em cada rosto que passa
 Eu conheço muito bem
 Eu ando, não corro
 Eu vivo de pirraça
 Porque pra se viver é preciso ter raça
 Vamos juntos descer a ladeira que vai dar na praça

(Coro)
 Caxias, suas ruas e praças
 Tem o tempero da massa
 Tempo vai tempo vem

Chama o Povo pra ver (**corrido**)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Nilton Santos da Silva (Serenio).

Chama o povo pra aí
 (Coro) Chama o povo pra ver
 Chama o povo pra ver
 (Coro) Chama o povo pra ver
 Chama o povo pra aí (...)

Faixa 4: Caninana (corrido)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Nilton Santos da Silva (Serenio).

Sai sai caninana
 caninana me ouviu
 (coro) Sai sai caninana
 caninana me ouviu
 (coro) Sai sai caninana
 Nos olhos da cascavel
 (coro) Sai sai caninana (...)

Faixa 5: Amizade (ladainha)

Autor: David Nascimento Bassous (Bujão), interpretada por Wanderson de Souza Vieira (Africano).

Tem certas coisas nesta vida
 Que eu passei e vou passar
 Muita dor muita tristeza
 Que eu não quero nem falar
 Mas também tem coisas boas
 Como céu como o mar
 O sorriso de uma criança
 E a morena a requebrar
 Tem a Roda de Caxias
 Pra quem quiser vadiar
 E foi lá que eu entendi
 Que mais que tudo nesta vida
 A gente deve dar valor
 A uma amizade do peito
 Sem malícia e sem temor
 É destreza pra chorar
 Mas também pra acalantar
 Sutileza no dizer
 O que se deve falar
 É brigar por um amigo
 Com toda ou sem razão
 Guardando dentro do peito
 Junto do seu coração
 Riqueza não é milhão (bis)
 Pobreza não é vintém
 Rico é quem tem amigo
 Pobre é quem vive sem ninguém

Boiada (corrido)

Autor: David Nascimento Bassous (Bujão), interpretada por Wanderson de Souza Vieira (Africano).

Ê boi, ê boi
 Olha toca a boiada pra Maracangalha
 Ê boi, ê boi
 No jogo miúdo o tamanho atrapalha

Ê boi, ê boi
 A mandinga no jogo nunca falha
 Ê boi, ê boi
 Se tu joga de faca eu jogo de navalha
 Ê boi, ê boi (...)

Faixa 6: São José (corrido)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Nilton Santos da Silva (Serenio).

Aê São José
 É só saber viver
 (coro) Aê São José
 É saber respeitar
 (coro) Aê São José
 Fui pra lá ainda menino
 (coro) Aê São José
 Até hoje moro lá (...)

Faixa 7: Vendaval (corrido)

Autor: Jonas Rabelo (Mestre Russo), interpretada por Cristina Nascimento Dias dos Santos (Cristina Rasta).

Aê vendaval
 É um vento forte que traz temporal
 (coro) Aê vendaval
 É um vento forte que traz temporal
 (coro) Aê vendaval
 Oi que traz temporal que traz temporal (...)

Faixa 8: Realidade (ladainha)

Autor: Wanderson de Souza Vieira (Africano), interpretada por Wanderson de Souza Vieira (Africano).

Agora eu vejo, a total realidade
 Na família em que me encontro
 Oi, oi, oi
 Eu achei a amizade
 Andava só e até em má companhia
 Nesse mundo de meu Deus,
 Oi, oi, oi
 Vejam só como eu sofria
 Mas, de repente, uma luz a me guiar
 Encontrei o Mestre Russo
 Em quem posso confiar
 Foi ele então que me trouxe harmonia
 Livrou-me da maldade

Oi, oi, oi
 Que havia no dia-a-dia
 Eu retribuo com minha dedicação
 Pois nem só somos amigos
 Como também somos irmãos
 E é cantando que expresso
 Minha alegria
 E convido a vocês
 A entrar nesta família

Grupo Cosmos (corrido)

Autor: Wanderson de Souza Vieira (Africano), interpretada por
 Wanderson de Souza Vieira (Africano).

Grupo Cosmos vadeia aonde quiser
 Tem o Mestre de capoeira lá no são José
 Grupo Cosmos vadeia aonde quiser

Faixa 9: General (corrido)

Autor: Francisco Antônio Dias (Chiquinho), interpretado por Alder
 Silveira Oliva.

General, general, general
 General o general de Angola
 (coro) General, general, general
 General o general de Caxias
 General, general, general
 General o general de Angola (...)

Vou Pra Caxias (corrido)

Autor: Célio de Paula Gomes (Urubu), interpretado por Alder Silveira
 Oliva.