



A arte marcial marginal: a relação entre militares e capoeiristas para a marcialização da capoeira

Ettore Schimid Batalha¹

Resumo: O presente artigo visa explicar uma breve linha histórica da relação entre militares e capoeiristas, desde o primeiro relato oficial de sua utilização em conflitos, na guerra Cisplatina, até o período da Ditadura Militar, que consolida a tradução da capoeira como “a arte marcial brasileira”. Tal relação criou espaços de negociação, repressão, convergência e também inaugurou o processo transnacional da capoeira no século XX. A relação entre os capoeiristas e as instituições militares fornece uma chave de configuração histórica que aponta tanto para a participação dos agentes negros na construção de espaços de autonomia e cidadania, como para as mudanças institucionais que foram afetadas pela prática da capoeira.

Palavras-Chave: Capoeira. Militares. Diáspora. Identidade. Agência.

Marginal martial art: the relationship between the military and capoeiristas for the capoeira martialization

Abstract: This article aims to explain a brief historical line of the relationship between the military and capoeiristas, from the first official account of its use in conflicts, in the Cisplatin war, until the period of the military dictatorship, which consolidates the translation of capoeira as “brazilian martial art”. This relationship created spaces for negotiation, repression, convergence and also inaugurates the transnational process of capoeira. The relationship between capoeiristas and military institutions provides us with a key to historical construction that points out both the participation of black agents in the construction of spaces of autonomy and citizenship, as well as the institutional changes that were affected by the practice of capoeira.

Keywords: Capoeira. Military. Diaspora. Agency. Identity. Aesthetics.

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7179-871>.



1. Introdução

O Brasil disse que tem/O Japão disse que não/ Uma esquadra poderosa/Pra brigar com os “alemão”/ Cadê meu nome? Agora vou/ Pro sorteio militar/ Meu Brasil está na guerra/ Meu dever é ir lutar/ A Marinha é de guerra/ O exército é de campanha/ O bombeiro apaga o fogo/Estrangeiro é quem apanha.²

A capoeira é uma prática cultural/desportiva que carrega variados elementos da experiência diaspórica africana no Brasil. Seu ritual mais conhecido, a roda, representa um campo de disputa no qual diferentes conflitos estruturantes da sociedade brasileira são jogados. Na oralidade, musicalidade e corporeidade, ela se caracteriza como campo da cultura popular negra³, dinamizando-se nos diversos contextos históricos nos quais está inserida.

Para compreender como a capoeira, ou antes, os capoeiristas, reagem aos processos políticos de cada momento histórico, é necessária uma historicização radical do papel das instituições por trás de cada transformação dessa prática, de sua criminalização até sua patrimonialização⁴.

Analisar a relação entre os capoeiristas e as instituições militares nos fornece uma chave de leitura histórica que aponta para a participação de agentes racializados e suas respectivas estratégias políticas, seja protagonizando episódios de conflitos do Brasil com outros países, seja a mudança de tratamento dos próprios agentes com o Estado.

Alguns episódios serviram de exemplos neste artigo: a guerra da Cisplatina, a Guerra do Paraguai, a primeira crise ministerial do governo republicano, o surgimento dos estilos de capoeira, a primeira Federação de capoeira e, por fim, a viagem de capoeiristas para o Senegal. Tais eventos contam com inúmeros desdobramentos e saltos históricos, mas são momentos a serem brevemente explanados, que cristalizam a proposta aqui apresentada: a mudança de tratamento e reconhecimento da prática a partir da relação entre os capoeiristas e a instituição militar. Aos militares, cabendo o papel ora de agentes da repressão, ora de influência política para a projeção da capoeira, e aos capoeiristas os corpos detentores de uma prática cultural, social e política que inscreve no próprio corpo e difunde pela oralidade uma memória histórica vinculada aos processos de luta por cidadania e autonomia durante e após a escravização.

O artigo demonstrará, a partir de análises bibliográficas, cantigas de capoeira e entrevistas com mestres como as abordagens político-militares

² Cantiga de Domínio Público, mais conhecida na voz de Mestre Ananias (1924-2016), pioneiro da capoeira paulistana, relatando a participação de capoeiristas na Segunda Guerra Mundial.

³ Como aponta Hall (2003. p.239), o “terreno onde as transformações são operadas”.

⁴ Recortando os processos de reconhecimento formal da capoeira, temos a criminalização, em 1890, a legalização, em 1937, a esportização, em 1974 (CND), e a patrimonialização, em 2007 (IPHAN) e 2014 (UNESCO). Obviamente, alguns outros pontos podem ter ocorrido modificações, como a revalorização da Capoeira Angola após 1988, mas não necessariamente uma mudança institucional no Estado para as políticas públicas sobre a prática, como as anteriores.



sobre a capoeira provocaram essas traduções: de uma prática presente nas guerras latino-americanas que o Brasil participou a uma “questão social” na nascente República, culminando em alianças políticas que traduziram a capoeira como a arte marcial brasileira.

Dialogando com os Estudos Pós-Coloniais⁵, o conceito de Tradução Cultural fornece a ideia da reinscrição da capoeira nas diferentes etapas do desenvolvimento do Estado brasileiro. É tal tradução cultural que faz a adequação de uma atividade frente a uma realidade distinta daquela que a originou, sem um vínculo direto e puro com as tradições que a criaram, mas que mantém tal união de maneira a legitimar uma prática cultural híbrida dentro da ideologia dominante para conseguir perpetuar-se. Homi Bhabha (1998, p. 27) aponta que tal força da tradição vem justamente do poder que ela tem de se reinscrever por meio das condições de eventualidades e contradições que regem a vida dos que fazem parte desta “minoría” detentora da tradição. Este processo acompanha os diferentes tratamentos da capoeira no Estado.

Para além deste processo de Tradução, estudar a capoeira pela perspectiva dos estudos da Diáspora fornece uma perturbação à mecânica cultural e histórica do pertencimento identitário (GILROY, 2001, p. 18). A diáspora é um processo, um espaço, um discurso e um conceito. É também condição, espaço de troca e rota de dispersão. O movimento, aliás, é o coração da condição diaspórica, começando pela própria dispersão e culminando com a reunificação (HOROWITZ, et. al. 2005, p. 579. Tradução Livre).

Neste fluxo, criam-se modos de vida, sentidos, redes de troca e solidariedades. Tais conceitos são fundamentais para compreender a ótica aqui proposta da capoeira, enquanto amostra da experiência diaspórica no Brasil, e como seus processos e reconhecimentos cristalizam sua relevância para a formação social brasileira. Nos termos da oralidade, na circularidade e corporeidade desenvolvidas, visualizamos construções de estratégias e espaços visando a autonomia e a cidadania dos povos racializados. O movimento da capoeira enquanto arte marcial, portanto, estabelece também fluxos contínuos e descontínuos em sua dinâmica.

A capoeira é, portanto, uma prática construída em uma estética diaspórica. Situar dessa maneira nos permite identificar seus elementos rituais como componentes de um processo contínuo de movimentos performáticos e linguísticos a partir da relação com as práticas coloniais. Como definido por Kobena Mercer, a estética diaspórica é:

Uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente

⁵ A perspectiva Pós-Colonial permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. No entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos “de outro modo que não a modernidade” (BHABHA, 1998, p. 26). Tais culturas de contra modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir” e, portanto, reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.



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

Esta construção envolve vários processos de fusão e segmentação entre culturas, como também a realocação de práticas específicas em novos contextos e manifestações mais abrangentes. Assim, a estética diaspórica cria os recursos e códigos crioulizados da capoeira e suas influências e traduções com outras práticas políticas e culturais. Tais relações são sempre inscritas pelas relações de poder - sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo colonialismo (HALL, 2003, p. 35). Essa perspectiva diaspórica da estética e da cultura, portanto, fornece-nos uma subversão dos modelos tradicionais orientados para a nação, possibilitando a abordagem da capoeira nesse prisma de formação diaspórica.

Um exemplo dessa estética é a própria roda de capoeira: sua formação entre “tocadores” e jogadores é composta em roda, sentados ou de pé, com todos os participantes emitindo sons (instrumentos, palmas e cantos), as cantigas são entoadas em ritmos que cadenciam ou aceleram o jogo, o berimbau (angolano) é acompanhado de pandeiro (português), agogô (banto) e atabaque (árabe). Os jogos sempre carregam a dicotomia entre a dor e o prazer, características dos modos de comunicação próprios entre os escravizados e seus descendentes (GILROY, 2001, p. 13). Seu compasso contínuo entre o orador, a música e a expressão corporal culmina em um momento de frenesi entre os participantes, característica das manifestações religiosas dos escravizados (DU BOIS, 1903, p. 172). Para compor esses signos rituais, utiliza-se uma linguagem pedagógica, esportiva e religiosa, como o “batizado”, o “treino” e a hierarquia entre “aluno”, “graduado” e “mestre.

Assim, localizamos, como sugere Assunção (2005, p. 31), a capoeira dentro do contexto das artes marciais da diáspora⁶, e também dos processos sociopolíticos que engendram seu imaginário em uma cultura popular brasileira. Ao fazer isso, conseguimos visualizar os intensos processos de empréstimo, reinvenção, circulação e tradução dos quais esta prática se desenvolve. Tal amplitude também nos permite avaliar sociologicamente as mudanças nos aspectos formais, no contexto social e o(s) significado(s) cultural(ais) da prática e de seus agentes.

Dessa perspectiva teórica, analisei as construções e os espaços políticos da capoeira concernentes aos processos militares ou militarizados ocorridos em diferentes períodos da História do Brasil, necessários para a

⁶ Lutas como o N’golo (sul de Angola), Bassula (Angola central), o Morengy (Madagascar), a Ladja (Martinica), o Moringue (Ilhas da Reunião) são também consideradas pelo autor artes marciais da diáspora (ASSUNÇÃO, 2005, p. 55).



compreensão da relação de sua prática e vinculados a um tipo de indivíduo (o “capoeira”, “vadio” até o “mestre” e o “aluno”) com as instituições de caserna. Demonstraremos com isso como o Brasil apresenta peculiaridades e mudanças nas políticas públicas sobre a capoeira, por esta convergir com ações políticas de agentes racializados, e como a Tradução da prática acompanha as transformações pautadas no pensamento racial no decorrer dos governos.

Neste sentido, utilizamos o conceito de agência, que pode ser entendida como um atributo de pessoas e coisas:

Quem/que são vistos como iniciadores de sequências causais de tipo particular, isto é, eventos causados por atos de espírito ou vontade ou intenção, em vez da mera concatenação de eventos físicos (ACUÑA, 2017. p. 385. Tradução livre).

O conceito de agência busca definir os papéis de mestres de capoeira ou grupos sociais caracterizados pela prática da capoeiragem como pessoas racializadas que configuram sua experiência social a partir da corporeidade construída pelo Outro, ao mesmo tempo em que definem a oralidade como espaço histórico. Tais expressões servem para vincular o passado e o presente ao construir cosmovisões coletivas e identificações positivas na comunidade. A construção oral, na capoeira, é o principal veículo de sua prática e projeção, a partir das cantigas e dos/as mestres/as.

Na capoeira, suas criações rituais se modificam de acordo com a sua condição social ou categorização racial/geográfica. Tem-se, portanto, a valorização de uma comunidade diaspórica imaginada a partir da prática, responsável por um processo de identificação com os tipos sociais marginalizados. Ao mesmo tempo em que os signos do discurso dominante são apropriados criticamente pelos agentes, desarticulando certos signos e rearticulando seu significado simbólico⁷, ocasionando sua Tradução Cultural. E um dos principais intermediários das transformações da capoeira é a instituição militar e seu comportamento frente a essa expressão.

Os recortes e materiais aqui utilizados demonstram a relevância do processo entre capoeiristas e militares, principalmente na última etapa abordada neste estudo: a ditadura militar. Os períodos anteriores à ditadura de 1964 têm como principal material o primeiro estudo da área de Ciências Sociais, uma etnografia sobre a capoeira, do etnólogo e folclorista Waldeloir Rego. Publicado em 1968, tal obra constitui um marco tanto para o registro extenso da história da capoeira⁸, quanto a sua minuciosidade etnográfica ao abordar aspectos fonéticos, linguísticos e gramaticais das cantigas, catálogo de golpes dos mestres baianos, vestuário, comportamentos e entrevistas

⁷ Como a ideia de que um espaço regulado para a prática de capoeira se chamaria “academia”, mesmo contando somente com elementos provenientes da prática da capoeira, sem livros ou aparelhos de ginástica.

⁸ Sua cronologia inicia em 1492, com o número de escravizados em Lisboa ser tão significativo que detinha o título de “cidade mulata” [REGO, 1968, p. 13], até 1967, um ano depois da viagem de mestre Pastinha e sua delegação para o I Festival de Artes Negras, em Dakar - Senegal.



com mestres Pastinha e Bimba, agentes cruciais para o desenvolvimento da capoeira do berimbau, praticada até os dias atuais.

Já o período da ditadura militar é fruto de uma pesquisa realizada em São Paulo com os mestres pioneiros da capoeira paulistana, que resultou na dissertação de mestrado intitulada *A Tradução da Mandinga: Processo de Reinterpretação da Capoeira em São Paulo durante a Ditadura Militar* (BATALHA, 2018). Nesta pesquisa, em que foram colhidas as entrevistas aqui expostas, a abordagem se concentra nos migrantes baianos, que organizam a capoeira como arte marcial em São Paulo, transformando-a em ofício e cristalizando seu reconhecimento como esporte pela Confederação Nacional de Desportos (CND), com a organização de graduações, simbolizadas por cordas e cordões, e campeonatos financiados por militares.

Com isso, analisamos as transformações de elementos rituais, políticos e sociais pelos quais a capoeira, por sua condição diaspórica, movimenta e negocia seu espaço frente ao Estado, relacionando sua dinâmica, até metade do século XX, com a organização militar.

2. Da “marcialização” à criminalização

Se a principal forma de caracterizar a capoeira na década de 1970 era enquanto “arte marcial brasileira”, devemos compreender a origem de seu aspecto “marcial”, no sentido de ser uma técnica de combate utilizada em guerras⁹. Registros de fontes oficiais, cantigas e obras de capoeira nos fornecem dados sobre a participação de capoeiristas no início do século XIX, no Rio de Janeiro, na Guerra do Rio da Prata (Cisplatina) e na Guerra do Paraguai. Após os conflitos, a capoeira se destaca entre camadas sociais diversas e a atuação política dos capoeiristas desemboca em sua criminalização, um episódio curioso que envolve a primeira crise ministerial da República. No século XX, as ações de agentes capoeiristas e militares reconfiguram o papel da prática, saindo da criminalidade para compor o imaginário da nação como o “esporte nacional”, cristalizando seu status de “arte marcial brasileira”.

Nossa análise, portanto, vai concentrar-se em narrar os episódios envolvendo capoeiristas e militares, e como essa relação cria espaços de negociação fluidos e dispersos entre o problema racial, a defesa nacional e o imaginário do nacionalismo.

O interesse militar na capoeira é datado desde o início do século XIX, com a atenção especial do próprio D. João VI para combater os capoeiristas no Rio de Janeiro. A primeira ação organizada por parte do Estado sobre a

⁹ Na História Oral presente nas cantigas, a origem da capoeira constrói a prática como proveniente do quilombo dos Palmares, como “arma de libertação”. Se as afirmações também são verdadeiras, a capoeira como estratégia militar tem presença marcante nos seus relatos e experiências. De todo modo, para não cair em um essencialismo sobre as “origens” ou “raízes” da capoeira, focamos nossa análise em eventos mais recentes, do século XIX e XX, em que a capoeira já tinha um contorno político, principalmente no Rio de Janeiro, e registros escritos.



capoeira é datada de 13 de maio 1809, com a criação da Guarda Real de Polícia e a nomeação do Major Miguel Nunes Vidigal pelo rei de Portugal D. João VI para a “caça aos capoeiras”, já um problema social no Rio de Janeiro. Vidigal ficou famoso por suas barbáries contra os capoeiras, um ritual de tortura conhecido como Ceia dos Camarões (REGO, 1968. p.292).

Essa caça aos capoeiras persistiu até após a Independência. Somente durante os conflitos bélicos do século XIX, que a participação dos capoeiristas chamou a atenção positivamente dos militares para a prática. Estas participações constituem uma variável importante para a análise dos processos nos quais a prática da capoeira tornou-se relevante para o Estado, há cerca de 200 anos. A partir dela, ela envolve outras camadas sociais em sua prática, e aumenta sua influência política.

A participação dos capoeiristas contra os mercenários europeus, durante a Guerra Cisplatina¹⁰ (1825-1828) e, posteriormente, contra paraguaios na Guerra do Paraguai foi essencial para a mudança do papel destes no contexto social da época.

O primeiro conflito é emblemático sobre a utilização dos capoeiristas e de como havia um domínio paralelo das maltas de capoeira no Rio de Janeiro, capital federal. Não contando com um efetivo suficiente para entrar em um conflito, a Coroa Brasileira resolveu importar soldados da Europa, como alemães, irlandeses e ingleses (REGO, 1968, p. 184). Entretanto, os planos da Coroa não saíram como esperado, culminando em um motim generalizado na capital federal. Uma crise resolvida pela intervenção de capoeiristas que comandavam as freguesias do Rio de Janeiro.

A contenção feita pelos capoeiristas em seu conflito com os estrangeiros é um exemplo de como essa agência era constantemente negociada no Rio de Janeiro e como, a partir da Guerra Cisplatina, a prática da capoeira se expande para outras camadas sociais:

[Os estrangeiros] Se achavam (sic) no Rio de Janeiro, aquartelados no Campo de Santana, São Cristóvão e na Praia Vermelha, reunindo cerca de duas mil praças. Acontece, porém, que na manhã de 9 de julho de 1828, eles se rebelaram e prenderam o major destacado para fazer cumprir as determinações do comandante, fazendo grande tumulto e de armas em punho, abandonaram os quartéis e fizeram uma carnificina, devastando e saqueando tudo (REGO, 1968, p. 184).

O motim durou dois dias seguidos, até que os revoltosos:

Atacados por magotes de pretos denominados capoeiras, travam com eles combates mortíferos. Posto que armados com espingarda, não puderam resistir-lhes com êxito feliz, e

¹⁰ Conflito entre Brasil e Argentina pela posse da região da Cisplatina, onde hoje é o Uruguai. De localização estratégica, o conflito ocorreu entre 1825 e 1828, por disputa territorial sobre o Rio da Prata e por uma disputa por soberania na América do Sul (JUNQUEIRA, 2016. p.02), . Antes anexado ao Brasil, ao fim do conflito, a Inglaterra mediou o encerramento da Guerra, declarando tal região independente. Desse desfecho, então, surge a República Oriental do Uruguai.



a pedra, a pau, à força de braços, caíram os estrangeiros pelas ruas e praças públicas, feridos grande parte, e bastante sem vida (REGO, 1968, p. 184).

A partir destes acontecimentos, os capoeiristas começam a ganhar reconhecimento em outras camadas sociais, sendo a capoeira praticada até mesmo por membros da Coroa e de forças policiais (SOARES, 1999). Poucos anos depois, a Coroa brasileira mais uma vez colocou capoeiristas em um confronto bélico, propondo a recompensa da alforria para os escravizados que se inscreveram para lutar na Guerra do Paraguai (1864-1870). Entretanto, tal recompensa não era remetida a um “voluntariado” para inscrição na linha de frente de batalha. Muito pelo contrário, os escravizados consistiam em um quarto da população brasileira na época, e a Coroa iniciou um processo de compra de soldados escravizados, denominada compra de substitutos:

A compra de substitutos, ou seja, a compra de escravos para lutarem em nome de seus proprietários, tornou-se prática corrente. Sociedades patrióticas, conventos e o governo encarregavam-se, além disso, da compra de escravos para lutarem na guerra. O império prometia alforria para os que se apresentassem para a guerra, fazendo vista grossa para os fugidos.

O próprio imperador deu o exemplo, libertando todos os escravos das fazendas nacionais para lutarem na guerra. Em dezembro de 1866, o Imperador escrevia ao seu ministro da guerra: ‘Forças e mais forças a Caxias, apresse a medida de compra de escravos e todos os que possam aumentar o nosso Exército’ (TORAL, 1995, p. 03).

O alcance e a repercussão dos atos destes indivíduos tanto nos combates da revolta citada quanto nos triunfos na guerra alçaram a capoeira a uma prática que agora recebia uma atenção não só repressiva pelo Estado, mas também interessava, ocultamente, às elites dirigentes.

A Guerra do Paraguai se deu justamente em uma época na qual os capoeiristas estavam em plena atividade na capital federal, com conflitos diários com a força pública, entre as maltas e os policiais. Dentro das rodas, o acontecimento da Guerra é relatado por algumas das cantigas antigas de capoeira:

Iê, tava em casa/ sem pensar, sem imaginar/ Mandaram foi me chamar/ Pra ajudar vencer/ Mas a guerra do Paraguai (BIMBA, 2015, Faixa 08).

Essa ladainha¹¹ vem de encontro ao movimento de alistamento compulsório promovido pela Coroa brasileira, nos anos iniciais da guerra, ironicamente chamada de *Voluntários da Pátria*. Essa política, primordial

¹¹ Ladainha é o nome das músicas de capoeira. Geralmente, a ladainha tem uma estrutura de versos sobre contação de histórias, de temas variados, com uma louvação denominada Chula ao fim destes.



para o recrutamento das forças brasileiras, causou conflitos entre os generais Zacarias, do partido liberal, e Caxias, do partido Conservador (TORAL, 1995). O retorno dos capoeiristas é também presente na mais conhecida canção de capoeira:

Paranauê/ Paranauê, Paraná/ Vou dizer a minha mulher, Paraná,
o paraguaio não venceu/ Ele te bateu em pé fino, Paraná, isso
não me aconteceu, Paraná (Domínio Público).

Nessas cantigas, aparecem elementos que, segundo mestres antigos¹², foram cantados pelos sobreviventes da guerra que atravessaram o rio Paraná em seu retorno ao Brasil, ou, como é expresso na primeira cantiga, narravam o evento da convocação para o conflito. Mesmo que a cantiga *Paranauê* (denominada quadra ou corrido, dependendo da região em que se canta) tenha se tornada corriqueira e não remeta a um processo histórico assim relatado, sua manifestação persistiu a ponto de tornar-se uma canção lembrada até por não capoeiristas, além de uma fonte em potencial de pesquisas históricas sobre a participação e configuração social dos escravizados na guerra do Paraguai¹³.

A capoeira, ao protagonizar esses conflitos citados, torna-se, portanto, uma arte marcial, segundo o modelo Ocidental¹⁴. Como visto, as maltas de capoeira¹⁵ já estavam ativas na capital federal, envolvidas em conflitos políticos (REGO, 1968, p. 138). Aliada a um contingente de agora soldados libertos¹⁶, retornados do conflito, a dinâmica dessas organizações causou um impacto significativo na sociedade carioca da época.

A partir da Guerra do Paraguai, a capoeira ganha um novo status social. Alguns membros da Coroa e pessoas mais abastadas despertam curiosidade sobre a prática, e ela sai dos espaços mais restritos, as maltas, que constituíam a forma associativa de resistência mais comum entre escravos e homens livres pobres do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX (SOARES, 1999). Ao

¹² Mestre Lua Rasta, capoeirista de Salvador, forneceu tal relato em uma oficina ministrada em Feira de Santana – BA, em que o pesquisador esteve presente em 01/2016.

¹³ Não existem números exatos sobre a porcentagem de escravizados alistados no exército imperial, com os números registrados entre 5,5% e 6,9% do total do contingente de soldados brasileiros (de 4.000 a 8.500 indivíduos, de um total de 123.150 soldados) (TORAL, 1995, p. 03).

¹⁴ Artes marciais, ou "artes militares", é um conceito que se aplica à grande variedade de estilos de luta corpo a corpo e às artes militares históricas, com armas ou não, recebendo influências de sistemas que hoje em dia são sistematizados em modalidades esportivas.

¹⁵ As principais eram Guaiamum, composta de pardos, brancos pobres e outros imigrantes, e tinha como principal arma a navalha, representavam o partido conservador. Nagoa era composta por africanos e descendentes, sem exceção, e seu instrumento de combate era o Petrópolis, espécie de porrete de madeira, e representavam o partido liberal (REGO, 1968).

¹⁶ A participação de escravizados na Guerra do Paraguai já possui um debate desde logo após o término do conflito, com relatos de tropas constituídas de pessoas pretas e pardas defendendo o Brasil, o Paraguai e o Uruguai. O contingente de africanos e descendentes, entretanto, era mais predominante no exército brasileiro. Então, o "negro" era visto como o "inimigo" pelas forças paraguaias. Solano Lópes, seus generais e a imprensa paraguaia, aliás, denominavam os brasileiros de "macacos" ou *camba*, palavra guarani que designava tanto negros quanto escravizados (TORAL, 1995, p. 288).



mesmo tempo, a capoeiragem se torna um problema social relevante nos anos finais da monarquia, a ponto de ser criminalizada logo na primeira Constituição Republicana. A relação entre capoeiristas e militares, os novos comandantes da recém-fundada República, tem uma fase extremamente repressiva, a ponto de causar a primeira crise ministerial do governo de Deodoro da Fonseca, e também pelo temor da Guarda Negra, composta por Nagoas monarquistas.

Logo após a proclamação da República, a primeira Constituição prescreve a prática da capoeiragem como crime previsto em código penal, com pena de três a seis meses, na prisão de Fernando de Noronha (IPHAN, 2007, p. 15). Para que fosse cumprido o decreto e assim extinguir as maltas de capoeira do Rio de Janeiro, Deodoro nomeia o chefe de polícia Sampaio Ferraz, com livres poderes para executar prisões de capoeiristas. Um dos capoeiristas presos, na época, era Juca Reis, irmão do conde de Matosinhos, proprietário do jornal republicano e próximo ao ministro das Relações Exteriores Quintino Bocaiúva.

Voltando de Lisboa, Juca Reis foi preso pelo comandante de polícia, logo após o desembarque, por estar na lista de procurados devido ao seu histórico de capoeirista. Por suas relações, o então ministro intercedeu em uma reunião ministerial sobre a situação do amigo, colocando seu cargo à disposição caso o capoeirista fosse deportado para Fernando de Noronha. Pedia-se uma pena alternativa para o então acusado. Porém, o chefe de polícia também ofereceu o cargo de volta ao Marechal caso Juca Reis tivesse um tratamento diferente dos demais capoeiristas. Ao fim, Juca foi preso, deportado, e o então ministro registra a primeira demissão ministerial do Brasil, voltando ao cargo meses depois (REGO, 1968, p. 192).

Por outro lado, as ações da Guarda Negra demonstram também a preocupação central que a proibição da agência dos capoeiristas fazia nos planos republicanos. Era uma organização paramilitar, inspirada nos ideais de José do Patrocínio¹⁷, devotos da princesa Isabel, chamada de "A Redentora"¹⁸. Organizavam e promoviam atentados diversos aos eventos republicanos, a ponto de Joaquim Nabuco escrever sobre a situação, que nos mostra uma preocupação central dos "liberais" em eliminar a atuação política dos movimentos negros organizados:

Os Republicanos falam abertamente em matar negros como matam cães. Eu nunca pensei que tivéssemos no Brasil a guerra civil depois, em vez de antes da abolição. Mas hão de tê-la. O que se quer hoje é o extermínio de uma raça, [e] como ela é a que tem mais coragem, o resultado será uma luta encarniçada.

¹⁷ Farmacêutico e jornalista brasileiro, José do Patrocínio era abolicionista e monarquista. Eleito vereador do Rio de Janeiro em 1886, é considerado um dos fundadores da Guarda Negra. De forte engajamento na luta abolicionista, é um dos precursores do movimento negro, sendo exilado na República por seu apoio à Revolta da Armada, em 1892.

¹⁸ Uma cantiga utilizada na Dança Maculelê, provavelmente tem origens com a organização da Guarda Negra: "Vamos todos a louvar/a nossa nação brasileira/salve a Princesa Isabel/que nos livrou do cativo". Atualmente, com a contextualização partindo principalmente da capoeira Angola, o verso exalta Zumbi dos Palmares como redentor.



De tudo isto eu lavo as mãos. Os liberais se subirem não de ter um papel difícil a desempenhar (NABUCO, apud: REGO, 1968, p.194).

Tais passagens históricas contribuem para a compreensão da agência que a capoeira e seus praticantes tiveram na construção que a capoeira adquire ao ser reconhecida pelo Estado. Não somente no sentido de “embranchamento”, mas na eliminação de movimentos organizados quando estes articulam estratégias de participação política. Se, em um momento, sua prática ganha notoriedade pelo combate militar e defesa das “freguesias”, estimulando sua projeção social e estratégias de emancipação, o impacto dessa notoriedade e seu crescimento pós-guerra são utilizados para a sua proibição nos anos posteriores. A República já nasce, portanto, com um aparato militar alinhado ao extermínio da capoeira e de seus principais praticantes, os recém-libertos, que se estenderá até 1937, quando se institui a capoeira do berimbau, praticada na Bahia, como campo da cultura popular negra.

3. Da legalização à “arte marcial brasileira”

Os acontecimentos políticos e os interesses nacionais aliados às mudanças intelectuais sobre o papel do negro na sociedade brasileira dinamizaram como a capoeira saiu de expressão marginal para esporte nacional. Esses processos atravessam seus principais agentes, no século XX, para ocorrer de maneira abrangente e significativa: trata-se do surgimento do papel dos mestres como guardiões da prática, com suas maiores referências: Bimba¹⁹ e Pastinha²⁰, na Bahia, e a institucionalização da capoeira do berimbau como espaço de convergência para a reinscrição da capoeira na modernidade. A partir da capoeira baiana, surgem os estilos: Angola e Regional.

As criações estéticas identitárias provenientes da capoeira, denominadas de estilos, surgem somente após a institucionalização da capoeira baiana. Este movimento, que surge nos anos de 1930, responde ao processo contínuo de tentativa de apagamento de outras práticas além da capoeira na República Velha. A partir da proibição oficial e do surgimento dos estilos, a única capoeira que sobrevive e é institucionalizada no século XX é a capoeira do Berimbau, desenvolvida na Bahia (IPHAN, 2008. p. 48).

A principal diferença da capoeira dos estilos é que vincula a luta à uma ritualística, que forma uma roda de praticantes e com acompanhamentos musicais que delimita o espaço da prática e suas disputas. Ou seja, um espaço de criações identitárias e de reconfiguração de elementos para a sua

¹⁹ Manoel dos Reis Machado (1899 - 1974), aprendeu a capoeira de “oitiva” com Bentinho, “africano” (não se sabe a etnia) e estivador.

²⁰ Vicente Ferreira Pastinha (1889 - 1981), também aprendeu a capoeira das ruas, com um africano chamado Benedito. Segundo o próprio, dá baixa na Marinha em 1910 como professor de capoeira.



sobrevivência, que culmina em estratégias de emancipação e reconhecimento de cidadania. Nesta capoeira, a oralidade, a musicalidade e o papel do mestre serão praticados em espaços regulados que vão dialogar com o “nacional”, o “esporte” e a “cultura”. Ao mesmo tempo em que reivindicam uma identidade proveniente de suas experiências diaspóricas e a construção de espaços de cidadania: seja uma luta da região do interior da Bahia e, portanto, “Regional”, seja um esporte fundado em referência às práticas de um imaginário da África: Angola.

Essa dinâmica ocorre quando a capoeira, antes vista como uma expressão contra o Estado, torna-se, anos depois, uma expressão apropriada pelos militares para compor o imaginário do Estado-Nação. Os estilos, surgidos e organizados na capoeira baiana, são construções da estética diaspórica que inauguram a capoeira legalizada, reinscrevendo a sua condição na modernidade e de seus agentes racializados, situada na construção de uma identidade “nacional” pautada pelo mito da democracia racial.

O momento de alteração mais significativo do interesse militar é acompanhado também por mudanças nas teorias raciológicas do fim da década de 1920, que perduram durante a década seguinte, no período do Estado Novo de Getúlio Vargas. No caso, a construção do Homem Brasileiro aliada aos novos parâmetros da positivação da “mestiçagem”, que sai de uma condição de “degeneração moral” da sociedade para “chave para o desenvolvimento nacional” (D’AVILA, 2006, p. 23).

Quando a academia de mestre Bimba é regularizada, em 09 de julho de 1937, é expedida uma portaria da Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública da Bahia, que a registra como uma escola de educação física, e a capoeira sai do código penal brasileiro pela nova Constituição. O Governador da Bahia no Estado Novo, o interventor Juracy Magalhães, general do exército brasileiro, concede o alvará de funcionamento para a academia de Bimba, já frequentada pela elite universitária da época, e o convida para uma apresentação no Palácio do governo (BATALHA, 2018, p. 15). Essa apresentação e a licença concedida para a primeira academia de capoeira de mestre Bimba foram essenciais para a legalização da capoeira e seu posterior desenvolvimento.

Em 1939, mestre Bimba começa a ensinar capoeira no quartel do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do Exército (CPOR) de Salvador, ficando até 1942 (VIEIRA, 1995, p. 138). Este período também marca as novas criações de “especialização” e “emboscada” que Bimba utilizaria na Regional, marcadamente militarizadas, principalmente devido à nova dinâmica lamarckiana, preocupada com a Educação Física que as Forças Armadas estavam tomando naquele momento histórico.

No final da década de 1940, Bimba havia consolidado suas ideias e a Luta Regional Baiana como sua maneira de jogar e ensinar capoeira. Ao passo que suas relações encontravam-se ampliadas, o mestre protagonizou um movimento geral de escolarização da capoeira na Bahia. Lideradas por Bimba,



começaram várias apresentações de capoeira em diversos estados, em locais como quartéis, universidades, ginásios de esportes, palácios governamentais etc. A apresentação antológica para Getúlio Vargas foi feita somente em 1953, quando o presidente disse para Bimba e seus alunos que “a capoeira é o único esporte verdadeiramente nacional” (VIEIRA, 1995, p. 139). Definiu-se, então, a partir de todas as práticas, modificações, difusões e traduções, a institucionalização da capoeira baiana, de estilos, que refletiria todo o seu desenvolvimento nos períodos posteriores até o presente.

Não menos importante, mestre Pastinha é o nome que unifica as construções identitárias dos mestres antigos em um estilo, denominado Angola. Ele ganhou maior notoriedade ao inaugurar o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), em 1941. A partir do movimento da capoeira Regional, que determina um afastamento do que era praticado “na rua”, com uma estética proeminentemente focada na luta, os mestres antigos convergem em Pastinha uma organização burocrática das estratégias vinculadas a um imaginário de “retorno às raízes”, por isso a denominação deste estilo de capoeira como Angola.

Também influenciado por intelectuais, sua capoeira deu destaque ao discurso de ser “dos legítimos bantos africanos, e não uma mistura de capoeira com outros elementos e lutas” (IPHAN, 2007. P.63). Na academia de mestre Pastinha, ex-marinheiro, porém, havia uma série de obrigações, vestimentas e títulos referentes a burocratização, como o papel do “juiz”, “arquivista”, certificados para alunos formados, e os títulos de Contra-Mestre e Mestre, influenciado pelas nomenclaturas navais (BATALHA, 2018). Sua estética diaspórica que vincula a ideia pedagógico-esportiva aos elementos da capoeira, para separar a prática da capoeira “de academia” da capoeira “de rua”. Para seus praticantes, é necessário somente treinar a capoeira Angola, mas devidamente uniformizado, calçado e seguindo regras específicas, bastante modernas.

A construção dos estilos fornecem, portanto, uma amostra das construções diaspóricas que estão sempre no limiar imaginário entre o racial e o nacional, entre o aqui e a terra natal. Ambas carregam o nome “esporte” como o campo onde se projeta a cidadania e reinscreve a condição da capoeira na modernidade, ao mesmo tempo em que os nomes dos estilos remetem a uma identidade nacional/transnacional da Diáspora Africana.

O aprofundamento da Tradução Cultural da capoeira associada à construção da identidade nacional se aprofunda a partir dos anos 1960. Partindo não somente do Estado, mas também da produção da cultura popular brasileira, como o movimento da MPB, os festivais de música e a migração de capoeiristas baianos para o sudeste do país (BATALHA, 2018, p. 11). Essas positavações da prática e a participação dos agentes capoeiristas nos processos, que situam a capoeira baiana como a capoeira enquanto campo de cultura popular negra - o terreno onde as transformações e estratégias capazes de



fazer a diferença são operadas (HALL, 2009. p. 339). Esses processos políticos nacionais que atravessam suas principais lideranças e influem diretamente nas criações estéticas que serão desenvolvidas em resposta aos períodos de mudança/influência da capoeira e de seus praticantes.

Neste período, a sua construção de imagem estaria associada agora aos elementos de imaginário da cidade natal, tanto em Salvador (elementos da negritude positivados para o mercado turístico) quanto em São Paulo (a ideia da “terra natal imaginada” atrelada à de arte marcial para competir no mercado das lutas orientais).

Na ditadura militar de 1964-1985, há um interesse amplo das forças militares de apropriação do imaginário da capoeira como esporte nacional. Orientados pela DSN (Diretriz de Segurança Nacional), o governo militar inicia um processo de financiamento e apresentações de capoeiristas, no sentido de traduzir os elementos regionais como provedores de uma identidade nacional, ao tempo em que desarticulava os opositores nas esferas culturais. Neste momento, torna-se papel do Estado estimular a cultura como um meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal (ORTIZ, 2010, p. 83). Seus desdobramentos, na ditadura, foram cruciais para a capoeira se projetar nacionalmente, com alguns de seus agentes recebendo apoios e patrocínios para a organização da capoeira, até mesmo com tentativas mais incisivas de oficialização e unificação.

Um trecho da entrevista com o Grão-Mestre Pinatti, um dos pioneiros da capoeira paulistana, é emblemática para a compreensão deste fenômeno que encerra a análise aqui exposta:

Os militares tinham bons olhos *pra* capoeira, prendeu somente alguns esquerdistas na época, que tinham em todos os lugares. (...) O governo militar foi o que mais investiu na capoeira. Na época, o Coronel Saguas me ligou e disse: Os militares não vão subir para o norte (para realização do primeiro campeonato de capoeira). Ligue para os hotéis e reserve hospedagem, também o ginásio, haverá cobertura da imprensa em São Paulo (BATALHA, 2018. p.115).

Bimba e Pastinha foram também lideranças centrais neste processo de construção do imaginário da marcialização “brasileira” da capoeira. Mesmo com tal projeção, entretanto, ambos morreram em condições precárias.

Mestre Pastinha liderou uma delegação para o Primeiro Festival de Artes Negras, em 1966, em Dakar – Senegal²¹. O responsável pela articulação

²¹ O festival pretendia atrair diversos artistas ligados às “artes negras”, promovendo integrações artísticas e contatos entre diversos países com o continente africano dentro um eixo cultural. O país que outrora havia sido colônia francesa e obteve sua independência em 1960, contou com o apoio do reconhecido poeta Léopold Sédar Senghor, que, posteriormente, elegeu-se como presidente por unanimidade da nova República, vindo a desempenhar o cargo até o final de 1980 (OLIVEIRA, 2018, p. 01). Nesse sentido, a ideia de um país africano sediar um evento de porte internacional dialogava com as intenções de demonstrar o caráter cosmopolita de Dakar, ao mesmo tempo em que fortaleceria os ideais acerca da negritude e do socialismo africano de Léopold Sédar Senghor.



de levar uma delegação de capoeiristas²² para o evento, como sinônimo do mito da democracia racial, foi o então ministro das Relações Exteriores, Juracy Magalhães, juntamente com o centro de Estudos Afro-Orientais (A TARDE, 1966). O mesmo general que legalizou a capoeira, concedendo o alvará da academia de mestre Bimba. Esse fato inaugura a multiplicidade transnacional da capoeira, fazendo o movimento de aqui e lá da Diáspora, imortalizada pelo verso de mestre Pastinha, difundida na MPB por Caetano Veloso: “Pastinha já foi à África/ pra jogar capoeira do Brasil” (VELOSO, 1972). Ao mesmo tempo, é interessante ressaltar que Abdias do Nascimento denunciava exatamente o mito da democracia racial e que o Brasil era um país racista no mesmo evento.

Dois anos depois, a comissão de desportos do Ministério da Aeronáutica realizou dois encontros nacionais, em 1968 e 1969, no Rio de Janeiro. O motivo era uma tentativa de unificar os nomes dos golpes, dos toques e criar um sistema de regulamentações para a capoeira.

O encontro teve participação de vários mestres, incluindo o próprio mestre Bimba e seus principais discípulos: Airton Onça, Carlos Sena²³, Acordeon e Itapoan. Porém, um dos principais agentes a instituir a capoeira dos estilos, mestre Bimba:

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

Vê-se na posição do mestre o caráter reivindicatório enquanto indivíduo instituinte de uma prática e, enquanto criação sua, responsável direto pelo processo que perpetuou a capoeira até os dias atuais. Aqui se vê o limite entre os processos de construção de autonomia dos capoeiristas e sua apropriação por parte do Estado. Não poderia haver, entre os capoeiristas, uma racionalização externalizada a ponto de retirar dos mestres a centralidade da transmissão do conhecimento. Aqui, a negociação entre as partes tem um ponto crítico, afinal, os mestres não abririam mão de instituir suas ações na prática.

Retirar a autonomia dos mestres, de maneira a homogeneizar a prática, mostrou-se, portanto, uma tentativa frustrada na secularização da capoeira.

²² Todos eram mestres ou alunos de capoeira Angola: Pastinha, Roberto Satanás, Gato, Gildo Alfinete, Camafeu de Oxossi e João Grande. Apresentaram a roda de capoeira.

²³ Criador da chamada “Capoeira Estilizada”, Carlos Sena introduziu sistemas de graduações, chamadas fitas, o uso de vestimenta adequada para os treinos, chamado de abadá, e a instituir um cumprimento, de moldes militares, na capoeira, o “Salve”. A partir da capoeira Regional, montou uma capoeira própria de sua academia, chamada Senavox. Alguns anos mais tarde, foi responsável por escrever o livro *Capoeira: Arte Marcial Brasileira* (1980), que estabelece diretrizes para a sua esportização e reconhecimento olímpico.



As negociações e alianças teriam de fazer a manutenção do papel dos mestres nas ações para sua esportivização. Isso é visto na organização da capoeira paulistana, que fundamenta seu reconhecimento pela visita e certificação de mestre Bimba, em 1972. Mesmo mediada por seus formados da esfera militar, o mestre, liderança da capoeira baiana e referência maior, portanto, emitia o poder instituinte para posteriores trabalhos serem realizados com o reconhecimento das lideranças da capoeira, certificando-os como mestres responsáveis pela capoeira em São Paulo (BATALHA, 2018. p. 63).

Com a migração de capoeiristas baianos para São Paulo e a sua organização em torno das rodas de capoeira e do retorno financeiro das academias, viu-se necessária, então, uma articulação no interior da capoeira que desse reconhecimento aos processos que estavam desenvolvendo em São Paulo. Assim, Airton Moura da Costa, tenente do exército, formado por mestre Bimba na capoeira, reúne oito capoeiristas baianos e um paulistano para serem reconhecidos pelo próprio mestre da capoeira Regional como “mestres pioneiros, responsáveis por organizar burocraticamente a capoeira paulista”. Como relatado por mestre Brasília, integrante do Grupo dos Nove:

O Airton Onça, ele achou que os precursores da capoeira em São Paulo deveriam ter uma aval do mestre [Bimba]. E por isso, arcou com toda a despesa para trazer o mestre para cá e ele entregar um certificado de precursor da capoeira em São Paulo, para esse grupo dos nove. Mestre Bimba chegou e não gostou muito da capoeira de São Paulo, porque não se jogava nem angola nem regional, mas tinha um pouco de cada coisa. O que ele gostou foi da união dos capoeiristas. Mestre Bimba entregou o certificado para o grupo dos nove em 1972. Ele deu entrevista dizendo que não gostou da capoeira, mas gostou da união dos capoeiristas. A capoeira na época estava no início, tinha apenas seis, sete anos. Até mesmo porque só Airton Onça era discípulo direto da Regional de Bimba, todos os outros eram misturados, tinham a capoeira misturada (BATALHA, 2018. p. 127).

Tal acontecimento, então, influenciou decisivamente a maneira de expressar e desenvolver a capoeira na capital paulista, tornando a prática reconhecida por um grande mestre para, então, seguir a sua esportivização, culminando na criação da Federação Paulista de Capoeira, que regulariza campeonatos e graduações, que serviriam de métrica para o nível dos alunos.

Esse fato denota como o reconhecimento identitário, a partir dos mestres, carrega a força da oralidade até mesmo nos desdobramentos burocráticos posteriores. Este movimento dos capoeiristas em São Paulo, com a criação de vestimentas, graduações e campeonatos, patrocinados pela ditadura e utilizados como referência “autêntica” nas canções de MPB, resultou no surgimento da capoeira denominada contemporânea. Estes movimentos consolidaram a capoeira em um imaginário nacional como arte marcial brasileira, provendo o sustento, garantindo a sua execução como ofício para aqueles mestres na capital paulista e estabelecendo seu status de arte marcial, concorrendo mercado com as demais lutas.



4. Considerações finais

Como visto, a participação de capoeiristas nas guerras e o interesse diferente, mas incessante das Forças Armadas, demonstra a permeabilidade que a prática capoeira possuía nas construções do imaginário de nação. Os episódios aqui narrados corroboram esse interesse da política militar voltada à capoeira para culminar na década de 1970, no que foi descrito pelo mestre Pinatti: “a capoeira era a menina dos olhos do governo militar” (BATALHA, 2018, p. 66). Isso ocorreu após 30 anos de sua legalização, mas um século depois de sua primeira utilização pelo governo brasileiro, nos conflitos imperiais.

Seu papel enquanto prática marcial, então, carregam faces distintas: a do uso propriamente dito em guerras, de maneira forçada, demonstrando sua eficiência em combate mesmo não criada pelo exército, e em revoltas populares do séc. XIX é extinta pela Primeira República. Sua organização pós-guerra foi responsável por deflagrar a primeira crise ministerial e gerar grande instabilidade política. E a capoeira baiana do berimbau, regulada e traduzida como esporte no século XX, torna-se interessante para os militares construírem um imaginário de nação ancorada no mito da democracia racial, e para os mestres que observaram como sua proibição estava extinguindo sua prática.

Com o apoio do General Juracy Magalhães, interventor da Bahia na década de 1930 e ministro na ditadura militar de 1964, mestre Bimba têm o alvará concedido para sua academia de capoeira Regional, e mestre Pastinha lidera uma comitiva de capoeiristas da capoeira Angola, para representar o Brasil em Dakar, no primeiro Festival de Artes Negras. Tais fatos, portanto, inauguram o processo nacional e transnacional da capoeira no século XX.

A partir do reconhecimento do mestre Bimba e do apoio financeiro dos militares, na década de 1970, organiza-se burocraticamente a capoeira paulista. O chamado Grupo dos Nove, organização reconhecida por mestre Bimba em 1972, culmina em uma organização federativa, a Federação Paulista de Capoeira, em 1974, tendo como primeiro presidente o tenente Airton Moura da Costa, formado de mestre Bimba. Um ano depois, realizam o primeiro campeonato de capoeira, com patrocínio do governo militar, delegações estaduais e grande cobertura da imprensa, sediado na capital paulista (BATALHA, 2018, p. 66). A capoeira, enfim, traduz-se em São Paulo aos moldes das artes marciais de competição, e estabelece-se como a arte marcial brasileira.

A amostra aqui brevemente explanada, dos militares e dos capoeiristas, expõe um prisma que evidencia as lutas por reconhecimento, espaço, cidadania e autonomia advindas dos povos racializados em consonância com o Estado. As estratégias e negociações, em cada momento histórico no qual uma prática diaspórica se traduz para estabelecer um campo de



convergência, causa modificações profundas, tanto na visão do pensamento racial e militar brasileiro sobre a capoeira e os capoeiristas, quanto da capoeira em sua estrutura de combate, seja no campo de batalha, seja na roda de capoeira. Sua construção como arte marcial brasileira é inegável, portanto. Contudo, os desdobramentos desta “marcialização” são fundamentais para a compreensão de análises dos processos de atravessamento do código africano na sociedade brasileira. E também o véu racial que inscreve sua condição na dupla consciência, visto que tal marcialização não culminou, até hoje, em sua organização como esporte olímpico.

Portanto, considerar a capoeira uma prática diaspórica que, atravessada pelos processos políticos, performatiza no ritual seus significados identitários nos traz uma chave de leitura histórica para compreender sua reinscrição na modernidade a partir de suas relações de combate. Ela reage a tais acontecimentos no interior de seu ensinamento, centrada na oralidade e na posição dos mestres. Reinterpretando, a partir destes elementos, as construções identitárias nos corpos que se inserem na prática, e “joga” com as construções ocidentais em busca de seu reconhecimento.

Referências bibliográficas

ACUÑA, Mauricio. The Berimbau’s Social Ginga: Notes towards a comprehension of agency in capoeira. **Revista de Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, 6 (2), pp. 383-405, mai-ago. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000200383 . Acesso em: 15/07/2017.

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira – The History of an Afro-Brazilian Martial Art**. Londres: Routledge, 2005.

BATALHA, Ettore Schimid. **A Tradução da Mandinga**: Processo de Reinterpretação da Capoeira em São Paulo durante a Ditadura Militar. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

BATALHA, Ettore Schimid. **A Tradução da Mandinga**: Processo de Legalização e Reinterpretação da Capoeira no Estado Novo. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.



CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CAPOEIRA HISTÓRIA. **Mestre Bimba / Album Completo HD - Full Album / Musica de Capoeira**. [S.l.]: Capoeira História, 2015. 1 vídeo (32:36) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PH4vvolwwI0>. Acesso em 11/12/2020.

CAPOEIRA NO FESTIVAL DE ARTE NEGRA. *Jornal A Tarde*, Salvador, (19/04/1966).

Du'BOIS, W.E.B. **The Souls of black folk: essays and sketches**. Chicago: A. G. McClurg, 1903.

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

JUNQUEIRA, Lucas Faria de . **A Guerra Cisplatina no contexto da formação dos estados nacionais na região Platina (1825-1828)**. Anais do XII Encontro Internacional da ANPHLAC. Campo Grande, 2016.

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

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

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

_____. **Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília, 2008.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. **I Festival de Artes Negras no Senegal: A Negritude entre Brasil e Dakar**. In: Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro da Anpuh-Rio: História e Parcerias. Rio de Janeiro, 2018.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora



Brasileira, 2010.

PARANÁ. Secretaria de Educação do. **Conceito de Artes Marciais**. Disponível em: <http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=148>. Acesso em 10/12/2020.

PRATICANDO CAPOEIRA. **CD Mestre Ananias**. [S.l]: Praticando Capoeira. 2020. 1 vídeo (1:00:32). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTP0wTLzhh8>. Acesso em 11/12/2020.

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

REIS, Letícia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas pro Ar: A Capoeira no Brasil**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

SENA, Carlos. **Capoeira: Arte Marcial Brasileira**. Ante-projeto de Regulamentação. Bahia: Cadernos de Cultura, nº 03. 1980.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial (1850-1890)**. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai. **Estudos Avançados** [online], vol.9, n.24, p. 287-296, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000200015>. Acesso em: 11 nov. 2020.

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

Como citar este artigo:

BATALHA, Ettore Schimid. A Arte Marcial Marginal: a relação entre militares e capoeiristas para a marcialização da capoeira. **Áskesis**, São Carlos - SP, v. 10, n.1, p. 288-307, jan./jun. 2021.

ISSN: 2238-3069

DOI: <https://doi.org/10.46269/10121.546>

Data de submissão do artigo: 06/08/2020

Data da decisão editorial: 03/02/2021