

Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité / Théma versions originales (portugais du Brésil)

« Capoeira, arte crioula »

Matthias Röhrig ASSUNÇÃO

Résumé

Deux discours prédominants se dégagent au sein du débat sur l'origine de la capoeira. L'interprétation nationaliste brésilienne met en exergue tout ce qu'il y a de nouveau dans la capoeira pour en souligner l'originalité, et donc, l'originalité de la culture brésilienne. L'interprétation afrocentrique, notamment dans sa flexion la plus fondamentaliste, insiste sur les aspects « dérivés de l'Afrique » seulement pour démontrer que la capoeira est, avant tout, africaine. Je voudrais montrer ici comment l'approche à partir de la créolisation permet de dépasser l'impasse créée par le conflit entre ces deux discours. Pour ce faire, j'examinerai quelques aspects pertinents de la *capoeiragem* à Rio de Janeiro au XIX^e siècle et de la *vadiação* à Bahia au début du XX^e siècle, ainsi que les jeux de combat contemporains en Angola. Les sources suggèrent que la capoeira a combiné et restructuré divers jeux de combat africains au sein d'une même manifestation plus englobante.

Abstract

Two master narratives stand out in the discussion about the origins of capoeira. The Brazilian nationalist interpretation highlights everything that is new about capoeira, to emphasise its originality, and, hence, the originality of Brazilian culture. In contrast the Afrocentric discourse, particularly in its fundamentalist variant, only highlights the African-derived characteristics to demonstrate that capoeira is, above all, African. I want to show here how the creolization approach allows overcoming the conflict between these two narratives. For that aim relevant aspects of capoeira in nineteenth-century Rio de Janeiro and early twentieth-century Bahia are examined, as well as some contemporary combat games from Angola. Evidence suggests that capoeira combined and rearranged various African combat games into a more inclusive form.

Resumo

Na discussão sobre a origem da capoeira destacam-se duas narrativas-mestres. A nacionalista enfatiza tudo que a capoeira tem de novo, para ressaltar a sua originalidade, e portanto, a originalidade da cultura brasileira. A afrocêntrica, particularmente na sua vertente mais fundamentalista, ressalta apenas os aspectos « derivados da África » para demonstrar que a capoeira é, antes de tudo, africana. Quero mostrar aqui como o enfoque da crioulição permite ultrapassar o impasse criado pelo conflito entre essas duas narrativas. Para isso são examinados alguns aspectos relevantes da capoeiragem oitocentista carioca e da *vadiação* baiana do início do século XX, assim como jogos de combate contemporâneos em Angola. As fontes sugerem que a capoeira combinou e re-estruturou vários jogos de combate africanos numa manifestação mais abrangente.

A história da capoeira desde as suas origens é contada tanto pelos mestres e professores da arte quanto por historiadores e estudiosos de diversas disciplinas. Essas narrativas desde sempre tem dialogado, e influenciaram-se reciprocamente. Entre as várias narrativas mestres, duas se destacam : a nacionalista brasileira e a afrocêntrica. São antagônicas e aparentemente irreconciliáveis : a primeira insiste na ruptura, a última na continuidade. A primeira enfatiza tudo que a capoeira tem de novo, para ressaltar a sua originalidade, e portanto, a originalidade da cultura brasileira. A segunda ressalta apenas os aspectos derivados da África (« African-derived ») para demonstrar que a capoeira é, antes de tudo, africana. Quero mostrar aqui como o enfoque da crioulição permite ultrapassar o impasse criado pelo conflito entre essas duas narrativas ; e que esse enfoque permite mesmo entender a formação da cultura popular brasileira no contexto mais amplo do Atlântico luso-negro.

A construção da história

A narrativa nacionalista sobre a história da capoeira predominou na sociedade brasileira durante o século XX e ainda é prepondera hoje. Quando comecei a treinar capoeira, em 1980, os professores explicavam para nós estudantes como a capoeira foi inventada pelos escravos nas senzalas e nos quilombos. Davam uma série de explicações sobre a história da arte, insistindo que não existia nada semelhante em lugar nenhum do mundo. Eu era apenas um praticante amador sem interesse acadêmico na capoeira, mas como historiador trabalhando sobre a escravidão no Brasil, achava essas explicações cada vez menos convincentes. Nos diziam, por exemplo, que os escravos usavam os pés para os golpes porque suas mãos estavam atadas por correntes, e que capoeira assumiu características de dança para enganar os senhores ⁽¹⁾

É importante salientar que a narrativa mestre que constrói a capoeira como genuinamente brasileira se baseia numa tradição discursiva que remonta ao século XIX. As histórias contadas pelos mestres e os textos escritos por acadêmicos e intelectuais não constituem dois mundos segmentados, mas entretêm complexas relações de influência mútua que antecedem a constituição de um campo acadêmico próprio, de estudos sobre capoeira, a partir da década de 1980, quando as primeiras dissertações e teses dedicadas à esse tema são apresentadas em várias disciplinas e universidades.

Muito antes da era da internet, portanto, circulavam entre os capoeiristas alguns livros e artigos, juntos com os poucos LPs de capoeira gravados até 1980. Os textos geralmente eram fotocópias, ou mesmo fotocópias de fotocópias, quase ilegíveis, as vezes de autoria incerta. Por essa via algumas histórias sobre a origem da capoeira eram não somente repetidas, mas reproduzidas literalmente, usando as mesmas expressões. O melhor exemplo é o texto de Annibal Burlamaqui (1928, p. 11-12). Repetindo argumentos já avançados por autores como Mello Moraes Filho ([1ª ed. 1888] 1979), afirmou, em 1928, que os quilombolas desenvolveram a arte no contato íntimo com a natureza, « irmanando-se com os animais », desenvolvendo assim « um jogo estranho de braços, pernas, cabeça e tronco, com tal agilidade e tanta violência, capazes de lhe dar uma superioridade estupenda [sobre os capitães de mato] ». A última frase tornou-se muito conhecida, e foi repetida infinitas vezes por gerações inteiras de capoeiristas e autores (muitas vezes sem citar a fonte). Acho que devemos dar a Burlamaqui o crédito de haver forjado o mito poderoso dos quilombolas inventando a capoeira no interior.

Os folcloristas e intelectuais que escreveram sobre a capoeira, desde o final do século XIX, colheram informações com os próprios capoeiras, seguindo o exemplo de Mello Moraes (1979). Outros eram mesmo praticantes, como Burlamaqui, Coelho Neto, e Raul Pederneiras (Moura, 2009). O primeiro texto a nos dar uma visão « êmica » ou de dentro do mundo da capoeiragem, e das maltas cariocas, foi escrito pelo poeta português Plácido de Abreu (1886), praticante da arte no final do Império.

Assim, um conjunto de autores ? escritores, jornalistas, e políticos ? diretamente interessados nessa versão elaboraram a narrativa mestre que constrói a capoeira como arte genuinamente brasileira. O interesse crescente de militares, que estavam a procura, desde o final do XIX, de uma ginástica brasileira para ensinar aos recrutas, contribuiu ainda mais para fortalecer a ideia da capoeira como uma arte genuinamente nacional. O impacto dessa narrativa é visível, por exemplo, no amplo uso dos símbolos nacionais (a bandeira, e as cores verde, amarelo e azul) no universo da capoeira até hoje.

A narrativa mestre que enfatiza a contribuição africana para a formação da capoeira também tem uma longa tradição, começando pelos próprios africanos escravizados em terras brasileiras. Não dispomos, no entanto, de depoimentos diretos a esse respeito para o século XIX. Mas Manoel Querino ([1916], 1946) já assinalou, no início do século XX, que a arte era associada aos angolanos na Bahia. Os capoeiras baianos referiam-se a ela como brinquedo de Angola. Segundo a tradição oral, o professor de Pastinha, Benedito, foi angolano. Luanda também é lembrada por algumas cantigas de capoeira. No entanto, nem os « fundamentos » da arte nem a história oral nos fornecem mais detalhes sobre eventuais origens angolanas mais específicas, como o fazem, por exemplo, as nações do candomblé.

Édison Carneiro e Artur Ramos foram os acadêmicos pioneiros na tentativa de entender como a capoeira se vincula a práticas africanas anteriores. A partir da leitura de fontes portuguesas sobre a África, Ramos (1954, p. 121) chamou atenção para as danças de guerra, caça e pesca, e dos ritos de passagem congo-angolanas introduzidas pelos escravizados no Brasil. Cita em particular a cufuinha, « dança

guerreira » praticada no império da Lunda no século XIX.  dison Carneiro concluiu o pensamento do amigo, ao lhe escrever, em janeiro de 1936 : « Penso encontrar uma remota origem da capoeira na *cufuinha* da Lunda que você [Artur Ramos] cita no « *Folklore* » [*Negro do Brasil*]» (Oliveira & Lima, 1987, p. 89).

Tanto Carneiro quanto Ramos, no entanto, consideravam que v rias manifesta es africanas contribuíram para a forma o da capoeira. Além do mais, nessa primeira elabora o acadêmica do discurso afroc ntrico, as origens angolanas eram vistas, nas palavras de Carneiro, como « remotas » (2).

A tese de que a capoeira seria derivada diretamente de um único jogo de combate angolano, chamado *n?golo*,   relativamente nova. Foi avançada pela primeira vez pelo pintor Albano Neves e Sousa (1921-1995), que nasceu em Portugal, mas cresceu e viveu até 1975 em Luanda. Durante as décadas de 1950 e 1960, viajou muito pelo interior de Angola, desenhando e pintando paisagens e gentes. Muitos dos seus trabalhos constituem uma fonte etnográfica preciosa para uma época em que há poucos registros. Neves e Sousa veio ao Brasil na década de 1960, quando visitou as academias de capoeira de Bimba e Pastinha. Ele ficou impressionado pelas semelhanças entre a capoeira e um jogo de combate que havia assistido e retratado no sul de Angola, o « *n?golo* » (3).



« *N?golo* ». Aquarela de Albano Neves e Sousa, 1955-56 (  Maria Luisa Neves e Sousa).

Como seu objetivo era de provar, através de sua arte, que Angola era a « mãe do Brasil », concluiu que o « *n?golo* » era o ancestre da capoeira (1972, p. 57). Conseguiu convencer não somente o Mestre Pastinha, mas também o eminente folclorista Luís da Câmara Cascudo, que propagou essa teoria nos seus escritos (1967, p. 182-87 ; 1972, p. 243).

A tese do engolo foi adotada de maneira mas ampla pelos praticantes da capoeira angola, o estilo tradicionalista codificado por mestres como Pastinha, que ressurgiu a partir da década de 90. Fornecia argumentos contra a tese nacionalista, defendida pelos adeptos do estilo regional, então hegem nica, de que a capoeira era genuinamente nacional e que nada parecido existia no mundo. Esse enfoque foi adotado ao mesmo tempo por capoeiristas e acadêmicos afro-cêntricos nos Estados Unidos, que estavam iniciando um intercâmbio importante com os angoleiros baianos, contribuindo inclusive para essa versão das origens. A história do engolo, ou da dança da zebra, deu visibilidade   africanidade da capoeira. Eis o seu grande mérito, pois permitiu construir uma alternativa poderosa   narrativa nacionalista que se negava a ver levar em conta qualquer contribui o cultural africana. Por outro lado,   notável como a política identitária norte-americana, e, em grau menor a brasileira, tem orientado essa reavalia o do processo formativo da capoeira, ao ponto de negar a historicidade da arte e defender visões bastante essencialistas e mesmo fundamentalistas. Mas até que ponto essa teoria de uma origem africana específica, ou seja a tese monogenista, tem o respaldo das fontes e está de acordo com as interpreta es recentes da história do Atlântico Negro ?

Jogos de combate africanos e brasileiros

A partir das poucas e dispersas fontes e da limitada literatura secundária existente, é possível afirmar que os povos africanos usavam uma grande variedade de técnicas de combate em sua história. Muitos eram praticadas em forma de jogos de combate, com regras específicas (Baker, 1996* ?). Podem ser classificadas de acordo com as técnicas empregadas e as regiões onde ocorriam ou ainda hoje são praticadas. As lutas de agarrar, por exemplo, são particularmente populares na África ocidental, mas também existem em outras regiões. A briga de punho fechado é proeminente na Baía do Benin, sobretudo entre os Igbo. Jogos de paus existiam e existem em muitas áreas, especialmente onde havia pastores (Coetzee * ?). Os jogos usando os golpes de pés, como a capoeira, existem hoje em várias regiões da África, como no sudoeste de Angola e no Madagascar (4).

O contexto social dos jogos de combates também variava bastante. Muitos eram associados à cerimônias de iniciação e de puberdade. Em alguns casos homens casados e até mulheres participavam, mas em muitos lugares eram restritos a grupos de homens jovens e solteiros. Serviam para resolver disputas, canalizar rivalidades, afirmar identidade étnica e, quase sempre, para adquirir prestígio e estabelecer hierarquias entre os homens. Quase todos eram associados com música e dança e inseridos em cerimônias mais amplas (Paul, 1987). Isso permite questionar a ideia de que a capoeira se teria disfarçado em jogo ou dança sob o regime da escravidão no Brasil. Ao meu ver, uma das características indubitavelmente africanas da capoeira é justamente essa combinação, ou ambivalência, entre jogo, dança e luta, e também sua associação e interação intensa com ritmo e cantos.

A literatura sobre jogos de combate africanos é quase toda do século XX, quando essas atividades começam a ser consideradas « tradicionais ». O que aparece tradicional, é, no entanto, sempre o resultado de mudanças substanciais formais, contextuais e de significado (Blacking, 1987, p. 5). Assim, qualquer prática « tradicional » não pode ser tomada como prova de práticas anteriores similares. No entanto, a mistura de relatos de épocas diferentes é infelizmente muito comum na discussão sobre as origens da capoeira.

Olhando mais especificamente as fontes sobre Angola do tempo do tráfico, é notório a ausência de descrições pormenorizadas. A informação mais interessante é de um jesuíta que escreve a respeito dos soldados do reino de N?Dongo no século XVI que « toda sua defesa consiste em sangrar, o que é pular de um lado para o outro com mil torsões e tanta agilidade que eles podem evitar flechas e lanças » (citado em Thornton, 1988, p. 363-64). Em que se baseia, então, o argumento monogenético sobre a dança da zebra ?

O estudo mais aprofundado nessa perspectiva foi feito por TJ Desch, que afirma que « a arte marcial chamado engolo pode ser encontrada no final do povoamento das planícies do Cunene antes do século XII » (2008, p. 38). Para ele, a capoeira brasileira seria apenas uma forma levemente alterada do engolo, assim como o jiu-jitsu brasileiro é derivado do jiu-jitsu japonês. No entanto, essa teoria que encanta muitos angoleiros tradicionalistas nos Estados Unidos e mesmo no Brasil não se sustenta á luz das fontes. A tese acadêmica de Desch retrata uma « sociedade do Kunene » atemporal, e ainda por cima desconsidera completamente as diferenças étnicas substanciais no Sudoeste angolano. Mistura fontes de vários séculos, pondo lado a lado descrições do engolo do final do século XX com relatos do tempo do tráfico, como se os jogos de combate na região não teriam sido afetados pelas mudanças históricas dos últimos duzentos anos. O fato é que *nenhuma* fonte conhecida menciona engolo nem outra arte usando golpes com pés antes do testemunho de Neves e Sousa da década de 1950. O etnógrafo mais importante do sudoeste angolano, o padre Carlos Estermann, por exemplo, nem sequer menciona o engolo nos seus extensos trabalhos sobre todos os povos da região.

Ao mesmo tempo, as semelhanças formais de movimentos entre a capoeira e o engolo do século XX impõem a pergunta : que vínculos existem entre os dois, e que ancestrais comuns poderiam ter ? Essa é a linha que estamos seguindo no projeto interdisciplinar « As raízes angolanas da capoeira » (5). Ao invés de amalgamarmos provas e indícios contraditórios numa narrativa aparentemente coerente, procuramos, nesse projeto, problematizar as disparidades e contradições nas informações que conseguimos. Assim, é forçoso reconhecer que o engolo da atualidade difere bastante da descrição de Neves e Sousa, e ainda mais do mito um tanto machista que se criou a partir do seu relato, editado e divulgado pelo folclorista Câmara Cascudo desde a década de 1960. Cascudo (1967, p. 185, 186 e 1972, p. 243) enfatiza que o « vencedor » do engolo podia escolher sua noiva entre as iniciadas e que não precisaria pagar « dote », estória muito repetida entre os capoeiristas. Os praticantes de engolo de hoje, pelo contrário, afirmam que isso não é nem foi o caso, enfatizando o direito das mulheres de escolher o seu parceiro. Além do mais, o engolo não se restringe a festa da puberdade feminina ? essa é apenas uma das muitas ocasiões de sua prática.

A partir da memória oral é possível afirmar que a destreza no combate entre os homens no Sudoeste angolano eram desenvolvidos não somente através do engolo, mas também através de outros jogos como a *kambangula* e a luta de paus, de competições poéticas como a *khakula*, e de danças de guerra, fato aliás já destacado por Neves e Sousa. Mas enquanto *kambangula* e luta de paus são amplamente divulgados por todo o Sudoeste e Leste de Angola até hoje ? abaixo diversas denominações e com variações substanciais ? o engolo, pelo contrário, é e foi restrito exclusivamente a pequena etnia Nkumbi. Isso explicaria, pelo menos em parte, a omissão dos etnólogos missionários que geralmente trataram de grupos mais amplos. Varias questões merecem então ser consideradas. Será que jogos de combate usando chutes foram praticadas por outras etnias no tempo do tráfico, e na afirmativa, porque desapareceram aparentemente em todos os outros lugares de Angola com a exceção de um grupo ou subgrupo étnico ? Pelo outro lado, se essa prática corporal existiu unicamente entre um grupo étnico minoritário na vasta área de captação de escravos da África centro-ocidental (Kongo/Angola), como explicar a sua ampla divulgação no Brasil, e mesmo nas Américas ?

Se olharmos do outro lado do Atlântico, tendo em mente as configurações angolanas, é possível encontrar algumas respostas. Grande variedade e profusão de jogos de combates não existiu somente na África. As culturas dos escravizados africanos e seus descendentes também abrangiam uma ampla gama de manifestações desse tipo nas Américas (com a exceção das danças guerreiras). Na minha opinião, o termo capoeira é um termo genérico, durante o século XIX, que denomina práticas bastante distintas em cada região brasileira ? assim como o vocábulo « batuque » oitocentista denomina formas diversas de danças de roda. De Belém do Pará até São Paulo, as fontes mencionam « capoeira » desde o final da época colonial, mas nem por isso podemos assumir que tratava-se de uma prática homogênea. Somente na Bahia, por exemplo, é que ela se associa ao berimbau. Além dessa capoeira multifacetada existiam outras modalidades de combate, como os jogos de pau. Outro jogo viril muito comum consistia em um homem dançar, com os braços erguidos, enquanto o outro tentava derrubá-lo com rasteiras laterais ou joelhadas. Essa técnica corporal é a base da punha dos homens, no Maranhão, do batuque, na Bahia, da pernada carioca (também conhecida como samba duro ou batucada), e da tiririca paulista. A diferença está no ritmo, na música e na inserção desse jogo em manifestações diferentes da cultura regional : tambor de crioula no Maranhão, samba de roda na Bahia, jongo/samba de batucada no Sudeste.

Crioulização

A variedade das expressões culturais regionais usando recursos similares sugere que houve um processo de reestruturação complexa de práticas africanas anteriores, e que esse processo teve resultados diferentes em função do contexto histórico específico de cada região brasileira. Acredito que crioulização ainda é o melhor conceito para descrever e entender esse processo.

Alguns estudiosos tem criticado o conceito por não dar espaço suficiente para continuidades, e insistir demais nas re-invenções. Quando Sidney Mintz e Richard Price (1992) publicaram seu famoso texto « Nascimento da Cultura Afro-Americana », seu enfoque foi rapidamente batizado de « modelo da crioulização », apesar de eles nem usarem o termo. Afirmavam que « continuidades formais da África são mais exceção do que a regra em qualquer cultura afro-americana » e que « emprestar pode não expressar a realidade ? ?criar? ou ?remodelar? seria mais exato » (1992, p. 83). Isso levantou uma onda de críticas entre estudiosos, sobretudo africanistas, preocupados em enfatizar a importância da contribuição africana para as culturas das Américas. Críticos sugeriam que a análise de Mintz e Price analisavam o problema de uma perspectiva muito americanista. Paul Lovejoy enfatizou que eles subestimavam o peso das continuidades africanas nas Américas e que o seu modelo tinha « exceções demais para ser convincente » (2000, p. 4). Por essa razão, o termo é totalmente rejeitado pelos escritores afrocêntricos mais fundamentalistas. Por outro lado, tem sido usado nos estudos pós-coloniais como um sinónimo de mistura e fusão cultural. No entanto, como lembrou Stephan Palmié numa contribuição recente, crioulo não significa hibridismo, mas « descrevia as transformações impostas às criaturas do Velho Mundo ao se tornarem nativas nas Américas pós-columbianas ». Acaba rejeitando o conceito, no entanto, por carregar « peso ideológico profundamente incômodo », porque sugere « indeterminação liberadora » onde havia, de fato, um sistema rígido de castas (Palmié, 2007, p. 68, 76). Além do mais, tem significados diferentes : « creole » designa negros no Caribe inglês (igual ao « crioulo » no Brasil), mas « criollos » são os descendentes dos brancos ibéricos no Caribe espanhol.

Concordo totalmente com a primeira parte do seu raciocínio, mas gostaria de argumentar aqui que a grande variação do significado da palavra em épocas e contextos locais distintos pode também ser uma oportunidade. Vale a pena lembrar aqui que o termo é muito provavelmente de origem portuguesa, e já foi

registrado no dicionário Bluteau (1712-1728) no início do século XVIII : « Crioulo, escravo, que nasce na casa do seu senhor ». Bluteau, como aliás cem anos depois Moraes (1813), também dá o exemplo da galinha crioula como « nascida e criada em casa ».

Ou seja, a ênfase aqui, não é sobre mistura, mas sobre criar, crescer na casa do senhor, que podemos tomar aqui como uma metáfora para a escravidão. Desenvolvimentos crioulos sempre tinham que reconhecer os constrangimentos da condição escrava. Essa alusão às relações de poder da sociedade escravista, é ausente do significado de termos como hibridismo, fusão ou mesmo sincretismo. Se o termo crioulo é então associado historicamente à adaptação a um ambiente novo, com uma identidade local, o termo não necessariamente privilegia fusão e inovação a despeito de continuidade das culturas africanas.

O conceito de criouliização, que entrou no nosso vocabulário somente na segunda metade do século XX, também possui essa capacidade de aglutinar no seu significado processos contraditórios porém complementares. Mesmo se as teorias linguísticas que deram origem ao termo tem sido questionadas, a ideia de que processos de transformação cultural são análogos à mudanças linguísticas ainda me parece apropriada. Hibridismo, pelo contrário, sugere analogias com o processo biológico da miscigenação, promovendo, ao meu ver, uma equivalência inadequada entre cultura e natureza.

A adaptação e a inserção de milhões de seres humanos do Velho Mundo às sociedades escravistas das Américas, não pode ser subsumido num processo simples, linear como é implicado no uso de termos como fusão ou hibridismo. Esses processos eram extremamente complexos, contraditórios, heterogêneos e são, em geral, difíceis de traçar com precisão. Ou seja, precisamos de um enfoque que permite uma análise mais pormenorizada. Sérgio Ferretti (1995) no seu trabalho sobre sincretismo nas religiões afro-brasileiras, mais particularmente a Casa das Minas, apresentou uma tentativa muito inovadora nesse sentido. Segundo Ferretti, o sincretismo encobre quatro processos diferentes : convergência, justaposição, mistura ou fusão e separação de rituais específicos. Ao meu ver, criouliização pode ser um conceito operacional se incorpora esses processos contraditórios, ao invés de ser tomado como sinónimo de fusão genérica. Como vou mostrar no caso da capoeira, a sua criouliização não significa, necessariamente, uma perda de « africanidade ». Pelo contrário, permitia aos africanos escravizados uma prática que não era mais restrita a um grupo étnico específico, mas uma forma aberta a todos. Permitia incorporar algumas tradições próprias numa forma mais ampla e neo-africana. Por isso é, a capoeira é, até hoje, um símbolo importante de identidade, tanto pan-africana quanto afro-brasileira. A seguir, vou tentar identificar esses processos contraditórios de continuidade e adaptação no processo formativo da capoeira no Rio de Janeiro e na Bahia.

A capoeira carioca oitocentista

O Atlas elaborado por Eltis e Richardson (2010, p. 151) permite visualizar o volume e a direção do tráfico desde o sul de Angola. Setenta e dois por cento dos 679.000 « Benguelas » que chegaram nas Américas desembarcaram nos portos do Sudeste brasileiro. Houve também um fluxo importante (19 %) para a Bahia, e pequenos grupos foram parar no Recife, no Grão Pará e Maranhão e nas Antilhas francesas (onde até hoje existe a *ladja*, manifestação mais próxima da capoeira em termos de movimentos e jogo nas Américas).

É, no entanto, equivocado pensar que todos os escravizados embarcados em Benguela vinham do Sudoeste de Angola. Em primeiro lugar, os « Benguelas » eram antes de tudo Ovimbundo do planalto central de Angola, agricultores na sua maioria. Havia também Ganguelas e mesmo Lundas (ou Cokwé) do Leste angolano. Os escravizados do Cunene sempre foram pequena minoria entre os Benguelas, e se teve Nkumbi entre eles, não devem ter passados de algumas centenas ⁽⁶⁾. Assim, a teoria da difusão da capoeira primitiva unicamente a partir desse pequeno grupo supõe que números não eram decisivos na formação das culturas afro-americanas. É verdade que historiadores como Morgan (1997) tem destacado o papel desproporcionalmente importante da primeira geração (« Charter Generation ») de escravizados. Mas no nosso caso trata-se de pensar que algumas centenas de pastores do Cunene teriam sido os únicos a terem introduzido jogos de combate com golpes de pé no Brasil. Isso não me parece muito convincente, dado os muitos indícios sobre a circulação e a justaposição de jogos de combate que existiam em terras brasileiras. Outra hipótese é que existiriam jogos similares entre os pastores do Sudoeste escravizados, mas que estes desapareceram subsequentemente nas suas comunidades de origens, apenas sobrevivendo o engolo entre os Nkumbi.

No Brasil, as primeiras fontes a mencionar a capoeira aparecem com a criação da polícia na Corte, em

1808. Escravos africanos e crioulos eram detidos por conduta desordeira nas ruas do Rio. O termo capoeira se referia, então, tanto aos membros dos grupos quanto a prática. Infelizmente as fontes policiais e judiciárias estavam apenas interessadas em reprimir a capoeira e os capoeiras, não a descrever a prática. Mas indícios de outras fontes, sobretudo iconográficas, permitem afirmar que a « capoeira escrava », tinha algumas características da capoeira moderna.



« Negros fighting, Brazils ». Aquarela de Augustus Earle, 1820-1824 (© Australian National Library).

Havia um passo básico, a ginga, e os capoeiras usavam golpes de pés e cabeçadas que ainda se usam hoje. Mas os capoeiras oitocentistas também usavam armas, sobretudo cacetes, e a seguir também navalhas. O uso do pau e de armas brancas tem sido associado com a chegada dos portugueses na capoeira, mas na verdade cacetes e porrinhos eram muito usados entre os povos pastores das savanas africanas. A combinação de cacetes com chutes e cabeçadas, no entanto, parece ser uma reinvenção crioula, sugerindo a incorporação de várias técnicas africanas de combate.



« A Peneiração » .Revista Kosmos, No. 3 (March 1906). (© Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

As fontes policiais providenciam uma informação preciosa, pois indicam a origem étnica dos presos por capoeira. Carlos Eugênio Soares, na sua análise minuciosa, mostra que entre os detidos no período 1810-1821, já havia uma proporção de 12 % de crioulos, e outros vindo de Moçambique e da África Ocidental. A grande maioria provinha da África Centro-ocidental. A distribuição reflete, grosso modo, a

proporÃ§Ã£o de cada grupo na populaÃ§Ã£o dos africanos e escravos no Rio (2001, p. 131, 124, 144) (7).
Analisando mais especificamente a proveniÃªncia dos capoeiras africanos centro-ocidentais, Soares apurou que 40 % vinham do Congo, quase um terÃ§o vinha do Norte de Angola, e 23 % de Benguela. Em outras palavras, num momento histÃ³rico em que Ã© notÃ³rio a predominÃ¢ncia dos « Benguelas » na cidade ? um terÃ§o aproximadamente entre os africanos ?, a proporÃ§Ã£o de capoeiras presos dessa regiÃ£o Ã© inferior a sua proporÃ§Ã£o na populaÃ§Ã£o. Por essa razÃ£o, Carlos EugÃªnio concluiu que seria mais adequado procurar as origens da capoeira na foz do rio Congo e em Cabinda, e que a capoeira « Ã© fruto da combinaÃ§Ã£o de tradiÃ§Ãµes africanas dispersas com ?invenÃ§Ãµes? culturais crioulas » (2001, p. 125).

O problema, precisamente, Ã© o quÃ£o « dispersas » eram ou nÃ£o essas tradiÃ§Ãµes ? As fontes iconogrÃ¡ficas representam estes jogos de combate de maneira muito diversa, com ou sem acompanhamento musical.



Tropical Sketches from Brazil ? Excerpt. Aquarela de Paul Harro-Harring, 1840. (© British Library).

Os instrumentos usados tambÃ©m variam muito. A esse respeito, Ã© interessante notar que o berimbau nunca Ã© associado Ã capoeira, mesmo se aparece muito na iconografia. Na verdade, o instrumento retratado na famosa gravura de Debret nÃ£o Ã© bem um berimbau, como muitos acreditam. A maneira como o africano segura o arco musical Ã© tipicamente angolana, usada tanto no *hungu* quanto no *m?bulumbumba* contemporÃ¢neo.



Velho orfeu africano. Oricongo ? Detalhe. Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1826. (  Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).



M. Kituxi segurando o arco musical 'hungu' (Luanda, 2006). (  M. Cobra Mansa e Matthias R hrig Assun o, 2006).

O berimbau j    um desenvolvimento crioulo, pois muda a postura da mão e introduz o dobr o. Da mesma maneira o *hungu* moderno utiliza-se do gargalho. Mas o *hungu*   uma tradi o do Norte de Angola, enquanto o *m?bulumbumba*, da província de Benguela,   tocado lateralmente, e não aparece na iconografia. Ou seja, tudo indica que v rias tradi es africanas contribuir m para os jogos de combate praticados nas ruas do Rio de Janeiro.

A vadia o baiana da primeira metade do século XX

Mais ou menos a partir do final do século XIX, aumenta consideravelmente a densidade das fontes referentes   capoeira baiana. Os primeiros relatos etnográficos de Manuel Querino (1946), Edison Carneiro (1937) e Ant nio Viana (1979, 1984), as reportagens mais frequentes nos jornais assim como a história oral permitem-nos traçar um quadro mais preciso e pormenorizado dessa arte durante o período pós-emancipação (c.1890-1950) em Salvador e no Recôncavo. As descrições disponíveis deixam claro que a capoeira era, acima de tudo, uma atividade recreativa. Os participantes referiam-se a ela como um jogo ou brincadeira, e até como um  cio ? « a vadiação ». Jogar capoeira também era chamado de « vadiar ».

Todos os golpes evoluíram a partir do passo sincopado básico, ou ginga, que mantinha os jogadores em movimento permanente e sempre em sintonia com o ritmo executado pela bateria. A ginga, passo básico da capoeira,   um movimento sempre identificado como de origem africana. De fato   muito diferente da movimentac o de lutas ocidentais. Como muitas danças e jogos de combate africanos, explora a síncope e a polirritmia, que permite movimentos lentos e dengosos, mas também rápidos e certos. Os vários jogos de combate que vimos em Angola também utilizam uma movimentac o básica a partir da qual se executam os golpes. Mas ainda não encontramos nada que fosse realmente muito próximo a ginga da capoeira.   interessante notar, nesse contexto, que a famosa gravura feita a partir dos desenhos de Rugendas, de 1835, reproduz uma ginga mais « arcaica », onde os braços e pernas se movimentam de forma paralela, e não cruzada. Isso pode sugerir que a ginga passou por transformações importantes no Brasil ? ou que Rugendas não conseguiu captar o movimento tão estranho para ele.

Alguns golpes de capoeira, sobretudo os efetuados a partir do chão ou de um « a  », são muito raros em outras artes marciais. Na verdade, parecem s  existir na África centro-ocidental, centro-oriental (incluindo Madagascar) e nas regiões de *plantation* para onde foram levados africanos bantos, como *Réunion* e a *Martinique*. Essa coincidência   realmente impressionante e sugere a existência de conexões ancestrais. Sem d vida, muitos golpes da capoeira podem ter sua origem em jogos de combate centro-africanos. Graças aos desenhos e aquarelas de Neves e Sousa,   possível identificar no engolo do século passado um grande número de golpes similares a capoeira baiana.

No entanto, tudo indica que havia circularidade entre os vários jogos de combate praticados pelos africanos e seus descendentes nas diferentes regiões brasileiras. Vejamos, por exemplo, a conhecida descri o de James Wetherell (1856, p. 120) :

« Uma cena que se v  muito na parte baixa da cidade   a de pretos brigando com suas mãos abertas. Raramente chegam aos socos ou, ao menos, a pancadas capazes de lhes causar s rios danos. Um ponta-p  na canela   o golpe mais doloroso que um pode dar no outro. São todo movimento, saltando e mexendo braços e pernas sem parar, iguais a macacos quando brigam.   realmente um espetáculo jocoso ! » (8).

Todos os estudiosos consideram isso uma descri o de capoeira. Mas como Fred Abreu (2005, p. 43) já enfatizou, trata-se de uma capoeira bem diferente, baseada numa luta de mãos abertas. Essa descri o adquire um significado novo quando interpretado a luz de manifesta es angolanas como a *kambangula*, luta de mãos abertas, praticada abaixo v rias denomina es em muitas regiões de Angola.



Kambangula. Augusto Tchiputo e Manuel Baltazar, Província da Huila, Agosto de 2010. (  M. Cobra Mansa e Matthias R hrig Assun o, 2010).

A luta de mãos abertas existia também nas brigas de rua no Rio de Janeiro, conforme testemunho de Mestre Celso do Engenho (Entrevista, 02.04.2011).

Inova es, em particular a introdu o de novas técnicas corporais, podiam afetar o caráter mesmo do jogo. Assim, no engolo os jogadores nunca usam as mãos nem a cabeça para movimentos ofensivos. Por isso o tórax dos jogadores podem permanecer próximos um do outro. Já na capoeira, que incorporou tanto cabeçadas como golpes de mãos e cotovelos, não   possível deixar o corpo tão « aberto ». Isso resultou numa ruptura importante. A capoeira, com seu repertório de cabeçadas, golpes de p s e mãos, assim se distingue de todos os jogos de combate africanos que recorrem a apenas uma dessas três modalidades de ataques.

Outro exemplo de criouliza o são os balões e as chamadas. O balão   um movimento acrobático usando o que Bimba chamou de cintura desprezada. Somente pode ser executado através da colabora o entre os dois jogadores. Os balões são portanto regidos por uma lógica distinta do jogo normal, onde cada jogador tem que manter o corpo fechado, sempre atento a um contra-ataque do outro. As chamadas ofereciam outra oportunidade de interromper momentaneamente o jogo para executar o que   considerado hoje como um dos rituais centrais da capoeira tradicional. Um dos dois jogadores iniciava uma chamada, adotando uma de cinco ou seis posi es convencionais ? por exemplo, estendendo o braço direito ou abrindo os dois braços, numa postura quase fixa ?, e com isso « chamava » o outro. Era o sinal da interrup o do jogo « normal ». O jogador « chamado » iniciava então uma espécie de apresenta o solo, executando movimentos acrobáticos, às vezes retornando aos p s do berimbau, e por fim se aproximava com grande cautela daquele que o chamara, para estabelecer alguma forma de contato físico com a(s) mão(s) ou com a cabeça. Lewis (1992, p. 120-27) interpretou as chamadas como uma espécie de « rotina subalterna » ou « jogo dentro do jogo », no qual as regras do jogo comum eram violadas e vigorava um novo conjunto de sub-regras. Os antigos mestres insistiam em que as chamadas permitiam a exhibi o completa da malícia, considerada ? na época e hoje ? uma habilidade essencial da capoeira. O interessante   que v rias chamadas lembram as posturas iniciais de desafio da *kambangula*.

Todos esses exemplos sugerem que houve uma justaposi o de brincadeiras distintas na capoeira. Até hoje existem controvérsias sobre esses movimentos e algumas outras técnicas, por exemplo, se   permitido agarrar ou não o adversário. Isso mostra que há uma coexistência difícil entre esses sub-jogos, permitidos segundo alguns, mas proibido segundo outros. A importância dessa controvérsia reside no fato de que eles podem mudar o caráter do jogo da capoeira, e por isso sua inclusão ou exclusão serve até hoje para diferenciar os estilos modernos, como Angola ou Regional.

Há igual indefini o e controvérsia a respeito dos instrumentos usados na roda. O berimbau   sempre considerado a « alma » da capoeira, ao ponto que para muitos capoeiristas, não pode existir capoeira sem berimbau. Mas o atabaque também   e era muito usado, e as vezes sem berimbau ⁽⁹⁾. Ao ponto que mestres como Bimba que usavam apenas berimbau e pandeiros, são as vezes acusados de haver tirado

esse instrumento africano, embranquecendo a capoeira. Na verdade nÃ£o existe tradiÃ§Ã£o monolÃ­tica em relaÃ§Ã£o a orquestra da capoeira. Ã‰ notÃ¡vel que nenhuma das fontes conhecidas do tempo da escravidÃ£o associa a capoeira ao berimbau, apesar de arcos musicais figurarem de maneira proeminente na iconografia do Brasil oitocentista. Tudo indica que o berimbau sÃ³ foi incorporado Ã capoeira baiana ? Ã© somente ela ! ? no inÃ­cio do sÃ©culo XX, como afirma Edison Carneiro (1975, p. 20). Algumas dÃ©cadas depois, no entanto, todas as fontes concordam em que nÃ£o se usava mais o atabaque, mas apenas berimbaus e pandeiros. Vez por outra eles eram suplementados por outros instrumentos de percussÃ£o, como o chocalho, o reco-reco e o agogÃ³. ⁽¹⁰⁾ Tocavam-se atÃ© violas e cavaquinhos nas rodas de capoeira, o que Ã© mais um indÃ­cio de que, nessa fase, a capoeira ainda nÃ£o era uma arte inteiramente formalizada. AlÃ©m disso, os berimbaus nÃ£o se restringiam necessariamente a trÃªs. As primeiras fotografias e desenhos das baterias de capoeira confirmam essa flexibilidade do nÃºmero de berimbaus e pandeiros. Seria possÃ­vel dizer que, em Ã©pocas de maior repressÃ£o policial, era difÃ­cil fugir com um tambor pesado, daÃ­ a introduÃ§Ã£o do berimbau.

Em suma, as mudanÃ§as rÃ¡pidas na composiÃ§Ã£o da orquestra sugerem, outra vez, processos de crioulizaÃ§Ã£o intensos : circulaÃ§Ã£o, justaposiÃ§Ã£o e inovaÃ§Ã£o. NÃ£o necessariamente no sentido de um « embranquecimento », jÃ¡ que a maioria dos instrumentos introduzidos na capoeira tambÃ©m sÃ£o africanos. Mas na Ãfrica os arcos musicais nÃ£o acompanham jogos de combate. Assim, a combinaÃ§Ã£o do berimbau com um jogo de combate constitui outra inovaÃ§Ã£o fundamental, que simboliza bem o carÃ¡ter crioulo da capoeira.

Passamos entÃ£o dos instrumentos aos ritmos que tocam. EtnomusicÃ³logos como Gerhard Kubik (1979, 1987) insistem na continuidade dos ritmos africanos nas AmÃ©ricas. A capoeira tem uma sÃ©ria de toques, cada um consiste num padrÃ£o rÃ­tmico e melÃ³dico bÃ¡sico e suas variaÃ§Ãµes. NÃ£o havia uma coerÃªncia rigorosa quanto aos nomes e ao padrÃ£o rÃ­tmico de cada um. Cada mestre executava seu conjunto prÃ³prio de toques, composto de uma combinaÃ§Ã£o dos mais conhecidos, usados por quase todo mundo, com outros, criados por ele o seu mestre, e esse conjunto expressava seu estilo pessoal. Cada toque exigia um determinado tipo de jogo, por exemplo o ritmo de Angola um jogo lento e ritualÃ­stico e SÃ£o Bento Grande um jogo rÃ¡pido e antagÃ´nico ⁽¹¹⁾. O prÃ³prio nome dos toques jÃ¡ Ã© revelador. A maioria refere-se as naÃ§Ãµes neo-africanas no Brasil : Angola, Benguela, Angolinha, Samba de Angola, mas tambÃ©m Jeje. Outros levam nomes de santos : SÃ£o Bento Grande, SÃ£o Bento Pequeno, Santa Maria. Ora santos e naÃ§Ãµes neo-africanas constituÃ­ram precisamente duas formas poderosas de identidade para os escravizados no Brasil, e nas AmÃ©ricas, que seja nas confrarias religiosas ou nas manifestaÃ§Ãµes mais profanas. NÃ£o quero aqui sugerir que cada toque realmente provinha da Ã¡rea de origem sugerida pelo nome, mas acho que fornecia um modelo imaginÃ¡rio de como toques e jogos de diferentes origens acabaram se encontrando na capoeira. Em outras palavras, nos ritmos crioulos da capoeira temos mais uma vez, circulaÃ§Ã£o, justaposiÃ§Ã£o e reestruturaÃ§Ã£o de prÃ¡ticas africanas distintas.

Embora a capoeira pudesse ser jogada a qualquer hora e em qualquer lugar, trÃªs situaÃ§Ãµes parecem ter sido de importÃ¢ncia particular na prÃ¡tica do inÃ­cio do sÃ©culo XX : no porto, nos intervalos do trabalho, nos bairros populares, aos domingos, e nos largos, durante o ciclo anual de comemoraÃ§Ãµes religiosas. A capoeira tornava-se ainda mais visÃ­vel durante as diferentes festas celebradas na cidade de Salvador e no RecÃ´ncavo. A capoeira figurava como destaque tanto entre as festas de escada ao longo do cais do porto, de agosto a novembro, como nas festas de largo de dezembro a janeiro, no meio das outras celebraÃ§Ãµes praticadas em roda e acompanhadas por mÃºsica e danÃ§a afro-baianas, como samba de roda e batuque. Em outras palavras, as mudanÃ§as do contexto social mais amplo nÃ£o deixaram de impactar sobre prÃ¡ticas especÃ­ficas trazidas pelos africanos, reorganizando suas estruturas rituais e linguagens simbÃ³licas.

As mudanÃ§as substanciais se revelam, por exemplo, nas letras das cantigas. Na dÃ©cada de 1930, apenas alguns corridos referiam-se a Luanda (« AruandÃª »), algumas outras a realidade da escravidÃ£o. Mas a grande maioria das cantigas consideradas « tradicionais » reflete a sociedade do pÃ³s-aboliÃ§Ã£o. Celebra os valentÃµes famosos, alguns dos quais foram atÃ© lutar nas guerras que o Brasil travou no Paraguai ou na Europa. Ou seja, houve uma ruptura profunda em relaÃ§Ã£o ao referencial africano ; o universo mental dos capoeiristas deixou de ser « africano », para tornar-se afro-brasileiro. De novo Ã© notÃ¡vel a circulaÃ§Ã£o de harmonias e letras entre vÃ¡rias manifestaÃ§Ãµes : encontram-se versos de samba de roda, do maculÃªlÃª, do candomblÃª de caboclo e atÃ© do cordel do sertÃ£o na capoeira (AssunÃ§Ã£o, 2007).

Se grande parte do significado religioso original dos jogos de combate africanos perdeu-se na vadiaÃ§Ã£o, que importÃ¢ncia transcendental tinha esta para seus praticantes ? Ã‰ difÃ­cil dar uma resposta inequÃ­voca a esta pergunta. Com certeza, a religiÃ£o fornecia a base da espiritualidade expressada na capoeira. Mas o Brasil, e Salvador em particular, acolhia diversas tradiÃ§Ãµes e prÃ¡ticas religiosas. A capoeira era um espaÃ§o em que visÃµes conflitantes podiam expressar-se e se integrar a sua prÃ¡tica. Se as crenÃ§as centro-africanas

forneceram o arcabouço original do que significava jogar capoeira numa roda, outros sistemas religiosos tiveram forte impacto na prática, na espiritualidade e no significado cultural da vadiação.

O impacto do catolicismo popular é relativamente fácil de identificar, pelo apelo frequente à proteção dos santos, pelo sinal da cruz feito pelos praticantes antes de iniciarem o jogo, ou pela introdução de rodas no ciclo católico de comemorações.

Muitos praticantes de capoeira tinham fortes laços com grupos de candomblé, amiúde por meio de mulheres de sua família.

As semelhanças formais entre o candomblé e a capoeira são fáceis de estabelecer. Ambos, por exemplo, se baseiam em « fundamentos ». A função de cada um dos três berimbaus da bateria de capoeira espelha o uso dos três atabaques no candomblé (rum, rumpi e lé, aliás tidos como sendo de origem predominantemente jeje (Pinto, 1991, p. 188-190). Assim, a capoeira tece relações muito complexas com o candomblé de predominância jeje-nagô e o catolicismo popular.

Alguns estudiosos afrocêntricos dos Estados Unidos sustentam, pelo contrário, que o jogo de capoeira como um todo derivou de uma única prática centro-africana. Afirmam que o círculo ritualístico (a roda), assim como os cosmogramas traçados no chão pelos jogadores de capoeira ou seus giros no sentido anti-horário, expressavam a cosmovisão da África central, que ligava o combate ao culto dos ancestrais e à « travessia do kalunga » (Desch 2000). No entanto, apesar de reconhecer sua ancestralidade angolana, os capoeiras baianos do início do século XX não transmitiam mais esse tipo de significado centro-africano. Nenhum velho mestre ou observador mencionou nada parecido antes da « re-africanização » da capoeira que se iniciou na década de 1990. É bem possível que as práticas religiosas dos angolanos no Brasil tenham inicialmente orientado o arcabouço ritual da capoeira, mas, no período aqui examinado, esta já havia-se transformado em uma « vadiação » mais sincrética e mundana.

Uma situação muito distinta do contexto africano. Pelo que sabemos, em Angola os arcos musicais não tocavam para jogos de combate como a *bassula*, o engolo ou a *kambangula*. Mas há outro vínculo forte, de natureza espiritual, entre esses instrumentos e alguns jogos de combate. Instrumentos como a *phuita* e o arco musical *m?bulumbumba* eram tocados muitas vezes para satisfazer os desejos de espíritos ancestrais que se manifestavam. Não tocar e honrá-los resultava em doença e morte. Tocar e ouvi-los, pelo contrário, curava. O mesmo valia para o engolo : alguns praticantes incorporavam um espírito ancestral ao jogar. Eram instrumentos de cura, e jogos não somente de combate, mas também de cura.

A capoeira do século vinte continuava tendo a função terapêutica, mas perdeu esse significado religioso. Se secularizou como a sociedade baiana e brasileira. Qual era, então, o significado cultural da vadiação em seus diferentes contextos sociais ? Luís Renato Vieira (1995) sugeriu que as expressões usadas pelos antigos mestres mostram que eles se identificavam com um espírito diametralmente oposto aos valores morais que predominavam na sociedade baiana. « Vadiagem » e « malícia » não tinham para eles um sentido negativo, mas, ao contrário, ajudavam a construir uma « segunda realidade », oposta à concepção ocidental de racionalidade e eficiência. No espaço da roda, prevalecia uma concepção diferente e cíclica do tempo, em contraste com o tempo linear que regia as relações de trabalho.

A identificação dos capoeiristas com um padrão de comportamento condenado pelas elites revela a que ponto a capoeira era, no fundo, uma recusa de endossar a ética do trabalho dominante. A vadiação providenciava, além do mais, um comentário irônico sobre esse modelo. Essa ética tem mais a ver com uma subcultura de resistência à racionalidade da sociedade escravista e logo capitalista no Brasil do que com éticas africanas pré-capitalistas. Na África os jogos de combate também eram praticados nos intervalos do trabalho, agrícola ou pastoril, mas essas atividades eram regidas por outros ritmos e lógicas. No entanto, sistemas de trabalho compulsórios podiam reproduzir lógicas muito similares na África. Assim encontramos jogos de combate entre os « contratados » da época colonial em Angola, depois da abolição do tráfico transatlântico de escravizados. Em oposição a imagem da « mãe África » eterna e imutável, o processo histórico em Angola resultou em transformações sociais pelo menos tão profundas quanto no Brasil, o que aumenta a dificuldade de remontarmos ao tempo do tráfico transatlântico através da memória oral.

Conclusões

Mesmo não havendo fontes substanciais sobre jogos de combate africanos da época do tráfico, os poucos indícios de que dispomos sugerem que esses providenciaram elementos básicos para a capoeira oitocentista, tanto nos aspectos formais (técnicas corporais, sua associa o com ritmos e instrumentos) quanto nos rituais. Os jogos de combate angolanos contemporâneos apresentam alguns paralelismos significativos com a capoeira por sua associa o com ritmos e um ambiente de roda, seu caráter ambivalente entre jogo, luta e dança, e sua execu o em contextos tanto sagrados quanto profanos.

O novo contexto da sociedade colonial ou neocolonial resultaram em mudanças profundas do significado da capoeira desde o tempo do major Vidigal, da mesma maneira como os jogos angolanos devem haver evoluído muito nos últimos duzentos anos. Isso resultou em diferenças fundamentais entre capoeira e os jogos de combate africanos. A coa o da escravidão e as restri es da vida na diáspora exigiram adapta es e a combina o de v rias práticas anteriores. A sobrevivência na pós-aboli o resultou em novas adapta es e mudanças, exigindo de seus praticantes uma bricolagem criativa e permanente. Enquanto isso, em Angola, as grandes reconfigura es políticas e étnicas do pós-traffic também devem haver redesenhado o universo dos jogos de combate.

A breve examina o da vadia o revelou o quanto a forma o da capoeira baiana se baseou na circula o, justaposi o, fusão, combina o e coincidência de práticas africanas. Instrumentos, formas poéticas, letras e harmonias de origens diversas circulavam entre a capoeira e outras práticas culturais africanas e crioulas. Técnicas corporais de vários jogos de combate e outras tradi es de expressão corporal foram incorporadas ao jogo da capoeira. Práticas religiosas muito distintas foram usadas pelos capoeiras para protegê-los e fechar o seu corpo, sem necessidade de sincretismo ou fusão, mas em justaposi o na roda. Justaposi o também se deu entre as v rias modalidades de movimentos e de jogos, particularmente no caso do « jogo dentro do jogo », ou seja, as chamadas e os balões, que eram regidas por uma lógica distinta do jogo principal. Papéis de g nero africanos e ibéricos reforçaram-se mutuamente e resultaram na constru o de uma identidade h per-masculina, o valentão. A re-inven o crioula também   muito evidente nas letras, e nos significados culturais da capoeira.

  anacronismo considerar o engolo ou qualquer outro jogo de combate da atualidade africana como « mãe » da capoeira. Por isso e outras razões, hoje, alguns dos mestres angoleiros mais proeminentes tem relativizado sua postura em rela o a origem monogen tica africana. Como disse Mestre Moraes : « A capoeira não   somente o engolo. A capoeira do Brasil   a fusão de v rias manifesta es culturais, de muitos lugares diferentes da África ». (Entrevista, 7 Abril 2011). No entanto, pensar a capoeira e alguns desses jogos como « primos » ? para permanecermos na metáfora da família ? permite uma compara o que pode iluminar não somente o processo formativo da capoeira, mas também de outras manifesta es afro-brasileiras, assim como a história das religiões afro-brasileiras providencia modelos e inspira o para entendermos a forma o da capoeira.

A capoeira recorreu a uma ampla gama de processos de re-estrutura o durante seu desenvolvimento no Brasil, e assim desenvolveu uma capacidade surpreendente para se adaptar a novas circunstâncias e contextos. Ao meu ver o permanente processo de criouli o pelo qual a capoeira passou desde seu início, explica, em grande medida, porque a arte conseguiu não somente se modernizar, mas virar um modelo de transnacionaliza o tão bem sucedido na nossa sociedade global.

Bibliographie :

ABREU, Frederico José de, *Capoeiras. Bahia, seculo XIX : imaginário e documenta o*, vol. I, Salvador : Instituto Jair Moura, 2005.

ALMEIDA, Bira (Mestre Acordeon), * gua de Beber, Camará ! Um Bate-papo de Capoeira*, Salvador : Empresa Gráfica da Bahia, 1999.

ASSUN O, Matthias R hrig, *Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. London & New York: Routledge, 2005.

ASSUN O, Matthias R hrig, « History and Memory in Capoeira Lyrics from Bahia, Brazil » in David

Treece, Nancy Naro, Roger Sansi (eds.) *The Portuguese Black Atlantic*, London: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 199-217.

BAKER, William J. (1996) « Traditional Sports, Africa » in David Levinson & Karen Christensen (eds.), *Encyclopaedia of World Sport. From Ancient Times to the Present*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1062-1067.

BLACKING, J., « Games and Sport in Pre-Colonial African Societies », in William J. Baker & JAMES A. Mangan, *Sport in Africa. Essays in Social History*. New York: Africana, 1987, 3-22.

BLUTEAU, Raphael, *Vocabulário Português & Latino, aulico, anatomico, architectonico...*, Coimbra, pp. 1712-1728. En ligne : www.ieb.usp.br/online/index.asp

BURLAMAQUI, Annibal (Zuma), *Ginástica nacional : capoeiragem metodizada e regrada*, Rio de Janeiro : 1928.

CANDIDO, Mariana Pinho, « Enslaving Frontiers: Slavery, Trade and Identity in Benguela, 1780-1850 », PhD History, York University, Canada, 2006.

CARNEIRO, Edison, *Negros bantus : notas de etnografia religiosa e de folclore*, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1937.

CARNEIRO, Edison, « Capoeira », *Cadernos de Folclore*, No. 1, Rio de Janeiro : MEC, 1977.

CASCUDO, L. da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 3. ed, Rio de Janeiro : Tecnoprint, 1972.

COBRA MANSA, Mestre, e Assunção, Matthias Röhrig, « A dança da zebra ». *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, no. 30 (Março/March 2008), p. 14-21.

COETZEE, Marié-Heleen (2002), « Zulu Stick Fighting: A Socio-Historical Overview », *InYo: Journal of Alternative Perspectives* (September),

http://ejmas.com/jalt/jaltart_Coetzee_0902.htm

DESCH-OBI, T. J., « Combat and the Crossing of the Kalunga », Linda M. Haywood (ed.), *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 353-370.

DESCH OBI, T. J., *Fighting for Honor: The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*, Columbia: South Carolina Press, 2008.

ELTIS, David & Richardson, David, *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, New Haven & London: Yale University Press, 2010.

ESTERMANN, Carlos, *Etnografia do Sudoeste de Angola*, 2 Vols., Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, 1956-1957.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo, *Repensando o sincretismo*, São Paulo: EDUSP, 1995.

KUBIK, Gerhard, « Musical Bows in South-Western Angola, 1965 », *African Music*, vol. 5 (1975-76), 4, p. 98-104.

KUBIK, Gerhard, « Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A study of African Cultural Extension Overseas », *Estudos de Antropologia*, no. 10 Lisboa : Junta de InvestigaÃ§Ãµes Cientificas, 1979.

KUBIK, Gerhard, « Afrikanische Musiktraditionen in Brasilien », Tiago de Oliveira Pinto (ed.), *Brasilien. EinfÃ¼hrung in die Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz : Schott, 1986, p. 121-147.

LANDES, Ruth, *City of Women*, New York : MacMillan, 1947.

LEWIS, J. Lowell, *Ring of Liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

LOVEJOY, Paul E. , « Identifying Enslaved Africans in the African Diaspora », in P. E. Lovejoy (ed.), *Identity in the Shadow of Slavery*. London : Continuum, 2000.

MORAES SILVA, Antonio de, *Diccionario de lÃ­ngua portuguesa*. Fac-simile da 2^a ed. (1813), 2 vols., Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1922.

MORAES SILVA, Antonio de, *Diccionario da lingua portugueza*, Lisboa, Typographia Lacerdin, 1813. Accessivel em : www.ieb.usp.br/online/index.asp

MORAES FILHO, A. J. de Mello, *Festas e tradiÃ§Ãµes populares do Brasil*, Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, EDUSP, 1979.

MORGAN, Philip D, « The Cultural Implications of the Atlantic Slave Trade : African Regional Origins, American Destinations and New World Developments », *Slavery and Abolition*, 18 (1997), p. 122-145.

MOURA, Jair, *A capoeiragem no Rio de Janeiro atravÃ©s dos sÃ©culos*, Salvador : JM GrÃ¡fica Editora, 2009.

MUKUNA, Kazadi wa, *ContribuiÃ§Ã£o Bantu na mÃºsica popular brasileira : perspectivas etnomusicolÃ³gicas*, SÃ£o Paulo : Terceira Margem, 2000.

NEVES E SOUSA, Albano, ...*Da minha Ãfrica e do Brasil que eu vi...* , Luanda, 1972.

PALMIÃ, Stephan, « The 'C-Word' again: From Colonial to Postcolonial Semantics », in, CHARLES Stewart (ed.): *Creolization: History, Ethnography, Theory*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2007, p. 66-83.

PAUL, Sigrid, « The Wrestling Tradition and Its Social Functions », in in J. W. Baker, J. A. Mangan, (eds.), *Sport in Africa. Essays in Social History*. New York: Africana, 1987, p. 26-31.

PINTO, Tiago de Oliveira, *Capoeira, Samba, CandomblÃ©. Afro-brasilianische Musik im RecÃ´ncavo, Bahia*, Berlin : Museum fÃ¼r VÃ¶lkerkunde, SMPK, 1991.

POWE, Edward L., *Capoeira and Congo*, Madison: Dan Aiki Publications, 2002.

POWE, Edward L., *Combat Games of the African Indian Ocean (Madagascar, Reunion, Comores)*, Black Martial Arts vol. II, Madison: Dan Aiki Publications, 2001.

QUERINO, Manuel, *A Bahia de outrora*, 3^a ed., Salvador : Livraria Progresso, 1946.

REGO, Waldeloir, *Capoeira Angola*. Ensaio sócio-etnográfico, Salvador : Itap a, 1968.

RODRÍGUEZ RUÍZ, Pablo, *Los Nhaneca-Humbi de Angola. Procesos etnosociales*, La Habana : Editorial de Ciências Sociales, 1996.

SOARES, Carlos Eug nio Líbano, *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*, Campinas : Editora da Unicamp, 2001.

THORNTON, John, « The Art of War in Angola, 1575-1680 », *Comparative Study in Society and History*, 30 (1988), 2, 360-378.

VIANNA, Antonio, *Casos e coisas da Bahia*, Salvador : Secretaria de Educação e Saúde, 1984 (1st edition 1950).

VIANNA, Antonio, *Quintal de Nago e outras cr nicas*, Salvador : UFBA, Centro de Estudos Baianos, 1979.

VIEIRA, Luis Renato, *O jogo de capoeira. Cultura popular no Brasil*, Rio de Janeiro : Sprint, 1995.

WETHERELL, James, *Brasil. Apontamentos sobre a Bahia, 1842-57*, Salvador: Banco da Bahia, s/data.

Notes :

1. Para mais detalhes sobre os mitos de origem da capoeira, ver Assun  o (2005, p. 5-9).
2. « D -se o nome de capoeira a um jogo de destreza que tem as suas origens remotas em Angola ».  dison Carneiro (1975, p. ?*).
3. Neves e Sousa escreve n?golo, mas sigo aqui a ortografia oficiosa para as línguas nacionais angolanas, e gfarar engolo. Para mais detalhes sobre esse episódio, ver Cobra Mansa e Assun  o (2008).
4. Para o caso do Madagascar, ver Powe (2001).
5. Para mais informação, ver http://www.essex.ac.uk/history/research/Angolan_Roots/home.aspx e <http://rootsofcapoeirathemovie.blogspot.co.uk/>
6. O trabalho mais substancial sobre o tráfico escravo desde Benguela   Candido (2006). Rodrigues Ruiz (1996, p. 33, 37) sugere, a partir de alguns indícios, que Nkumbi escravizados foram levados para as Américas.
7. Como os africanos ocidentais eram apenas uma minoria, sua presença nesses registros pode indicar que também contribuíram desde o início para a formação da capoeira.
8. O original inglês diz « ludicrous », o que significa mais bem « ridículo » ao invés de jocoso.
9. Segundo Ed Powe (2002, p. 30), quando M. Pastinha aprendeu a capoeira, no final do século XIX, usava-se apenas um atabaque.
10. Sobre essa questão ver Carneiro (1937, p. 149) ; Landes (1947, p. 102), Vianna (1979, p. 9), Rego (1968, p. 87), e Almeida (1999, p. 78), assim como os depoimentos de mestres j  falecidos.

11. Ãdison Carneiro achava mesmo que tratava-se de vÃrias « espÃcies » de capoeira (*Negros Bantus*, 1937, p. 149)

Pour citer ce document:

Matthias RÃohrig ASSUNÃÃO , Â« Capoeira, arte crioula Â», *Cultures-KairÃs* [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanÃitÃe, ThÃma versions originales (portugais du BrÃsil), Mis Ã jour le 16/12/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=541>

Cet article est mis Ã disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)