

Röhrig Assunção, Matthias

Ringue ou academia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global

História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 21, núm. 1, enero-marzo, 2014, pp. 1-15

Fundação Oswaldo Cruz

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386134010009>




História, Ciências, Saúde - Manguinhos,

ISSN (Versão impressa): 0104-5970

hscience@coc.fiocruz.br

Fundação Oswaldo Cruz

Brasil



Ringue ou academia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global

*Capoeira circle or sports
academy? The emergence
of modern styles of capoeira
and their global context*

Matthias Röhrig Assunção

Professor do Departamento de História/University of Essex.
Wivenhoe Park
CO4 3SQ – Colchester – Essex – Reino Unido
assuncao@essex.ac.uk

Recebido para publicação em agosto de 2012.

Aceito para publicação em junho de 2013.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702014005000002>

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Ringue ou academia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/hcsm>.

Resumo

A emergência dos estilos modernos de capoeira deve ser considerada no contexto global da modernização de artes marciais em curso na Europa e na Ásia, por um lado, e, por outro, da nova fase da modernidade negra. O confronto, no ringue, da capoeira com o jiu-jítsu e outras lutas levou mestre Bimba a desenvolver sua luta regional baiana. A revitalização da capoeira tradicional como capoeira de Angola, liderada por mestre Pastinha, insere-se no movimento mais amplo de afirmação da cultura afro-baiana em Salvador e da crescente visibilidade do corpo negro no mundo atlântico.

Palavras-chave: capoeira; modernidade negra; modernização das artes marciais; identidade brasileira; Brasil.

Abstract

The emergence of the modern styles of capoeira should be considered in the global context of the modernization of martial arts currently in progress in Europe and Asia on the one hand, and the new phase of Afro-descendant modernity on the other. The confrontation between the capoeira, jiu-jitsu and other martial arts circles led mestre Bimba to develop his regional Bahian fighting style. The revival of traditional capoeira as Angolan capoeira led by mestre Pastinha is part of the broader movement of affirmation of Afro-Bahian culture in Salvador and the growing visibility of the Afro-descendant body in the Atlantic world.

Keywords: capoeira; Afro-descendant modernity; modernization of the martial arts; Brazilian identity; Brazil.

A capoeira, apesar da repressão que seus praticantes sofreram durante a Primeira República, foi celebrada por intelectuais brasileiros desde o final do século XIX como o único esporte genuinamente nacional.¹ Graças à ação de alguns indivíduos extraordinários, como os mestres Bimba e Pastinha, desenvolveram-se a partir da década de 1930 dois estilos modernos de capoeira, a “regional” e a “angola”, que seguem sendo a referência básica dos estilos contemporâneos. Para compreender esses processos de modernização é preciso não apenas os situar no contexto do Brasil, mas também relacioná-los com processos modernizantes mais globais, que tiveram significativo impacto no país. Quero mostrar aqui como essa arte se modernizou a partir dos anos 1920 e o quanto essa modernização resultou de mudanças no contexto global ou foi mesmo uma resposta a estímulos vindos de fora.

O desenvolvimento dos estilos angola e regional deve ser considerado no contexto da emergência dos esportes e, mais particularmente, das artes marciais modernas, assim como da “profunda transformação na cultura das classes populares” (Hall, 2003, p.234) que ocorre entre os anos 1880 e 1920 no hemisfério ocidental norte. No Brasil, é também durante a Primeira República que emergem formas culturais modernas, julgadas representativas da nacionalidade, como o samba. É nesse período que intelectuais começam a valorizar a cultura popular, considerada mais autenticamente brasileira (Abreu, Dantas, 2007).

A modernização da capoeira faz parte também de uma nova fase da modernidade negra; na definição de Antonio Sérgio Guimarães (2002, p.3), do “processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental”, que se inicia na Primeira República. Essa inclusão comporta dois processos interligados: a mudança da representação do negro pelos ocidentais e a autorrepresentação positiva dos próprios negros. Como salienta Guimarães (p.9), é possível seguir três trilhas diferentes para essa modernidade: a norte-americana, a franco-africana e a latino-americana.

No caso do Brasil, a modernidade negra apresenta ênfases distintas segundo a região. Em São Paulo, por exemplo, a vitória de Menelik II sobre as tropas italianas (1896) e o ingresso da Etiópia liderada por Rás Tafari na Liga das Nações (1923) são eventos políticos muito valorizados pela imprensa negra local como afirmação da raça negra. A valorização da cultura negra popular faz parte também da agenda dos modernistas, como Mário de Andrade. No Rio de Janeiro, o interesse dos intelectuais pela cultura popular leva muitos a escrever sobre as formas de origem negra como o samba, a festa da Penha, o carnaval ou a capoeira desde o início do século XX (Dantas, 2011). Ao mesmo tempo, os artistas negros intentam encontrar seu espaço no mercado cultural. O “crioulo Dudu” usa o riso e a ironia para criticar a discriminação racial e reivindicar cidadania para os negros (Abreu, 2010, p.105). A Companhia Negra de Revistas (1925-1926), inspirada pela *Revue nègre* de Paris, questiona o monopólio branco no teatro e traz artistas negros para o palco carioca. Na Bahia, a valorização do negro não passaria tanto pela afirmação da raça, mas por sua cultura, atestada pela emergência do conceito afro-brasileiro na década de 1930 (Butler, 1998). O sucesso dos estilos modernos de capoeira em Salvador é estreitamente associado a esse renascimento afro-baiano, mas também vinculado a vários outros movimentos de afirmação cultural do Atlântico negro.

Artes marciais e modernidade

Se modernidade é racionalização, na sistematização das artes de combate mestre Bimba, em particular, deve ser comparado a outros grandes “inventores de tradições”. O boxe inglês e a *savate* francesa, as mais destacadas dentre as tradições de combate europeias, se modernizaram nas últimas décadas do século XIX. As regras de Queensberry, de 1867, estabeleceram normas claras, que distanciaram as competições de boxe das antigas disputas de prêmios. A *savate* foi codificada na década de 1870 por Joseph Charlemont, que também contribuiu para a disseminação de sua prática em todo o mundo (Levinson, Christensen, 1996, p.148, 225).

Esses fenômenos não se restringiram à Europa ou ao mundo ocidental. A maioria dos estilos modernos de artes marciais orientais provenientes da China, Coreia e Japão também se desenvolveu entre 1850 e 1950. Eles consistiram na sistematização e reforma de técnicas mais antigas por um ou vários mestres ilustres. No Japão, a casta guerreira dos samurais se distinguiu durante séculos na prática de artes marciais, com ou sem armas. Entre as técnicas de combate que enfatizavam o uso das mãos nuas, o jiu-jítsu (arte ou técnica da suavidade) era particularmente difundido: existiram centenas de escolas durante o período Togukawa (1600-1868). Quando os samurais perderam sua preeminência, depois da restauração Meiji (1868), suas artes marciais também passaram por substancial transformação. Se até então a ênfase recaía na aplicação prática de técnicas (*jítsu*) pelos guerreiros samurais, as formas modernizadas insistiram mais na função dessas técnicas como caminho (*dô*) para a realização espiritual do indivíduo. Assim, o bujítsu dos samurais evoluiu para o *budô*, o conjunto das modernas artes marciais japonesas, entre as quais figuram o judô, o aikidô e o karate-dô (caratê) (Dolin, s.d., p.318). O judô foi criado por Jigoro Kano (1860-1938), que mesclou técnicas de diferentes escolas de jiu-jítsu e deslocou a ênfase do combate para a educação física. Ele abriu sua primeira academia em Tóquio, em 1882. Inspirando-se no racionalismo ocidental, o doutor Kano adotou uniformes na prática do esporte, padronizou o sistema classificatório e introduziu o hoje famoso sistema de faixas de cores diferentes. O caratê moderno foi codificado no Japão durante a década de 1920 por Gichin Funakoshi (1868-1957), e o aikidô, na década de 1930, por Morihei Ueshiba (1883-1969). Essas três artes marciais eliminaram as técnicas mais letais, criaram regras que visavam evitar os ferimentos e estabeleceram códigos de conduta, destinados a ajudar os alunos a alcançar metas espirituais por meio da prática regular (Levinson, Christensen, 1996, p.537).

Quando o Japão derrotou a Rússia czarista em 1905, o Ocidente passou a interessar-se pelas técnicas nipônicas de luta. Isso fomentou no mundo inteiro a expansão do jiu-jítsu e do judô, e, mais tarde, do caratê e do aikidô. Lutadores japoneses começaram a viajar pelas grandes cidades do mundo ocidental para exibir sua arte. Dentre eles destacou-se Mitsuyo Maeda (1880-1941), aluno de Kano que fez mais de mil lutas de desafio e exibições, incluindo uma demonstração para o presidente norte-americano Theodore Roosevelt em 1904.

No Brasil, os oficiais da Marinha foram os primeiros a se interessar pelo jiu-jítsu. Navios da Marinha brasileira já aportavam no Japão desde o século XIX, mas a divulgação das técnicas marciais passou inicialmente pela mediação norte-americana. Em 1905, dois oficiais da Marinha, Santos Porto e Adler de Aquino, publicaram o manual *Educação física japonesa*, traduzido de um livro em inglês de H.I. Hancock (Pires, 2001, p.95; Vieira, 1995, p.154).

José Cairus (2012, p.38-39) assinalou que a introdução ao livro pelos militares explica por que consideram o jiu-jítsu superior à capoeira: a arte marcial brasileira teria sido durante o Império desviada por criminosos, o que a teria levado à decadência. Em seguida, um judoca japonês, Sada Miako, foi contratado para ensinar aos oficiais da Marinha (Cairus, 2012, p.26), e considerou-se adotar o jiu-jítsu no treinamento dos recrutas. Isso provocou debates e comentários irônicos da imprensa nacionalista, que em geral dava preferência ao uso da capoeira sobre tradições importadas de luta. Assim a introdução das técnicas japonesas de luta no Brasil provocou reações e respostas de vários segmentos da sociedade: os capoeiras, os aficionados em esportes de combate, os intelectuais e os militares.

A capoeira no ringue

O confronto direto da capoeira com as técnicas do jiu-jítsu ou do judô foi proporcionado por campeões japoneses que vieram ao Brasil.² Era comum lançarem desafios, nas cidades visitadas, a quem os quisesse enfrentar numa disputa de estilo livre. Uma luta famosa ocorreu em 1909 no Rio de Janeiro, onde o lutador japonês Sada Miako vinha ensinando jiu-jítsu. Ciriáco da Silva, um estivador negro da cidade interiorana de Campos, aceitou o desafio (Figura 1). A luta foi travada diante de público considerável, num pavilhão especialmente



Figura 1: Publicação de *O Malho*, "Jiu-jítsu contra capoeira". Ciriáco da Silva derrota Sada Miako com um rabo de arraia.

montado para a ocasião na Avenida Central. Ciríaco, de alcunha Macaco, derrotou o campeão de jiu-jítsu com um movimento chamado de rabo de arraia que atingiu a cabeça do oponente. Depois dessa vitória, Ciríaco foi carregado em triunfo por um grupo de estudantes pela recém-inaugurada Avenida Central. Ouviu-se nas ruas do Rio uma quadra que celebrava sua proeza (Rego, 1968, p.263; Moura, 1985, p.93; 2000, p.46-47). Para os nacionalistas em busca de uma ginástica brasileira, esse resultado confirmou que a capoeira seria superior a qualquer outra arte marcial “estrangeira”. Ciríaco foi convidado a exibir sua destreza a um grupo de acadêmicos da Faculdade de Medicina, o que novamente provocou na imprensa numerosos comentários sobre a superioridade da capoeira. A façanha de Ciríaco, frisou Jair Moura (2000), contribuiu para a reabilitação da capoeira, depois dos anos de maciça repressão na capital.

Contudo, a despeito das afirmações nacionalistas, nem sempre a capoeira teve o mesmo sucesso ao enfrentar outras artes marciais em disputas de estilo livre. Quando o já mencionado Mitsuyo Maeda, também conhecido como Conde Koma, instalou-se em Belém, no estuário do rio Amazonas, na década de 1910, também enfrentou lutadores brasileiros, sobretudo estivadores da zona portuária. Num desses combates, o japonês derrubou rapidamente um capoeirista local conhecido como Pé de Bola, que foi obrigado a desistir para não ter a perna quebrada (Vieira, 1995, p.155; Cairus, 2012, p.31).

O sucesso das lutas profissionais de jiu-jítsu não deixou de impressionar os brasileiros; com efeito, as primeiras escolas desse esporte foram registradas em Belém e no Rio de Janeiro em 1915 e 1927 (Cairus, 2012, p.54; Almeida, 1994, p.21). Os brasileiros não tardaram a dominar também essa arte e a levá-la aos ringues. Um dos alunos de Maeda em Belém foi Carlos Gracie. Filho de Gastão Gracie, empresário que organizava as lutas no ringue, Carlos desenvolveu seu próprio estilo de jiu-jítsu. Em 1928 começou a dar aulas para a polícia estadual mineira, em 1930 abriu uma academia de jiu-jítsu no Rio de Janeiro, e em 1932 passou a treinar a Polícia Especial de Vargas (Cairus, 2012, p.66, 71, 78). Junto com seus dois irmãos e outros membros da família foi responsável pelo estabelecimento do hoje famoso Gracie jiu-jítsu, ou *Brazilian jiu-jítsu*, que venceu muitas competições internacionais de estilo livre nas últimas décadas.

Outras formas ocidentais de luta, como o boxe, o *catch-as-catch-can* e a luta greco-romana, também se difundiram pelas principais cidades brasileiras, o que levou à criação da primeira federação local no Rio, em 1930, e da Confederação Brasileira de Pugilismo, em 1933 (Abreu, 1999, p.49). Por outro lado, a expansão do jiu-jítsu e de formas europeias de luta contribuiu para intensificar os apelos nacionalistas a que se “esportizasse” a capoeira, a mais forte e mais original tradição marcial nativa existente no Brasil. Favoreceu também as influências recíprocas. Dizem que Maeda, por exemplo, desenvolveu suas técnicas mediante a observação cuidadosa da luta livre e do boxe, e a compreensão de seus pontos fracos potenciais (Wang, s.d.). José Cairus (2012, p.93, 102) salienta que o estilo Gracie enfatizava a luta no solo – justamente onde o jiu-jítsu se mostrava superior à capoeira. Visto que as disputas de estilo livre no ringue estavam abertas aos praticantes de qualquer arte marcial, podia ser vantajoso ter proficiência em várias delas. Assim, muitos atletas e lutadores famosos tentaram combinar o boxe, a luta greco-romana e a savata ocidentais com as artes marciais do Oriente a partir da década de 1920. Não devemos estranhar o fato de alguns deles também se haverem voltado para a capoeira. Se um “amador” como Ciríaco pudera derrotar um campeão profissional do jiu-jítsu, certamente essa arte poderia ser usada para vencer nos ringues.

A “ginástica nacional”

Nesse contexto, dois indivíduos fizeram importante contribuição para a modernização da capoeira e sua readaptação a um meio esportivo. Aníbal Burlamaqui (1928, p.14) praticara ginástica sueca, levantamento de peso e exercícios nas barras horizontais desde os dez anos de idade. Declarou ter aprendido luta greco-romana aos 18 anos e, mais tarde, feito treinamentos de boxe com “bastante constância”. Como escreveu um amigo no prefácio de seu panfleto, ele era um “jovem sportsman: um verdadeiro atleta” – em suma, um sujeito muito diferente do capoeira carioca tradicional. Como nacionalista, porém, tinha o profundo compromisso de transformar a capoeira na ginástica nacional de sua pátria. Pela primeira vez, alguém não apenas fez um apelo para que se transformasse a capoeira na ginástica nacional, mas também concebeu efetivamente um método concreto para esse fim. Como sugere o título de seu folheto, *Ginástica nacional (capoeiragem) metodizada e regrada*, Burlamaqui (1928) elaborou regras sobre como se deveriam travar as lutas de capoeira no ringue. A maioria delas inspirou-se no pugilismo: confrontos curtos de três minutos, interrompidos por dois minutos de descanso. Os atletas deveriam usar calção e camisa, como os boxeadores, e usar botas de boxe na altura do tornozelo.

Burlamaqui sugeriu uma série de exercícios, insistindo na importância do treinamento de vários tipos de saltos, maneiras de cair e levantar depressa, e modos de confundir o adversário através de uma movimentação constante (técnica de capoeira denominada peneirar). Ele aconselhava como exercícios complementares levantar pesos e pular corda, e recomendou o boxe, o esgrima e o jiu-jítsu para aumentar a destreza e a resistência. Considerando-se esses antecedentes, não é de admirar que a cinestésica geral de Burlamaqui parecesse inspirar-se mais na Europa do que na África. Ele recomendava, por exemplo, postura “nobre e ereta” como postura básica (que denominava, caracteristicamente, guarda), bem diferente da ginga agachada adotada pelo capoeira Ciríaco (Burlamaqui, 1928, p.22-23).

O livreto de Burlamaqui também forneceu descrição detalhada de golpes e contra-ataques. A maioria deles fazia parte do arsenal da capoeira carioca de sua época, mas ele incluiu movimentos que afirmou ter extraído de outros jogos ou danças marciais. Por exemplo, o baú seria usado nos “batusques lisos” e “sambas do norte” do Brasil, o que sugere familiaridade com a cultura popular carioca e nordestina (Burlamaqui, 1928, p.29-30). Sua contribuição foi importante em vários aspectos: documentou os movimentos da capoeiragem carioca; mostrou que os movimentos da capoeira, como os de qualquer outra técnica de combate, podiam ser descritos e analisados, e que seu repertório poderia vir a aumentar; e, o mais importante, propôs um modo de redimir a capoeira de seu lugar marginalizado, de sua associação com vagabundos e criminosos, equiparando-a a outros esportes de combate do Ocidente e do Oriente. Em outras palavras, sugeriu que o caminho seria transformar a antiga capoeiragem num esporte de verdade, numa luta superior até ao jiu-jítsu (p.13, 15). O preço dessa proposta era ignorar completamente as origens afro-brasileiras da arte e o contexto cultural de sua prática. Se, nesse momento, a capoeiragem do Rio já havia perdido sua estreita associação com a música, seus praticantes ainda se prendiam aos rituais, descritos, por exemplo, por Plácido de Abreu (1886). Burlamaqui sequer mencionou a música ou qualquer outro gesto ritualizado, ignorando propositalmente o que talvez ainda sobrevivesse em sua época. Apesar de seu breve

reconhecimento das origens escravas e quilombolas, e por isso mesmo “santificadas”, da capoeira (p.13), e de sua familiaridade com a cultura popular das ruas, sua proposta apagava por completo as tradições afro-brasileiras da capoeira. Em outras palavras, não houve diálogo com os modernizadores negros, seus contemporâneos. Tudo indica que seu *approach* tendia mais para o pensamento nacionalista dos militares, interessados acima de tudo em eficácia marcial e convencidos da inferioridade cultural dos negros e dos africanos. Por isso mesmo as Forças Armadas deram, de maneira geral, preferência ao jiu-jítsu para treinamento de recrutas. Burlamaqui fazia parte do grupo de ativistas que queriam, por razões nacionalistas, impor a capoeira como ginástica nacional.

Agenor Moreira Sampaio (1891-1960), mais conhecido como Sinhozinho, deu outro exemplo notável de como a capoeira poderia integrar-se à educação física ou ser usada em competições de lutas. Entre 1920 e 1960, ensinou educação física, ginástica, atletismo, futebol e artes de combate em diferentes clubes da cidade (Pires, 2001, p.104-106). Considerava a capoeira técnica de combate válida, mas, tal como seu colega Burlamaqui, não se interessava por seus aspectos ritualísticos ou artísticos. Mesmo assim, Sinhozinho era uma das poucas pessoas que ainda ensinavam capoeira no Rio de Janeiro, depois de 1920, evitando seu completo desaparecimento. Ele e seus alunos também participaram de lutas no ringue, onde enfrentaram capoeiristas baianos como Artur Emídio e Bimba e seus alunos (Ferreira, 2007, p.99-107).

A luta regional baiana

É nesse contexto de maior competição e de fertilização cruzada entre diferentes tradições de luta do Oriente e do Ocidente que devemos compreender a contribuição de mestre Bimba (1900-1974). Sua “luta regional baiana” foi, em primeiro lugar, uma resposta a esses fenômenos, que ameaçavam relegar a capoeira ao esquecimento ou, como no caso do modelo proposto por Burlamaqui ou Sinhozinho, transformá-la num mero conjunto de técnicas corporais sem inserção numa tradição cultural própria.

Ao que parece, Bimba foi ficando cada vez mais insatisfeito com a capoeira, tal como costumava ser praticada na época. Para ele, as exhibições em praça pública nas festas católicas enfatizava demais a pantomima, e os golpes não tinham eficiência suficiente para enfrentar desafidores mais sérios, especialmente os treinados nas novas artes marciais que chegavam do exterior. Em especial, ele desprezava a prática de se apanhar dinheiro com a boca, no meio do jogo, quando uma nota era atirada na roda pelos espectadores. De acordo com sua declaração à imprensa em 1936 (citada em Abreu, 1999, p.68), “a capoeira de Angola apenas poderá servir para demonstrações ritmadas e não para luta em que a força caracteriza a violência e a agilidade a vitória”. Por isso, Bimba começou a desenvolver um novo estilo de capoeira. Na ocasião, ele disse ter subtraído dois e acrescentado 15 novos golpes aos que eram comumente usados na capoeira existente na Bahia. Em entrevistas posteriores, forneceu mais detalhes, explicando ter usado movimentos do batuque e do maculelê e de alguns outros folguedos afro-brasileiros, bem como da luta greco-romana, do jiu-jítsu, do judô e da savata francesa, o que somou 52 golpes (Rego, 1968, p.33; Reis, 1997, p.133).

Para provar a superioridade de seu novo estilo, Bimba começou a desafiar outros lutadores, fossem eles praticantes de capoeira ou de outras artes marciais. Propôs enfrentá-los num

ringue, segundo o padrão já estabelecido de lutas supervisionadas por um árbitro e com público pagante. Frederico Abreu (1999), autor do mais minucioso estudo sobre a capoeira no ringue, identificou 13 lutas que, com exceção da primeira, foram todas realizadas no Parque Odeon, em Salvador, entre outubro de 1935 e dezembro de 1936. O primeiro embate opôs um “campeão de capoeira” do Rio e um aluno baiano de jiu-jítsu de Gracie. Nessa fase, Bimba e seus alunos meramente demonstraram sua arte ao público numa apresentação preliminar. Depois da luta, Bimba foi a um jornal e desafiou todos os capoeiristas da Bahia. Mencionou nominalmente alguns dos lutadores mais célebres, na esperança de que eles aceitassem seu desafio. Em fevereiro de 1936, Bimba enfrentou Henrique Bahia e o derrubou com um pontapé no peito. A grande plateia cantou “Bimba é bamba”, e ele foi declarado “campeão baiano de capoeiragem”.

Em luta posterior, Bimba derrotou Zeí por pontos, diante de um estádio lotado, e assim confirmou seu título. Isso provocou protestos de outros capoeiras renomados, como Samuel de Souza (provavelmente o capoeira famoso conhecido como Samuel Querido de Deus), que assinalou que Bimba ainda não havia enfrentado alguns dos mais célebres capoeiras baianos, como Maré (Antonio Laurindo das Neves, 1894-1974). Samuel questionou a legitimidade da arte de Bimba, posto que a capoeira exigia a presença de instrumentos para marcar o ritmo. Declarou que aceitaria com prazer o desafio de Bimba, “exigindo apenas uma condição: Capoeira de Angola com berimbau e pandeiro” (Abreu, 1999, p.65).

Por meio dos jornais, Bimba respondeu que “ao som do berimbau e do pandeiro não podem medir forças dois capoeiras que tentam a posse de uma faixa de campeão, e isto se poderá constatar em centros mais adiantados [como o Rio de Janeiro], onde a capoeira assume aspecto de sensação e cartaz” (Abreu, 1999, p.67). As disputas no ringue, ele sugeriu, deveriam seguir as regras criadas por Burlamaqui em 1928. Esta última afirmação é importante porque prova que Bimba tinha pleno conhecimento das tentativas anteriores de “esportizar” a capoeira. A luta em torno das regras adequadas para confrontos entre várias modalidades de luta tornou-se quase tão importante quanto os combates reais. Quando Bimba enfrentou Vitor H.U. num embate posterior, este último abandonou o ringue, alegando que um golpe desferido por Bimba (o sopapo galopante) não era um movimento legítimo da capoeira. Por isso, as lutas seguintes efetuaram uma separação clara: os alunos de Bimba lutavam entre si e alguns angoleiros se enfrentavam no ringue, às vezes ao som do berimbau e do pandeiro. Bimba restringia-se então ao papel de juiz – por exemplo, arbitrando uma luta entre os angoleiros Aberré e Zeí (Abreu, 1999, p.91).

Parece provável que, nessa fase, Bimba estivesse considerando um rompimento completo com a capoeira tradicional e a transformação de sua capoeira regional numa arte de combate para os ringues. O mestre denominou seu estilo “luta regional baiana” e até se referiu a ele como “ex-capoeira”! (Abreu, 1999, p.76). Em outras palavras, vinha seguindo o caminho proposto por Burlamaqui e já praticado por diversos capoeiristas cariocas, que reduziam a capoeira a seus movimentos ofensivos ou defensivos, sem qualquer ritual ou música, e com isso separavam a arte de suas raízes espirituais africanas. É provável que Bimba estivesse radicalizando sua postura naquele momento, para enfatizar a diferença entre sua arte e a capoeira tradicional, cada vez mais identificada como “capoeira de Angola”. Ao entrar no ringue, entretanto, ele era obrigado a seguir as regras das competições

de lutas, o que significava, em última análise, adaptar seu estilo àquele tipo particular de disputa. Agarrar e atracar-se não faziam parte da tradição de luta da capoeira e, para ter sucesso no confronto com as artes da luta livre, ela teria de incorporar essas técnicas. Além disso, era improvável que a esperteza, os truques e a malícia tivessem grande serventia no ringue, embora Bimba soubesse que eram centrais para a sobrevivência nas ruas. A opção, portanto, era adaptar seu estilo regional ao ringue e perder a ligação com a capoeira, ou afastar-se do ringue e encontrar novos espaços para seu estilo, nos quais a luta e os rituais da capoeira pudessem coexistir. Por sorte, para a sobrevivência da capoeira como arte independente, ele optou por esta última solução. Quando campeões de jiu-jítsu como Jaime Ferreira provocaram o mestre e seus alunos em 1945-1946, dizendo que eles não queriam lutar, que a regional “não valia nada” e não podia competir com o jiu-jítsu nem com a luta livre, Bimba declarou que sua capoeira regional não era uma luta para o ringue, mas para qualquer situação da vida real (Abreu, 1999, p.95). Assim, tanto ele quanto os angoleiros pareceram retirar-se do ringue, ao menos momentaneamente. Não foi, porém, uma retirada absoluta, já que, em 1949, Bimba e seus alunos ainda participaram de uma série de confrontos em São Paulo e no Rio de Janeiro (Lopes, 2002). As derrotas no Rio e as circunstâncias que cercaram a luta no ringue em São Paulo (durante a qual foram levantadas acusações de corrupção) teriam reforçado a convicção de Bimba de que, decididamente, sua regional não se prestava àquele tipo de competição. A atração do ringue, onde as habilidades de combate da capoeira podiam medir-se com as de outras artes marciais, persistiu, entretanto. Até hoje, alguns capoeiristas treinam outras artes marciais e testam suas habilidades em competições de luta livre. Desprezado pelos tradicionalistas, esse tipo de “capoeira do ringue” ou “capojítsu” constitui, ainda assim, uma tendência importante no universo contemporâneo da capoeira.

A capoeira como cultura afro-brasileira

As formas modernas da capoeira se desenvolveram em uma fase de intenso diálogo transatlântico entre as várias vertentes da modernidade negras, na primeira metade do século XX. Desde o fim do oitocentos, alguns músicos europeus, como Antonín Dvořák, chamavam atenção para o potencial da música afro-americana, e pintores cubistas europeus buscavam inspiração em esculturas africanas. Foi, contudo, só depois da Primeira Guerra Mundial que as artes africanas e afro-americanas começaram a ser reconhecidas no Ocidente como contribuições para a cultura moderna, e não como meras expressões de sociedades “primitivas”. Esses avanços foram óbvios nos Estados Unidos, onde o *charleston* e o *jazz* não apenas se espalharam entre os afro-americanos, como também conquistaram públicos brancos e de classe média, e onde a arte da Harlem Renaissance combinou aspectos cosmopolitas e modernistas a fim de valorizar a herança afro-americana.

No Velho Mundo, a devastação da Primeira Guerra Mundial havia demonstrado aos europeus que a civilização e o barbarismo não se excluíam mutuamente. Após anos de privação, eles ansiavam por uma energia vital que só as culturas “primitivas” pareciam capazes de oferecer. Assim, não surpreende que a música afro-americana e o extraordinário desempenho de Josephine Baker na dança tenham conquistado o público francês em 1925

com *Revue nègre* (Gates, Dalton, 1997). No entanto, o entusiasmo das elites de vanguarda com a África não deixava de ser ambíguo. Em primeiro lugar, era uma África mediada por uma mestiça norte-americana que se fantasiava de primitiva para agradar ao público francês. Em segundo lugar, as representações modernistas do negro e da África ainda carregavam preconceitos anteriores. Continuavam, por exemplo, a tradição dos menestrelis (*black faces*) norte-americanos que ridicularizavam os estereótipos negros. A descoberta das artes africanas também era acompanhada de visões bastante ingênuas sobre a África “primitiva” (Archer-Straw, 2000).

As elites brasileiras acompanhavam de perto as tendências francesas e não deixaram de registrar a moda do “primitivismo” e o “enegrecimento de Paris”. Tarsila do Amaral, por exemplo, estudou com Fernand Léger, autor da cenografia da peça *A criação do mundo*, que utilizou a arte africana como fonte de inspiração para representar a humanidade primitiva. O movimento modernista, lançado em 1922, repôs na agenda a busca das raízes populares da brasilidade e contribuiu para uma reavaliação positiva da herança africana. Mas nem só intelectuais de classe média branca foram buscar inspiração em Paris. O baiano João Cândido Ferreira (1887-1954) trabalhou como cançonetista nos cabarés parisienses em 1918-1919, onde ganhou o apelido De Chocolat. O dançarino Duque, seu amigo, introduziu o maxixe na França. O grupo Oito Batutas também fez excursão a Paris em 1922 (Barros, 2005, p.47-51). De volta no Rio, De Chocolat criou a Companhia Negra de Revistas em 1926, em muitos sentidos inspirado pela *Revue nègre* parisiense. Estreou com o espetáculo *Tudo preto*, que pela primeira vez no Brasil colocou num palco de teatro um elenco quase exclusivamente negro. Apesar das muitas ambiguidades do espetáculo em relação à representação do negro, provocou reações furiosas de grande parte do *establishment* teatral (Gomes, 2003, p.299-350).

Não sabemos até que ponto os mestres baianos de capoeira tinham conhecimento de todos os acontecimentos de valorização da cultura negra no mundo atlântico. Mas a emergência da capoeira angola como estilo, promovendo a revitalização da capoeira tradicional, ocorreu nessa época, também de grande mudança cultural na Bahia. Em Salvador, as décadas que se seguiram à Abolição caracterizaram-se por tentativas renovadas de erradicar da cidade os aspectos mais visíveis e audíveis da cultura afro-baiana, em nome do progresso e da higiene. No entanto, apesar da repressão policial e das medidas de higienização, a cultura afro-baiana sobreviveu na capital. Ainda que alguns aspectos tivessem que permanecer na clandestinidade, Salvador certamente se incluiu entre as cidades com a mais vibrante cultura de origem africana nas Américas. Durante a década de 1930, os preconceitos da elite baiana contra a cultura afro-baiana foram abertamente questionados pela aliança formada por uma vanguarda de intelectuais de esquerda e alguns dos líderes mais destacados da religião afro-baiana, como Martiniano Bonfim, Eugênia dos Santos (mais conhecida como Aninha, ialorixá do terreiro Opô Afonjá) e João da Pedra Preta (posteriormente conhecido como Joãozinho da Gomeia, chefe do mais famoso terreiro angola). Intelectuais como Arthur Ramos e Edison Carneiro eram influenciados por nova corrente na antropologia norte-americana que questionava o conceito de raça e buscava substituí-lo pelo conceito de cultura (Romo, 2007). O candomblé baiano, por sua vez, estava inserido em sua própria rede transatlântica, graças ao retorno de oito mil africanos do Brasil para as cidades portuárias da África Ocidental. Através das viagens e estadas prolongadas de sacerdotes como Martiniano Bomfim ou Felisberto Sowzer, a elite

negra soteropolitana estava inteirada do renascimento nacionalista que eclodiu em Lagos a partir dos anos 1890 (Matory, 2005, p.46, 53, 63).

O segundo Congresso Afro-brasileiro, em setembro de 1937, constituiu um evento importante para a reabilitação pública da herança africana na Bahia. Um primeiro congresso, organizado em Recife em 1934 por Gilberto Freyre, o mais importante aluno de Franz Boas no Brasil, já havia conseguido despertar a atenção da mídia. Foi por isso que Edison Carneiro, Aydano de Couto Ferraz e Reginaldo Guimarães, com o apoio de Arthur Ramos, decidiram fazer do segundo Congresso não um mero evento acadêmico, mas uma celebração maior da cultura afro-baiana. Os participantes visitaram os terreiros mais queridos da cidade, e alguns sacerdotes respeitados do candomblé participaram desse processo. Em outras palavras, o congresso se afastou das normas acadêmicas vigentes, ao incorporar os “informantes” nos painéis, em que falavam em nome próprio, e ao transformar algumas sessões em trabalho de campo nos terreiros. Ainda não consegui encontrar outros congressos nessa época com esse formato, o que me leva a pensar que foi inovação importante, apesar de muitos *papers* ainda reproduzirem estereótipos sobre o negro.³

Os jornais fizeram a cobertura do evento, em particular o *Estado da Bahia*, para o qual Carneiro escrevia regularmente. Uma das metas declaradas do Congresso era pôr fim à perseguição policial do candomblé e à repressão mais geral da cultura afro-baiana. Carneiro também promoveu a fundação de uma federação de casas de candomblé (União de Seitas Afro-brasileiras), que, uma vez constituída, elegeu Martiniano Bonfim seu primeiro presidente.

Ao lado do candomblé, a capoeira figurou com destaque na programação do Congresso, como um marcador da cultura afro-baiana que os organizadores queriam ver reabilitado. Eles alugaram a quadra de tênis do Clube Itapagipe para uma “Exibição de capoeira angola”. Carneiro (1937, p.159) não se interessava pelo estilo regional emergente, que considerava símbolo da “decomposição” da luta. Em consonância com suas pesquisas sobre os bantos no Brasil, ele preferiu convidar alguns dos mais famosos angoleiros da época para apresentar sua arte: seu amigo e informante Samuel Querido de Deus, Aberrê, Onça Preta, Barbosa e Juvenal (Oliveira, Lima, 1987, p.93; Pires, 2001, p.329).

Os organizadores do Congresso valorizavam o que julgavam ser a forma tradicional da capoeira baiana. Ao promover uma visibilidade maior da capoeira, o Congresso reforçou a mudança em andamento na opinião pública, que a levava a ser cada vez mais percebida como “passatempo popular”, e não uma atividade criminosa. Já em 1936, o jornal *A Tarde* (21 jan. 1936) havia publicado foto de uma roda de capoeira na festa da Ribeira, com a legenda “Habilidades de um grupo de capoeiristas ontem, na Penha”. Isso constituiu uma inovação importante, visto que, até então, as matérias sobre as festas religiosas nunca haviam incluído representações iconográficas da capoeira. Se agora os editores haviam escolhido uma foto da capoeira para representar festas populares, é porque estavam incentivando a percepção dessa arte como parte integrante da cultura afro-baiana (Pires, 2001, p.337-338). Assim, a “vadição” começou a ser reconhecida como forma artística e expressão da identidade afro-baiana.

Ao lado das já mencionadas lutas em campeonatos e das exibições de Bimba e seu grupo nas comemorações cívicas de 2 de julho de 1936⁴, o Congresso ofereceu outro contexto público inteiramente novo para a apresentação da capoeira. Definitivamente, a arte estava superando o ostracismo que havia contido sua prática durante tanto tempo. A revitalização

da capoeira tradicional sob a nova denominação “capoeira (de) Angola” foi, contudo, obra de um grupo de mestres, dentre os quais se destaca Pastinha. Criança ainda, mestre Pastinha (1889-1981) aprendera capoeira com um africano. Quando ingressou na Marinha, aprendeu esgrima, técnicas de uso da navalha e ginástica sueca. Também recebeu aulas do então famoso músico Anacleto Vidal da Cunha e tocava na orquestra da Marinha. Em outras palavras, aprendeu também formas culturais globalizadas que o ajudaram a modernizar a capoeira.

Durante a década de 1930, a capoeira baiana tradicional foi cada vez mais identificada como capoeira de Angola, em oposição à capoeira regional desenvolvida por Bimba. As reações às tentativas de modernização na geração mais antiga de capoeiras foram muitas vezes ambíguas. Alguns começaram a incorporar as mudanças feitas por Bimba. Outros mestres, contudo, resolveram lutar pela sobrevivência da vadiação tradicional, recusando-se a modernizá-la nos moldes da regional. Quem mais se destacou nessa tentativa foi um grupo de 22 mestres respeitados (como Antônio Maré, Onça Preta, Geraldo Chapeleiro, Juvenal, Amorzinho e Noronha) que fazia rodas regulares numa área chamada Gengibirra, situada na Liberdade, bairro popular e predominantemente negro de Salvador.

A liderança desse centro foi assumida por mestre Pastinha em 1942. Passou por muita dificuldade e várias reorganizações, mas a partir de 1949 o Centro Esportivo de Capoeira Angola representa a “academia” mais importante do estilo tradicionalista. O apego às tradições da antiga vadiação, no entanto, não impediu uma série de inovações, que vão desde a orquestra até a introdução de uniforme, inspirado nas camisetas de futebol da época. Pastinha denominou sua capoeira “esporte” e, como Bimba com sua “luta regional”, introduziu o treino sistemático em sua academia, talvez inspirado em sua querida ginástica sueca. Experimentou também com a música, a ponto de introduzir castanholas na roda durante uma época. Nunca, porém, deixou de enfatizar a importância dos rituais e das tradições ao mesmo tempo que procurava adaptar a capoeira às exigências da modernidade. Muito consciente dessa sua dupla função, Pastinha descrevia-se assim: “É o educador da capoeira tipo Angola originado pelos negros da velha África. Pastinha é brasileiro, conhece e tem princípios de vários esporte[s], e tem amor” (Ferreira, s.d., p.90).

A regional e a angola emergiram juntas na Bahia, mas fizeram leituras distintas das várias vertentes da modernidade. Enquanto a preocupação central de Bimba era a eficiência frente a outras lutas importadas, os angoleiros liderados por Pastinha enfatizavam a capoeira como cultura e tradição afro-brasileira. No entanto, ambos acabaram “esportizando” a tradicional “vadiação” baiana. Como já assinalara Muniz Sodré (citado em Abreu, 1999, p.34) trinta anos atrás, mesmo o estilo de Bimba manteve cinco aspectos decisivos da cultura afro-baiana: a religião, os cantos ritualísticos, os instrumentos musicais, o culto aos heróis da capoeira e a ginga. É impossível não admirar o modo como esse mestre conseguiu combinar tradições diferentes, inovar, quando era necessário – para evitar a extinção –, e preservar princípios cruciais da forma afro-baiana de capoeira, para que não houvesse descaracterização completa. O talento de Bimba transformou a capoeira numa forma de arte que podia ser praticada por um público maior, até branco e de classe média. Não há dúvida de que isso implicou algumas concessões às preferências dos brancos ou da classe média.

Apesar de seus apertos financeiros pessoais, a estratégia geral de Bimba teve enorme sucesso. Sem ele, talvez houvesse sobrevivido apenas o modelo burlamaquiano de uma

capoeira completamente desafricanizada, paralelamente a espetáculos totalmente folclorizados para turistas, sem nenhuma eficiência marcial. O boxe e as artes marciais do Oriente teriam predominado – como em muitos outros países. Mestre Bimba criou um modelo alternativo de modernização negra para uma tradição de combate de origem africana, um modelo que parece ter sido o único capaz de evitar a ocidentalização ou a folclorização integrais da capoeira. Na verdade, mestre Pastinha provou, posteriormente, que existia um terceiro modelo para a modernização da capoeira, o qual proporcionava mais uma alternativa ao projeto de Bimba. Em grande medida, entretanto, o modelo de Pastinha só foi viável porque Bimba já havia apontado o caminho. E até hoje os estilos contemporâneos se definem muito a partir do diálogo e do contraste entre angola e regional.

Considerações finais

As influências globais são perceptíveis nos projetos de todos os inovadores da capoeira aqui examinados: Burlamaqui, Sinhozinho, Pastinha, Bimba e seus alunos. Conheciam e aprenderam ginástica sueca, boxe inglês, jiu-jitsu e caratê japoneses, e alguns até luta greco-romana. Inspiravam-se nesses exemplos para desenvolver um modelo de modernização da capoeira, mas até que ponto incorporavam a técnica, o contexto cultural ou a ética dessas formas variava muito. Essas escolhas dependiam em parte do contexto de cada cidade em que atuavam. O *background* social e étnico de cada inovador também contribuía para diferenciar os modelos, sem no entanto ser absolutamente determinante: não explica, por exemplo, as diferenças entre Bimba e Pastinha. O diálogo entre grupos sociais distintos, assim como a interação do nacionalismo com o cosmopolitanismo, foi crucial para o desenvolvimento dos estilos modernos da capoeira. Nesse aspecto a história da capoeira assemelha-se à do samba, conforme mostrou Hermano Vianna (1995).

A globalização dessas formas de luta passou pelo deslocamento internacional dos mestres, pelas demonstrações em palcos e ringues, e pelo estabelecimento de academias. A modernidade se evidencia também pela procura de novos espaços performativos, longe da cultura de ruas de onde provinha a capoeira. Espaços em que a capoeira – como as outras artes – geralmente passava pela comercialização de suas relações internas e externas para inserir-se na modernidade.

Todo o processo de modernização da capoeira foi influenciado pela busca concomitante da identidade nacional. Assim, Bimba e Pastinha pertenceram a uma geração de brasileiros que desenvolveu formas artísticas que contribuíram para fazer do país uma nação. Foram contemporâneos do compositor Noel Rosa (1910-1937), do escritor Mário de Andrade (1893-1945) e do pintor Candido Portinari (1903-1962), os quais desempenharam papel importante no desenvolvimento de formas artísticas percebidas como genuinamente brasileiras. Ao mesmo tempo, temos que ver Bimba e Pastinha como figuras de proa de uma modernização negra alternativa no Brasil. Na mesma época em que Joséphine Baker consagrou o corpo negro feminino nos palcos do teatro de revistas, e Jack Johnson, o corpo negro masculino no ringue ao tornar-se campeão mundial de boxe (1908-1915), Pastinha e Bimba também desenvolviam a corporalidade negra ao criar uma arte marcial com base em jogos de combate centroafricanos, desenvolvida no contexto brasileiro da escravidão e da pós-emancipação, e “esportizada” de

maneira semelhante a outras lutas no mundo. A posição periférica do Brasil impediu que essa cultura corporal negra ou afro-brasileira se projetasse para o cenário mundial na época de Jackson ou de Baker. A capoeira aportou com muita defasagem nas outras cidades do Atlântico negro. Assim, é só a partir da década de 1980 que a capoeira passa por intenso processo de globalização ou, como preferem alguns, de transnacionalização. Mas isso é outra história.

NOTAS

¹ Sobre os capoeiras cariocas na Primeira República, sua transformação em Turma da Lira e “cafajestes”, e a fragmentação da arte, ver Dias (2000).

² A diferença entre judô e jiu-jítsu nem sempre é clara nas fontes. Mayeda era discípulo de Kano, mas como ganhava dinheiro em lutas no ringue – prática banida pela escola Kodokan – passou a usar o termo antigo jiu-jítsu (Cairus, 2012, p.49, 58).

³ Os congressos pan-africanos de 1919, 1921, 1923 e 1927, por exemplo, organizados por W.E.B. Dubois, entre outros, focalizavam muito mais questões políticas, como a descolonização e o racismo. Gilberto Freyre criticou abertamente o segundo Congresso Afro-brasileiro, duvidando de seu caráter científico, o que acabou gerando uma polêmica na imprensa. Para uma apreciação crítica das contribuições ao Congresso, ver Siqueira (2005).

⁴ O 2 de julho celebra, na Bahia, a adesão da província ao Império do Brasil, em 2.7.1823.

REFERÊNCIAS

- A TARDE.
A Tarde, Salvador. 21 jan. 1936.
- ABREU, Frederico José de.
“*Bimba é bamba*”: a capoeira no ringue. Salvador: Instituto Jair Moura. 1999.
- ABREU, Martha.
O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.11, n.20, p.92-113. 2010.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna.
Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1020. In: Carvalho, José Murilo de (Org.). *Nação é cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p.123-151. 2007.
- ABREU, Plácido de.
Os capoeiras. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves. 1886.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de, mestre Itapoan.
A saga do Mestre Bimba. Salvador: Ginga Associação de Capoeira. 1994.
- ARCHER-STRAW, Petrine.
Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s. London: Thames & Hudson. 2000.
- BARROS, Orlando de.
Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão. 2005.
- BURLAMAQUI, Aníbal, mestre Zuma.
Ginástica nacional (capoeiragem) metodizada e regrada. Rio de Janeiro: Ed. do autor. 1928.
- BUTLER, Kim D.
Freedoms given, freedoms won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador. New Brunswick: Rutgers University Press. 1998.
- CAIRUS, José.
The Gracie clan and the making of Brazilian jiu-jitsu: national identity, performance and culture, 1801-1993. Tese (Doutorado) – Graduate Programme in History, York University, Toronto. 2012.
- CARNEIRO, Edison.
Negros Bantus: notas de ethnographia religiosa e de folklore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1937.
- DANTAS, Carolina Vianna.
A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *ArtCultura*, Uberlândia, v.23, n.22, p.85-102. 2011.
- DIAS, Luis Sérgio.
Da “turma da lira” ao cafajeste: a sobrevivência da capoeira no Rio de Janeiro na Primeira República. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000.

DOLIN, Alexander.

Kempo: die Kunst des Kampfes. Frechen: Komet. s.d.

FERREIRA, Izabel.

A capoeira no Rio de Janeiro: 1890-1950. Rio de Janeiro: Novas Ideias. 2007.

FERREIRA, Vicente, mestre Pastinha.

Manuscritos e desenhos: com o Estatuto de Centro Esportivo de Capoeira Angola. Editorado por Decânio. Salvador: s.n. (Coleção S. Salomão, v.2). s.d.

GATES, JR., Henry Louis; DALTON, Karen. C.

Introduction. In: Colin, Paul. *Josephine Baker and La revue nègre*: Paul Colin's lithographs of "Le tumulte noir" in Paris, 1827. New York: H.N. Abrams. 1997.

GOMES, Tiago de Melo.

Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revistas, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas. 2003.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo.

A modernidade negra no Brasil, EUA e França. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 26., 22 a 26 out. 2002, Caxambu. *Anais...* Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4507&Itemid=317. Acesso em: 23 mar. 2012. 2002.

HALL, Stuart.

Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil. 2003.

JIU-JÍTSU...

Jiu-jítsu contra capoeira. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 8, n.347, p.42.

Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/revista.asp?rev=347&ano=1909>. Acesso em: 26 dez. 2013. 8 maio 1909.

LEVINSON, David; CHRISTENSEN, Karen (Org.). *Encyclopaedia of world sport: from ancient times to the present*. Santa Barbara: ABC-Clio. 1996.

LOPES, André Lacé.

A capoeiragem no Rio de Janeiro: primeiro ensaio: Sinhozinho e Rudolf Hermann. Rio de Janeiro: Ed. do autor. 2002.

MATORY, James Lorand

Black Atlantic religion: tradition, transnationalism, and matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé. Princeton: Princeton University Press. 2005.

MOURA, Jair.

A projeção do negro Ciriaco no âmbito da capoeiragem. *Revista Capoeira*, Juiz de Fora, v.2, n.11, p.46-49. 2000.

MOURA, Jair.

Evolução, apogeu e declínio da capoeiragem no Rio de Janeiro. *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p.86-93. 1985.

OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vivaldo da Costa (Org.).

Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos. São Paulo: Corrupio. 1987.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões.

Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas. 2001.

REGO, Waldeloir.

Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã. 1968.

REIS, Letícia Vidor de Sousa.

O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil. 1997.

ROMO, Anadelia A.

Rethinking race and culture in Brazil's First Afro-Brazilian Congress of 1934. *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, v.39, n.1, p.31-54. 2007.

SIQUEIRA, José Jorge.

Os congressos afro-brasileiros de 1934 e 1937 face ao I Congresso do Negro Brasileiro de 1950: rupturas e impasses. *Augustus*, Rio de Janeiro, v.10, n.21, p.41-49. 2005.

VIANNA, Hermano.

O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995.

VIEIRA, Luiz Renato.

O jogo de capoeira: corpo e cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Sprint. 1995.

WANG, G.

The history of Gracie jiu-jitsu. Disponível em: <http://www.fortunecity.com/olympia/bannister/8/maeda.html>. Acesso em: 20 maio 2002. s.d.

