

A CULTURA MATERIAL DA CAPOEIRA NO RIO DE JANEIRO NO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XIX

UMA ANÁLISE A PARTIR DA LITOGRAFIA
JOGAR CAPOËRA OU DANSE DE LA GUERRE, DE RUGENDAS

Ricardo Martins Porto Lussac (Uerj)

*O artigo investiga a história da cultura material da capoeira a fim de compreender o processo de ensino/aprendizagem do jogo-luta no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX, propiciando, indiretamente, aprofundamento e maior conhecimento de sua prática hodierna como cultura imaterial e patrimônio, e de seus respectivos processos pedagógicos no decorrer da história. A pesquisa teve seu foco objetivo na cultura material da capoeira a partir da análise da litografia *Jogar Capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas. Este trabalho ilumina preliminar e parcialmente a complexa relação dos sujeitos que desenvolveram o modo de fazer capoeira – cultura imaterial – com os objetos, materiais e ambientes que compuseram a cultura material do jogo-luta e suas respectivas simbologias.*

CULTURA MATERIAL, ICONOGRAFIA, CAPOEIRA, HISTÓRIA.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. A cultura material da capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 141-167, mai. 2013.

THE MATERIAL CULTURE OF CAPOEIRA IN RIO DE JANEIRO IN THE FIRST QUARTER OF 19 CENTURY AN ANALYSIS FROM THE LITHOGRAPHY JOGAR CAPOËRA OU DANSE DE LA GUERRE, BY RUGENDAS

Ricardo Martins Port Lussac (Uerj)

The article investigates the history of material culture of capoeira in order to understand the process of teaching / learning the game-fight in Rio de Janeiro in the first quarter of the nineteenth century, indirectly promoting a deeper and greater understanding of its contemporary practice as intangible culture and heritage, and its pedagogical processes throughout history. The research focused on the material culture of capoeira based on the analysis of the lithography Jogar capoeira or danse de la guerre, by Rugendas. This work unveils preliminarily and partially the complex relationship of subjects who developed the capoeira ways – immaterial culture – with the objects, materials and environments that formed the material culture of the game-fight, and their respective symbologies.

ICONOGRAPHY, CAPOEIRA, MATERIAL CULTURE, HISTORY.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. A cultura material da capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 141-167, mai. 2013.

INTRODUÇÃO

No Brasil, durante a última década, o Ministério da Cultura (MinC) dispensou atenção especial à área da cultura imaterial do país, desenvolvendo, nesse sentido, políticas públicas e o respectivo registro e salvaguarda de determinadas práticas culturais.

Em 2008, a capoeira, prática corporal de jogo-luta de origem brasileira, foi registrada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), órgão subordinado ao MinC, como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, através do registro das rodas de capoeira no Livro das Formas de Expressão e do ofício dos mestres de capoeira no Livro dos Saberes.

Esse fato fez com que antigas e novas discussões no campo do jogo-luta emergissem em novo contexto. Ao mesmo tempo, o recente campo de pesquisa sobre a capoeira como patrimônio e como cultura imaterial começa a galgar suas primeiras abordagens e pesquisas, como, por exemplo, os apontamentos de Vassalo (2008).

Nesse cenário, conseqüentemente, um dos fatores que veio à baila foi a busca de melhor compreensão da transmissão e dos respectivos processos educativos dessas práticas, proporcionando vasto campo de atuação para os pesquisadores de diferentes áreas, entre elas, a educação.

Por outro lado, o campo da história da educação tem cada vez mais debruçado seu olhar sobre práticas não escolares da educação, na transmissão de conhecimentos e cultura nos mais diversificados grupos sociais. Isso ganha significância quando se compreende que a educação é realizada dentro de um mosaico de atividades e interações sociais.

Nesse sentido, por ser campo do conhecimento que ainda necessita de mais investigações, não é de estranhar que a literatura pertinente seja insuficiente para a compreensão de tais fenômenos. Compreender as utilidades, os significados e as influências dos aspectos materiais envolvidos na transmissão de qualquer prática cultural é fator fundamental e determinante para o conhecimento dos processos educativos envolvidos em qualquer fenômeno sociocultural em que haja alguma relação de ensino/aprendizagem. Desse modo, torna-se interessante investigar a relação das culturas material e imaterial da capoeira a fim de compreender o ensino/aprendizagem do jogo-luta ao longo da história.

A presença da capoeira na história é constatada inicialmente nos registros policiais e processos judiciais após 1808, pois, com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, dom João VI criou a Intendência-geral de Polícia da Corte do Estado do Brasil, iniciando grandes modificações no sistema policial (SOARES, 2002). Não

só esses documentos oficiais, entretanto, registraram a capoeira. Os viajantes estrangeiros – que após a vinda da família real visitaram terras brasileiras – tornaram-se importantes fontes para a reconstituição dos costumes da sociedade naquele período.

De acordo com Conduru (2008, p. 84), por meio de fontes iconográficas desses viajantes “é possível refletir sobre alguns aspectos da condição social dos africanos e afrodescendentes que foram escravizados no Brasil, das práticas e meios de representação, bem como da arte nessa conjuntura”.

Uma das formas de se investigar a cultura material é por meio de fontes iconográficas. Ricas na representação da matéria, esse tipo de fonte é portador de relevantes elementos documentais e contribui com outra perspectiva e leitura em pesquisas sobre cultura material, principalmente quando somado a outros documentos durante a investigação.

Dos viajantes estrangeiros, muitos eram artistas que produziram considerável iconografia representando aspectos da presença de africanos e afrodescendentes no Brasil, principalmente no século XIX. São nomes frequentemente utilizados em pesquisas sobre a escravidão e os costumes dos negros e seu cotidiano, como, por exemplo, Auguste François Biard, Augustus Earle, Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Paul Harro-Harring, Thomas Ender, W. Read, entre outros. Cabe lembrar artistas brasileiros, como Frederico Guilherme Briggs (TURAZZI, 2002), também responsáveis por grande parte desse rico repertório iconográfico.

Cabe ao artista germânico Johann Moritz Rugendas (1998), entre 1822 e 1825, durante sua primeira visita ao Brasil – quando fez parte da Expedição Langsdorff, 1822-1829 – a primeira descrição detalhada da capoeira, tanto de modo textual como através da litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*. E por tal relevância para a história da capoeira, a referida litografia será a fonte iconográfica selecionada para investigação nesta pesquisa.

OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivo geral investigar a cultura material da capoeira a fim de compreender o processo de ensino/aprendizagem do jogo-luta no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX, propiciando aprofundamento, indiretamente, e mais conhecimento de sua prática hodierna como cultura imaterial e patrimônio, e de seus respectivos processos pedagógicos no decorrer da história. Como objetivo específico, este artigo foca sua investigação sobre a cultura material da capoeira a partir da análise da litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas.

FONTES E METODOLOGIA

Como já afirmado, a fonte principal deste trabalho é a litografia *Jogar capoeira* ou *danse de la guerre*, de Rugendas (1998). Essa fonte iconográfica é complementada pelo texto do próprio Rugendas sobre o que retratou em sua litografia. Neste artigo, porém, é necessário compreender a outra perspectiva de utilização dessa fonte: sua utilização como objeto de pesquisa, pois será fonte minuciosamente analisada, e dessas análises serão desenvolvidas as considerações no artigo.

Abordagem metodológica importante que deve ser considerada em pesquisas com fontes iconográficas é a autenticidade das imagens. No caso das gravuras de Rugendas é conhecida a ação do *marchand* falsário brasileiro Roberto Heymann, que atuou em Paris na primeira metade do século XX. Uma das muitas obras de Rugendas que ele falsificou foi *Jogar capoeira*. No caso da falsificação dessa obra aparece um casal na varanda dos fundos de uma casa retratada, ao contrário do original na qual a varanda está vazia. Desse modo, é oportuno afirmar que este estudo analisou a imagem verdadeira da obra *Jogar capoeira*, de Rugendas.

A fim de oferecer maior embasamento à construção da pesquisa, ela se valeu de fontes primárias do período estudado, como oficinas do Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e registros policiais encontrados no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro.

A pesquisa também se apoiou em referências do Iphan (2011), por ser esse o órgão responsável por políticas públicas e pesquisas no campo da cultura material e imaterial, e da Unesco (2003), que também tramita nesse campo.

Até o momento, o que se pesquisou sobre os aspectos materiais na transmissão da capoeira no século XIX no Rio de Janeiro, mesmo que indiretamente, pode ser verificado nos estudos de Soares (1999 e 2002) e de Araújo (1997 e 2005), autores que, em razão de contribuições relevantes para a historiografia, servem como base desta investigação.

É possível encontrar também dispersas referências nesse sentido em diferentes obras sobre a capoeira, mas não tratando a temática de modo específico, tampouco sob a perspectiva da cultura material pertencente a uma cultura imaterial. Desse modo, justifica-se o estudo sobre a cultura material da capoeira, para que se possa aprofundar seu conhecimento como cultura imaterial e patrimônio.

Os referenciais teóricos utilizados na pesquisa foram analisados por meio de interpretações de diferentes abordagens e enfoques, buscando as contribui-

ções científicas que eles puderam somar. As fontes tiveram tratamento qualitativo e interpretativo, e o cuidado de crítica interna referente ao conteúdo e significado da fonte ou documento, com o objetivo de verificar até que ponto apresentava coerência com as informações sobre o mesmo fato ou fenômeno colhidas em outras fontes, ao mesmo tempo em que se buscou entender o diálogo construído entre fontes secundárias e primárias. A construção e a exposição dos argumentos foram desenvolvidas e apresentadas obedecendo a sequência e encadramento lógicos, relacionando os diferentes elementos e acontecimentos presentes nas fontes utilizadas.

Destarte, ao adentrar esse campo foi necessária delimitação conceitual sobre cultura material – que neste artigo não é abordada sob a perspectiva de patrimônio material diretamente como define o texto do documento da Unesco (2003), concepção também compartilhada pelo Iphan (2011), e sim sob o entendimento de que a cultura material é o conjunto de instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que são associados às práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas pertencentes a um determinado grupo que possui saber específico de um modo de fazer e de forma de expressar uma cultura imaterial, que é transmitida a seus pares por pedagogia própria.

Este trabalho, portanto, entendendo a capoeira como cultura imaterial, não se deterá nessa perspectiva e tecerá as relações da cultura imaterial e material da capoeira.

DELIMITAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

Este artigo está temporalmente delimitado especificamente na segunda e na terceira décadas do século XIX, pois se entende que 1811 é o ano em que se pode constatar a primeira evidência da capoeira na história (LUSSAC, 2009) e que o intervalo de 1822 a 1825 constitui o período em que Rugendas esteve no Brasil durante a Expedição Langsdorff (1822-1829). Já a definição da cidade do Rio de Janeiro como delimitação geossocial para a pesquisa se deu em razão da quantidade e qualidade das fontes, por ser o local em que ocorreram os primeiros fatos da história do jogo-luta da capoeira e também local onde foi elaborada a litografia utilizada nesta pesquisa.

JOGAR CAPOËRA

Quando fez parte da Expedição Langsdorff, 1822-1829, durante sua primeira visita ao Brasil, entre 1822 e 1825, Rugendas (1998) elaborou a primeira descrição mais detalhada da capoeira, tanto de modo textual como através da li-

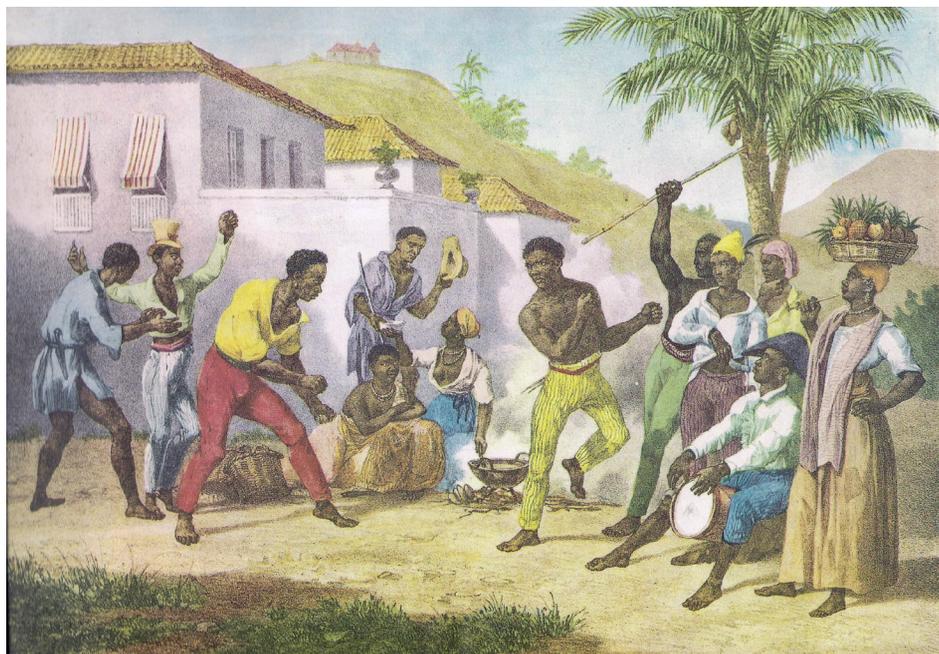


Figura 1: Jogar capoeira ou danse de la guerre, 1822-1825 (RUGENDAS, 1998)

tografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, retratada em um dos capítulos acerca dos usos e costumes dos negros (Figura 1).

Estas duas fontes, textual e iconográfica, deixadas por Rugendas somadas ao restante de sua obra sobre o Brasil têm sido importantes documentos para pesquisa de diferentes campos, além do que diz respeito à capoeira.

No âmbito da temática da capoeira, suas gravuras *Jogar capoeira ou danse de la guerre* e *San Salvador* têm sido largamente estudadas, apesar de até o momento não se poder inferir a certeza de a litografia *San Salvador* retratar a capoeira de algum modo (Figura 2).

Vieira e Assunção (1998, p. 97) afirmam que as litografias *San Salvador* e *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas, foram várias vezes mal interpretadas e que devem ser vistas no contexto de sua obra:

As gravuras, sempre associadas, se situam de fato em partes diferentes da obra (...) “San Salvador”, aparentemente pintada na península de Itapagipe. Representa no primeiro plano um grupo de negros, dos quais quatro estão se movimentando, enquanto os outros cinco estão olhando ou namorando. Dois se enfrentam diretamente, com passos que efetivamente lembram a ginga. O terceiro, olhando para os dois, se abaixa num movimento que também exis-

te na capoeira atual. O quarto parece estar dançando na ponta dos pés. Não está representado nenhum instrumento musical. Rugendas em nenhum lugar comenta esta gravura e, sobretudo não diz que se trata de capoeira.

Na interpretação de imagens – sejam elas aquarelas, litografias, desenhos, pinturas, caricaturas, fotografias, entre outras – sempre que possível deve-se levar em conta na análise iconográfica a obra do autor como um todo, por onde e em que época viajou e retratou, como e de que modo ele pensava, em que meio, contexto, momento e situação as obras foram elaboradas, para quem ou o que, a fim de não se cair no erro de falsas ou tendenciosas interpretações ou ainda sub-juar suas respectivas limitações.

Desse modo, “a análise deve atentar aos elementos inusitados e detalhes excepcionais que emergem aqui e ali nas obras, permitindo entrever olhares mais ou menos individuais de seus autores” (CONDURU, 2008, p. 84).

Nesse sentido, é necessário compreender as funções do autor Rugendas em suas obras, bem como o modo de seu diálogo com elas, entendendo o seu sentido como forma de expressão. Também é importante ter consciência de que Rugendas, como autor, fez parte de um jogo com regras próprias dos grupos e sociedades nos quais estava inserido, sendo, portanto, peremptório entender a perspectiva de que a função de um autor é característica regida pelo modo de existência, de circulação e de funcionamento de seus discursos no interior da sociedade a qual pertence ou pertenceu (FOUCAULT, 2001).

Outra circunstância que não se pode descartar é a possibilidade da exclusão, intencional ou não de Rugendas, de certos detalhes, características ou representações em suas obras.

Michel Foucault (1996, p. 18 e 19) afirma existirem três grandes sistemas de exclusão presentes na sociedade, os quais exercem pressão, poder de coerção, que interfere na expressão humana, a forma iconográfica incluída, sendo eles: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade. Certamente, esses sistemas de exclusão interferiram de um modo ou de outro nas obras de Rugendas, exercendo procedimentos de controle e de delimitação, de ordem externa ou interna. Desse modo, é preciso contextualizar o cenário de suas obras – o tema, o cenário, o momento, o público-alvo, sua intenção são apenas alguns pontos que devem ser pensados – para começar a entender as dimensões e limitações das imagens do autor. Como afirmou Foucault, “Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (1996, p. 37).

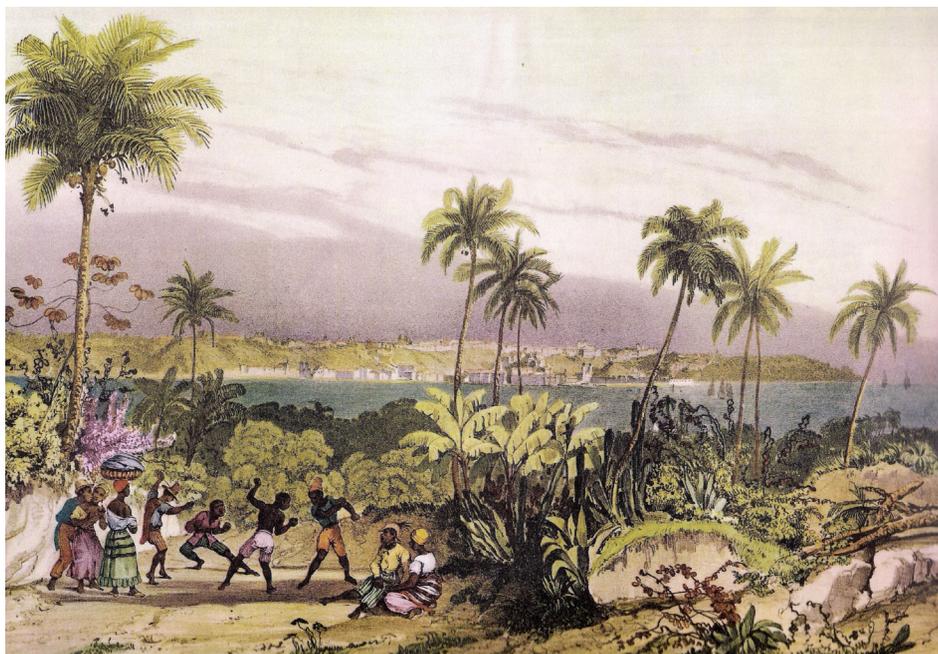


Figura 2: San Salvador, 1822-1825 (RUGENDAS, 1998)

As obras já conhecidas de Rugendas são grandes fontes de pesquisa para a capoeira e para a história da escravidão, do negro e do Brasil durante o período do Império. Sobre o artista, Vieira e Assunção (1998, p. 97) fornecem alguns apontamentos elaborados sobre *Jogar capoeira ou danse de la guerre*:

Mostra uma cena urbana, com dois negros se enfrentando ou jogando ao som de um tambor. Faz parte dos capítulos sobre os “usos e costumes dos negros”. Nele, Rugendas descreve o que considera os “cantos e danças” típicos dos negros, como o batuque (“Batuca”), o lundu (“Zandu”, em outra ilustração chamada “Landu”), a capoeira e a eleição do Rei do Congo. Passa então a tecer comentários sobre os “feiticeiros” (ou “mandingueiros”), os efeitos do álcool sobre os escravos e as fugas dos mesmos. A inclusão da capoeira neste capítulo é um argumento para a existência mais generalizada da capoeira no Brasil Império, tanto quanto outras manifestações por ele mencionadas. Esta (...) gravura, que explicitamente se refere à capoeira, parece ser situada no Rio de Janeiro, devido à forma do morro no fundo do quadro.

Por meio do texto deixado em sua obra Rugendas aponta a capoeira que retratou como um tipo de prática bárbara do início do século XIX no Rio de Janeiro. Uma luta, um jogo, que se pode tornar violento. Ao retratar a capoeira

como dança da guerra dos negros, um folguedo guerreiro, Rugendas a entendeu como dança pírrica. É necessário registrar que o que parecia ser violento para um artista e viajante europeu ocidental do início do século XIX podia não o ser para negros no Brasil do mesmo período.

Os negros têm ainda um outro folguedo guerreiro, muito mais violento, a “capoeira”: dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas, lançando-se um contra o outro mais ou menos como bodes, acontece-lhes chocarem fortemente cabeça contra cabeça, o que faz com que a brincadeira não raro degenera em briga e que as facas entrem em jogo, ensanguentando-a (RUGENDAS, 1998, p. 158).

Nota-se que a descrição da capoeira por Rugendas é um pouco diferente – ela identificaria o jogo-luta de uma forma menos evoluída – da que é encontrada em períodos posteriores, como no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, quando os capoeiras assumem uma forma muito mais complexa de ações, vindo a modificar diretamente a própria práxis da capoeira.

Para se ter uma ideia da mudança de concepção do que era a capoeira ao longo do século XIX, ao final desse período, o escritor Plácido de Abreu (1886) não entendia ser a capoeira um jogo-luta essencialmente de cabeçadas, como a prática pode ser identificada nas primeiras décadas do século XIX, portanto, de forma distinta de Rugendas. Para Plácido, as sortes de cabeça, que podemos entender como um tipo de jogo-luta de cabeçadas, era uma prática africana, apesar de não citar fontes ou pistas que possam substanciar tal fundamento. Sob essa perspectiva, Plácido entendeu que as sortes de cabeça constituíam prática não presente em terras brasileiras. Nesse sentido, como exemplo dessa mudança de concepção, é interessante transcrever a descrição desse autor em um trecho de seu romance *Os Capoeiras*:

É um trabalho difícil estudar a capoeiragem desde a sua raiz primitiva porque não é bem conhecida a sua origem. Uns atribuem-na aos pretos africanos, o que julgo um erro, pelo simples fato [de] que [n]a África não é conhecida a nossa capoeiragem e sim algumas sortes de cabeça (ABREU, apud SOARES, 1999, p. 10).

Tanto Rugendas como Plácido de Abreu não forneceram pistas que possam indicar ou evidenciar algo quanto às características étnicas específicas dos praticantes do jogo-luta, apesar de os elementos materiais, como as indumentárias e suas respectivas cores e objetos presentes na representação dos sujeitos na gravura de Rugendas, poderem sugerir delimitação nesse sentido.

De toda forma, se ao final do século XIX a capoeira já era praticada e entendida de forma diferente do início do referido século, tanto mais se compararmos o período de Rugendas ao de hoje. Certamente, sem o conhecimento das devidas limitações de interpretação, acabar-se-ia incorrendo em um anacronismo e conseqüente erro metodológico-científico, não identificando de modo correto as diferentes formas de expressão da capoeira ao longo do tempo.

Outro fator considerado é quando Rugendas salienta o aspecto lúdico da capoeira e a possibilidade de a prática degenerar em briga, demonstrando o tênue limite entre uma prática de jogo de luta corporal e a luta corporal propriamente dita, ainda encontrado, mesmo que de forma diferente, em tempos atuais na capoeira. Observa-se que vários outros comportamentos motores típicos do jogo-luta, que podem ser verificados ao final do século XIX, não foram descritos por Rugendas, sendo mais provável que ainda não tivessem sido desenvolvidos em sua prática, conforme estudos já realizados (LUSSAC, 2009).

Tal afirmativa é compartilhada por Passos Neto (1998, p. 37), também conhecido como Nestor Capoeira. Nas litografias – Passos Neto se refere a *Jogar capoeira ou danse de la guerre e San Salvador* – e na descrição de Rugendas, alguns elementos que se conhecem atualmente, ainda não tinham sido incorporados, conforme entendeu mestre Nestor Capoeira:

Na descrição de Rugendas estão ausentes os pulos acrobáticos, o “jogo de chão”, as pernadas e as rasteiras, que ainda não haviam sido introduzidos no jogo. Além disso o berimbau também não fazia parte da capoeira (...) Com o tempo, a capoeira foi modificando, em parte pela própria ação do tempo.

Apesar do não embasamento metodológico-científico, só mediante a descrição de Rugendas e a análise de sua litografia, Passos Neto estava certo ao afirmar que alguns elementos “ainda não haviam sido introduzidos no jogo”. Sem mais subsídios, inicialmente pode-se afirmar que essa pode ter sido a forma primitiva do jogo-luta da capoeira, como provado em estudos anteriores (LUSSAC, 2009).

De qualquer modo, é necessário pensar que, se houvesse outros elementos do jogo-luta da capoeira, eles deveriam estar presentes? A ausência de um elemento em uma fonte não significa sua ausência na realidade.

Só com as referências do artista não é possível afirmar isso. Nesse sentido, pode-se concluir que Rugendas descreveu a capoeira com repertório gestual-motor muito menor do que pode ser verificado no final do século XIX, e que, provavelmente, estava em determinada fase contextual em que travava diálogo com outras diversas práticas, o que transformaria e potencializaria seu desenvol-

vimento. Certo é que desde 5 de junho de 1811, data até agora constatada como relativa à primeira ocorrência da capoeira na história, como se pode verificar no volume I do Códice 403, que repousa no Arquivo Nacional, esse tipo de luta e jogo de cabeçadas denominado capoeira era largamente encontrado na zona urbana do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX (LUSSAC, 2009), deduzindo-se por isso que a gravura tenha sido realizada ou inspirada no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

O elemento dança, presente na prática, conforme observado por Rugendas, detinha a particularidade do aspecto bélico, guerreiro, pírrico. Provavelmente, esse aspecto da dança devia ser utilizado para incrementar a mobilidade motora, aproveitando o repertório cultural e étnico-motor preexistente dos sujeitos, e para zombar do adversário, demonstrar agilidade ou confortabilidade no jogo ou mesmo na luta e também para engrajar o ambiente, tornando-o mais lúdico e prazeroso não só para o praticante, mas para os demais. Dançar no jogo poderia demonstrar o domínio sobre a situação, podendo ser utilizado ainda para ludibriar o adversário, enganando-o com movimentos indecifráveis ou que dispersassem sua atenção. Pensar, como certas hipóteses já afirmaram, que a dança na capoeira era para enganar os agentes repressores, é subestimar tais sujeitos ou mesmo desconsiderar a documentação existente sobre a repressão à prática, tanto como jogo quanto como luta – repressão que confere à capoeira o *status* de prática perigosa.

A litografia *Jogar capoeira* ou *danse de la guerre* retrata 12 pessoas negras – todas representadas descalças, sendo, portanto, muito possivelmente escravos –, nove homens e três mulheres, estando dois desses homens jogando capoeira.

Não se pode desconsiderar a possibilidade da existência de algum negro livre ou liberto que, ao praticar o jogo da capoeira, preferisse estar com os pés nus, a fim de diminuir certas dificuldades ou melhorar sua *performance*, ou pelo próprio costume de se praticar o jogo da capoeira descalço naquele período, ou, ainda, para se identificar com seus pares, na maioria escravos. É possível que os que possuíssem calçados, item valorizado na composição de sua figura social, tivessem a intenção de preservá-los. Um calçado sujo em demasia ou fora do comum poderia delatar uma prática não condizente com as tarefas ou ofício do sujeito, ou ainda indicar atividade ou comportamento não aceito no meio social em geral. Também é possível inferir que os que tivessem calçado os tirassem para se colocar em igualdade de condições com o outro jogador. Pensar, entretanto, que os calçados eram retirados para que não se machucassem contradiz a descrição do jogo por Rugendas (1998, p. 158), que afirmou: “Os negros têm ainda um outro folguedo guerreiro, muito mais violento, a ‘capoeira’”. Contudo, o que Rugen-

das retrata é a capoeira como um costume dos escravos, e segundo uma determinada lógica, estes deveriam estar descalços, justamente, por ser escravos.

Na gravura *Jogar capoeira* o ambiente parece ser os fundos de uma grande casa, ou de três casas, a julgar pelos muros e telhados que perfazem o pano de fundo da imagem. Os fundos dessa casa ou casas parecem terminar junto a mata ou vegetação não muito densa, já roçada, também verificada nos morros que compõem o restante do cenário, o que demonstra a possibilidade de se tratar de área urbana devido ao desmatamento da vegetação original. É importante notar os vasos da varanda da construção mais próxima. Neles há plantas, evidenciando a necessidade de regar devido ao sol e ao calor, sugerindo a necessidade do cuidado por empregados ou escravos. Desse modo, pode-se pensar ter o dono dessa casa razoável condição financeira.

Os três telhados, indicando três prédios, também permitem pensar na hipótese de ambiente urbano com prédios independentes muito próximos um do outro – o que reforçaria o fato de o artista ter representado um encontro de escravos de diferentes senhores nos fundos dessas casas, longe da rua principal, da fachada desses prédios e, portanto, em ambiente mais reservado e seguro para suas práticas. Nesse caso, Rugendas teria retratado uma prática marginal, realizada nas periferias da cidade, longe das ruas e ambientes principais. Desse modo, não é descabido supor que essas práticas poderiam ser toleradas desde que realizadas nesses ambientes reservados.

Por outro lado, cabe outra hipótese: as três construções poderiam fazer parte de uma grande propriedade da qual os sujeitos representados possivelmente seriam escravos. De qualquer modo, a construção maior no alto do morro, que certamente representa uma igreja, pode descartar um ambiente estritamente rural, afastado de outras propriedades, apesar de o pouco que aparece na imagem além das construções aparentar região só de vegetação. Isso reforça a possibilidade de a representação de Rugendas ser o encontro de escravos de diferentes senhores.

É possível identificar outras quatro pequenas construções do lado esquerdo da igreja, sugerindo a presença de mais moradores na região. O artista pode ter tido a intenção proposital ao colocar uma igreja no topo de um morro como pano de fundo da imagem. Sendo ou não mera representação do real, confere a ideia da presença da Igreja católica nessa sociedade de forma poderosa, no topo, de onde tudo vê e controla, assim como também permite, aliás, a coisificação dos seres no regime escravocrata.

Entretanto, não é possível concordar com Vieira e Assunção (1998, p. 97), os quais afirmam que a gravura “parece ser situada no Rio de Janeiro, devido à

forma do morro no fundo do quadro”, pois apenas pelas características dos morros não é possível sequer especular sua localização. Tal especulação seria mais bem fundamentada, como já escrito em linhas anteriores, pelo tipo de prática em si e o período da obra do artista.

O ambiente é claro, aberto, mas ao mesmo tempo abrigado, garantindo que se possa acender o fogo para fazer a comida sem a possibilidade de o vento atrapalhar e, ao mesmo tempo, permitindo a dispersão da fumaça, de modo que ela não incomode os moradores dessas casas ou possíveis transeuntes. Essa fumaça, aliás, impossibilita verificar se há alguém mais por detrás e como seria, mais detalhadamente, o espaço aos fundos das casas. Ao lado da brasa, no chão, são vistas algumas poucas bananas, possivelmente assando.

Tal ambiente espaçoso oferece a sensação de liberdade em um mundo escravista, mesmo que momentânea, durante a prática em questão. Esse ambiente aberto, encontrado também em obras de outros artistas, proporciona questionamento sobre o modo de controle do sistema escravista. Na gravura de Rugendas observa-se razoável espaço livre e com vegetação, levando ao questionamento de por que os negros não escapavam se eram escravos. As práticas de vigilância, controle e punição eram tão eficazes ou temidas? Ou a vida de um cativo com certas liberdades em uma cidade com considerável vida social era mais convidativa do que a vida em um quilombo ou em outro local como fugitivo? Esses questionamentos rodeiam tal cenário, ilustrando a complexidade e subjetividades presentes na sociedade escravocrata brasileira no início do século XIX.

A capoeira é jogada em chão de terra batida, e o mato ralo ao lado faz constatar ser esse espaço bastante utilizado para a prática, como também, possivelmente para trânsito. Se a sombra dos sujeitos colocada por Rugendas não for só para realçar a perspectiva dimensional, pode-se dizer que a prática ocorre ou no início da manhã, ou no final da tarde, o mais provável, pelo “incômodo” som do tambor e das palmas, e por ser o momento, após as tarefas, mais indicado para a realização da prática, de forma que fosse tolerada ou não reprimida.

Analisando primeiro as mulheres presentes na cena, observa-se na extrema direita uma escrava vendedora de frutas da terra, que segura um cachimbo, que estaria fumando. Certamente, devido a suas vestes, ela tem *status* diferenciado entre seus pares. Em *Mercado de escravos*, também de Rugendas, há uma vendedora de quitutes “provavelmente uma escrava ao ganho ou já alforriada, e portanto ocupa uma situação social diferenciada – evidenciando como a estratificação social permitia certa mobilidade, que implicava outros usos da cultura material”, conforme observou Conduru (2008, p. 89), demonstrando a presença comum desse tipo no meio social naquele período. Nesse sentido, é necessário as-

sinalar que os artistas viajantes, em geral, elaboravam suas obras com imagens de tipos que encontravam tanto na cidade como no campo.

Ao centro da imagem estão as outras duas mulheres. Uma claramente é a cozinheira, pois mexe a panela ao fogo. Apesar de suas vestes não serem tão elaboradas quanto às da vendedora de frutas, seu ofício também lhe proporciona *status* diferenciado entre seus pares. Rugendas representou a nudez exposta das mulheres escravas na figura dessa mulher. A nudez e a sexualidade são fatores presentes em muitas imagens sobre os negros escravos nesse período:

O fato de mulheres e homens aparecerem ora cobertos, ora vestidos nas imagens de Rugendas e Debret induz a acreditar que a exposição dos corpos era facultativa e, portanto, uma atitude voluntária, deliberada, de pessoas apresentadas como seres amorais que viviam em condições quase animais. Contudo, ao apresentar majoritariamente seminus os corpos negros, essas obras levam a pensar que a exibição do corpo era obrigatória, fosse no real, nos acontecimentos registrados, ou ao menos na representação, nas cenas artisticamente compostas, de modo a constituir e reforçar a imagem dos negros como seres degenerados. Tal reflexão chama a atenção para a sexualidade que perpassa muitas dessas cenas (CONDURU, 2008, p. 90).

A outra mulher parece mais apática, assistindo ao jogo. Talvez fosse ajudante da cozinheira ou, ao menos, sua amiga com a qual coloca o assunto em dia, trocando valiosas informações que servem para resistência de ambas, e quiçá do grupo, em um mundo escravista. Não é de estranhar que a primeira evidência de um fato da capoeira, em que uma mulher aparece como sujeito ativo, ocorra já na segunda década do século XIX, no Rio de Janeiro, na *Relação de presos feitos pela polícia* – volume II, 1817-1819, do Códice 403: “Joaquina Angola de João dos Fatos, por estar com um estoque na mão, jogando capoeira, e jogou fora quando foi presa. 300 açoites se tanto puder levar.” (AN). Nessa referência uma mulher aparece, aliás, portando arma branca e a descartando, o que evidencia certo conhecimento sobre os processos e consequências da repressão; sendo castigada do mesmo modo – se pudesse aguentar, como previu a pena – como se castigavam os homens.

Talvez esse castigo impingido à mulher fosse igual ao dos homens devido ao entendimento de que ela estava praticando algo do mundo masculino e, portanto, deveria ser punida do mesmo modo. O castigo também poderia ser demonstração de poder para desestimular o aliciamento de mais novas adeptas à prática.

Em *Jogar capoeira*, em pé, ao lado da cozinheira, está um homem cuja mão esquerda segura um chapéu, sugerindo um gesto de saudação ou agradecimento à cozinheira. Com a mão direita recebe da cozinheira uma cumbuca com comida, ao mesmo tempo em que apoia no mesmo braço um bastão ou cabo de madeira. Ainda que não seja possível afirmar, é possível que esteja segurando o cabo de uma ferramenta, uma enxada, por exemplo, não se separando de seu instrumento de trabalho no momento de se alimentar. No chão, à frente dos pés do homem de cartola é possível visualizar dois cestos entre as pernas do jogador da esquerda. Talvez o bastão do homem que se serve com a cozinheira fosse utilizado para carregar tais cestos, um em cada extremidade para contrabalancear, sugerindo ser aquele momento uma pausa do trabalho para a alimentação. Curiosamente, tais cestos também podiam ser chamados pelo nome capoeira, outro significado comportado pelo vocábulo.

O homem de cartola está com os braços levantados vivenciando a ludicidade do jogo e da música. Suas vestes propõem a possibilidade de ter ofício menos braçal, mais caseiro ou urbano, próximo de seus senhores, o que também lhe confere *status* diferenciado no ambiente escravista. A própria cartola é sinônimo de identificação e hierarquia entre seus pares. Em ocorrências documentais da capoeira (SOARES, 1999 e 2002), chapéus sempre foram encontrados com seus praticantes.

À frente de um coqueiro ou palmeira estão três homens. Um deles, com postura mais relaxada, aparenta estar encostado no tronco da árvore empunhando acima da cabeça um pedaço de cana-de-açúcar ou de bambu. Mais provável que seja a primeira opção devido ao contexto de alimentação e a curta distância entre os gomos do caule e sua espessura. Esse homem demonstra estar torcendo e oferecendo entusiasmo a algum dos jogadores. Talvez para o mais próximo, pois no mundo das lutas os grupos antagônicos geralmente ficam em lados opostos, o que poderia ter sido representado por Rugendas, apesar de, na prática, os jogadores sempre mudarem seu posicionamento. Considerando sua vestimenta, porém, ela é mais parecida com a do jogador da esquerda, pois ambos têm um pano amarrando a cintura, ao contrário do outro jogador, que aparenta ter uma corda ou fita. Esse pano que amarra a cintura do homem que segura o bambu parece ser do mesmo tecido da calça do homem a seu lado, de gorro amarelo.

Quanto ao fato de os dois jogadores utilizarem modos diferentes para amarrar a calça na cintura, um com pano e outro com corda ou fita, diferença que se pode constatar nos demais homens presentes e espalhados na cena, seria uma possível evidência de indumentária identitária de grupos diferentes? E, se isso puder ser comprovado, Rugendas estaria ciente dessas diferenças identi-

tárias quando retratou tais sujeitos? Mais pesquisas são necessárias para mais considerações nesse sentido. De qualquer forma, se isso fosse verdade, os membros dos diferentes grupos estariam distribuídos aleatoriamente na cena retratada por Rugendas.

Os outros dois homens estão com panos na cabeça, possivelmente gorros, parecendo compartilhar de uma mesma identidade indumentária e de grupo, talvez de etnia. Um desses dois, com a mão no queixo, demonstra estar tenso ou analítico com o desenrolar do jogo. Isso nos faz pensar que seu colega, que está mais à frente, ao levantar a camisa e colocar a mão na cintura esteja se preparando para pegar uma arma, apesar de não se poder identificar com clareza tal artefato que, por aparentar ser um objeto pontiagudo, parece ser um estoque. Como Rugendas (1998, p. 158) descreveu, é provável que “a brincadeira não raro degenera em briga e que as facas entrem em jogo, ensanguentando-a”.

De todo modo, ao contrário do sujeito que pode estar portando um estoque, o qual aparenta nitidamente escondê-lo intencionalmente, uma faca pode ser constatada claramente na cintura do sujeito da extrema esquerda da imagem. Portar armas brancas era considerado crime naquele período. O fato de esse escravo possuir uma faca na cintura pode demonstrar que ele estava seguro, dentro da propriedade de seu senhor. Talvez até ajudando no preparo do alimento na hora da refeição. Ou que pertencia a algum senhor influente, o que lhe assegurava livre trânsito para seu labor, ou, ainda, que era conhecido por seu ofício, que demandava o uso de uma faca, sendo, portanto, aceito seu trânsito com sua ferramenta de trabalho. Isso seria possível já que em outra gravura de Rugendas, *Porteurs d'eau*, junto da fonte de água, há um escravo carregando um barril na cabeça e portando uma faca na cintura; há também um guarda que aparece separando uma briga de negros, assim colocando ordem no local.

O sujeito que porta uma faca na imagem *Jogar capoeira* também poderia estar, justamente, mostrando a faca a todos, assinalando a possibilidade de sua intervenção com tal arma branca, a fim de amedrontar os presentes, inibir ou alertar sobre as consequências no caso de algum tipo de confusão, ou mesmo demonstrar superioridade, comando, ordenação ou transgressão. Esse sujeito aparenta estar batendo palmas fazendo parte da construção musical, compartilhando o momento lúdico com o outro de cartola, ao qual dirige seu olhar. Por ser o único que visivelmente porta uma faca na cintura, não se pode descartar que ele seja um capataz, mesmo se confraternizando com outros escravos.

Não é possível, contudo, inferir diretamente sobre algum tipo de liderança por parte de algum dos sujeitos representados, e apenas sob a perspectiva do comando musical do sujeito que toca o tambor, é possível pontuar uma certa ascen-

dência, já que o ritmo musical dita o ritmo corporal dos jogadores e dos demais presentes. É possível que esse comando musical se estendesse à liderança do ritual e das atividades correlatas. A própria posse do instrumento talvez indicasse que tal sujeito exercia um poder com influência maior no âmbito da prática, principalmente se houver relação de dependência do referido instrumento para que a prática do jogo seja realizada de forma melhor do que em sua ausência.

Aparentando estar sentado em cima de um tambor está um homem que toca o instrumento. Um olhar minucioso, porém, percebe que ele não senta no instrumento, mas em outro objeto, uma pedra ou banco. Há a possibilidade de o tambor estar apoiado em um calço, mas não é possível afirmar isso. Esse homem possui escarificações nas bochechas, significando identificação étnica, de nação ou grupal. Rugendas retratou a imagem de alguns negros conforme sua nação de origem, e, fazendo sua analogia com a face do sujeito que toca o tambor, pela semelhança entre as escarificações retratadas nas imagens, é possível sugerir que esse fosse da nação Mina. De todo modo, tais escarificações também poderiam ser um sinal de distinção ou valentia.

O sujeito que toca o tambor porta um elegante chapéu e se veste de forma mais elaborada do que a maior parte dos demais, aproximando-se do homem que usa cartola. Sua expressão facial demonstra uma atenção técnica ao jogo, pois a prática aparenta estar em um momento tenso. Essa expressão mais penetrada também poderia demonstrar possível falta de domínio do instrumento. Sabe-se que quando não se domina um instrumento musical, é difícil para o instrumentista operar outras ações, relaxar, cantar ou acompanhar paralelamente a atividade, por não se poder desconcentrar da responsabilidade ao tocar na roda.

O único instrumento musical presente na imagem é o tambor. Instrumento igual foi tipificado como tambor do congo por Charles Ribeyrolles, no mesmo período em que Rugendas elaborou a gravura *Jogar capoeira*. O francês Charles Ribeyrolles (apud ABREU, 2005, p. 37), que viveu de 1812 a 1860 e esteve no Brasil possivelmente a partir de 1835, relatou:

No sábado, à noite, finda a última tarefa da semana, e nos dias santificados, que trazem folga e repouso, concedem-se aos escravos uma ou duas horas para a dança. Reúnem-se no terreiro, chamam-se, agrupam-se, incitam-se e a festa principia. Aqui é a capoeira, espécie de dança pírrica, de evoluções atrevidas e combativas, ao som do tambor do congo. Ali é o batuque, com suas atitudes lascivas, que o urucungo acelera ou retarda. Mais além é uma dança louca, com a provocação dos seios e das ancas. Espécie de convulsão inebriante a que chama de lundu.

Na obra de Rugendas, nota-se que o tambor não é de grande porte, o que possibilita seu deslocamento com certa mobilidade. Instrumentos musicais utilizados pelos negros, entre eles o tambor, eram constantemente reprimidos e apreendidos durante todo o século XIX (SOARES, 1999 e 2002). Nesse sentido, o tamanho do instrumento era fator importante de resistência à repressão, quando se podia retirar do local ou escondê-lo com rapidez se necessário.

No mesmo período em que Charles Ribeyrolles teceu suas considerações e que Rugendas retrata um tambor na litografia *Jogar capoeira*, o então chefe de polícia Eusébio de Queirós, por meio de ofício (AGCRJ, 1833), propõe à Câmara Municipal que o Código de Postura da cidade proíba tambores nas danças de ruas de escravos.

A presença desse instrumento musical também não era deixada de lado em relatos de ofícios policiais na segunda década do século XIX no Rio de Janeiro, principalmente quando na presença do tipo social do capoeira, agravado por “ajuntamento”, como se pode constatar mais uma vez na *Relação de presos feitos pela Polícia* – volume II, 1817-1819, do Códice 403: “Leão Angola, escravo de José Pedro de Sousa, por ser encontrado em ajuntamentos de capoeiras, achando-se-lhe um tambor pequeno” (AN). Esses fatos reforçam a presença constante desse instrumento nas manifestações de expressão musical oriunda dos escravos.

Assim como na litografia de Rugendas, o tambor pode representar o instrumento agregador para se formar uma “roda”, um “ajuntamento”, para o jogo da capoeira. O tambor pequeno pode sugerir a facilidade de levá-lo a qualquer lugar, devido ao peso reduzido se comparado com os grandes tambores, e de poder escondê-lo, a fim de se livrar da repressão.

Retomando a análise da litografia de Rugendas, os dois homens que estão em destaque jogando capoeira são os que o artista mais enfatizou na expressão de movimentos. O da esquerda está em postura bélica de guarda, com as duas mãos à frente, e o tronco ligeiramente curvado. Já o da direita, analisando-o cinematicamente, aparenta estar voltando de movimento que acabou de realizar, mais próximo ao oponente, devido à posição dos braços e pernas, e também da sobra da corda ou fita que segura suas calças.

Nota-se a expressão facial de ambos os jogadores, evidentemente, com os semblantes sérios, concentrados ou preocupados, seja pelos ânimos mais acirrados ou pela competitividade inerente ao jogo. Mas o fato de ambos os jogadores estarem com os punhos cerrados pode nos fazer inferir ser a primeira hipótese a mais provável. Talvez, o jogo já estivesse passando da fase de simulacro de luta para luta propriamente dita, assim como Rugendas (1998, p. 158) descreveu em seu texto: “a brincadeira não raro degenera em briga”.

Os punhos cerrados de ambos os jogadores também podem ser entendidos pela possibilidade de ser postura motora cultural comum do jogo, visto que, de acordo com a descrição de Rugendas, as mãos não perfaziam o repertório corporal para o ataque, só as cabeças. Cerrar as mãos poderia ser ação motora em preparo, intencional ou não, para o choque da cabeça no corpo do outro jogador, protegendo, desse modo, as articulações mais vulneráveis, como as dos dedos.

A imagem de “*A negro fight in South America*”, de 1874, mostra negros brigando utilizando a cabeçada como recurso de ataque corporal. Nela é possível notar de forma evidente os punhos cerrados. Constatam-se indícios de práticas similares à capoeira no continente sul-americano em 1874, mais precisamente na Venezuela, na mesma época da obra de Plácido de Abreu (1886):

Harper’s Weekly – A Journal of Civilization foi revista da cidade de Nova York, EUA, publicada entre 1857 e 1916. Segundo Soares (2002, p. 162), a gravura citada consta na edição de 15 de agosto de 1874. Essa revista caracterizava-se pela publicação de matérias políticas e pelo uso de muitas charges e caricaturas. Apesar de Soares (p. 143) afirmar, com base nessa fonte, que esse seria um indício de luta marcial de origem africana aparentada com a capoeira, não sendo possível obter a informação na fonte primária, não se pode avaliar a matéria que complementaria a gravura. Portanto, não é possível tecer mais considerações em análises sobre esta imagem. A gravura poderia ser desde uma tentativa de fiel reprodução do cotidiano de negros na Venezuela até um possível engodo para a revista ou, ainda, uma analogia sobre uma disputa interna de classe ou grupo, no caso, os negros. Enfim, maior conhecimento sobre a fonte primária poderá trazer luz sobre a fonte e suas respectivas análises. Também não se pode afirmar que 1874 seria o ano da realização da gravura, mas sim, provavelmente, o da publicação da revista. Pode-se, então, sugerir como hipótese que a informação retratada na gravura seja contemporânea do ano da publicação da revista.

Apesar de todas as limitações interpretativas, contudo, é possível analisar esta imagem sob a perspectiva da interpretação e análise das condutas e comportamentos motores presentes na gravura: evidencia-se a prática da cabeçada ou da sorte de cabeça, ou de um possível jogo de cabeçadas, definida como conduta motora em momentos de combate corporal por negros na Venezuela. Nota-se claramente que, enquanto populares assistem, um dos oponentes está com os pés fora do chão, projetado no ar, o que sugere uma cabeçada arremessada, ou devido à curvatura da coluna vertebral, uma manobra de desvio do ataque da cabeçada do oponente. Concomitantemente a todas essas ações motoras, os punhos dos dois contendores encontram-se cerrados, assim como os dois jogadores de capoeira da litografia de Rugendas.

A gravura dos negros brigando na Venezuela, apesar de se distanciar em aproximadamente 50 anos da de Rugendas, assemelha-se muito à descrição textual do artista sobre a capoeira. Desse modo, é possível até afirmar, ao imaginar o jogo-combate descrito por Rugendas, que essa está mais próxima da referida descrição do artista do que sua própria litografia.

De todo modo, tanto na gravura de Rugendas como em textos daquele período sobre a capoeira, não é possível eliminar o caráter de ataque dos membros superiores, pois, segundo muitas fontes (LUSSAC, 2009), eles eram utilizados junto às armas brancas diversas. Nada impediria que as mãos livres também atacassem. O que é possível discutir, sobretudo, refere-se às possíveis técnicas motoras empregadas e suas respectivas táticas.

Na litografia de Rugendas o jogador da esquerda, ao contrário do outro, usa blusa e brinco de argola na orelha direita. É possível pensar que, no meio social dos escravos e da população urbana pobre da cidade do Rio de Janeiro daquele período, utilizar brinco de argola de ouro, assim como outros adereços, poderia ser um fator estético, identificador de um capoeira ou mesmo de *status*. Essa indumentária mais elaborada do jogador da direita pode apontar para uma diferença identitária e de grupo, quiçá étnica, entre ambos, o que reforça o caráter competitivo de seu jogo. O jogador da esquerda aparenta ter tatuagens ou talvez escarificações na face, principalmente na testa, diferentes das do homem que toca o tambor, mas do mesmo modo, podendo significar distinção e valentia, e um símbolo de pertencimento étnico, de nação ou grupal. Pelo fato, entretanto, de a litografia não oferecer boa resolução para melhor identificação, não se pode descartar serem ferimentos cicatrizados, podendo ainda resultar de torturas ou de marcas de identificação feitas pelo seu senhor ou por outra ocorrência ocasional. Como já afirmado, porém, Rugendas retratou a imagem de alguns negros conforme sua nação de origem e, novamente, fazendo sua analogia com a face do jogador da esquerda da gravura *Jogar capoeira*, pode-se sugerir que o mesmo talvez fosse da nação Moçambique, que parecia ter o costume de fazer pinturas ou tatuagens em seus rostos.

Fato é que os elementos de cores na imagem não possibilitam afirmar haver separação identitária entre os sujeitos representados. Os demais elementos materiais, porém, como as indumentárias e os artefatos podem sugerir tal identificação de grupos, se houver. Também é possível constatar por meio das indumentárias e dos objetos presentes na imagem que eles estavam relacionados aos sujeitos escravos, configurando uma ordem de *status* social, assim como entre os homens brancos também havia essa distinção de função e posição social por meio de vestes e objetos que detinham ou portavam.

Segundo Conduru (2008, p. 90) analisando algumas imagens de artistas viajantes, os quais representaram, de certa forma, os costumes e condições sociais dos africanos e afrodescendentes no Brasil do século XIX, “a indumentária não é um elemento menor. A maioria dos negros e negras aparecem seminus, em forte contraste com as roupas e adereços dos brancos”, reforçando a ideia de distinção entre negros e brancos. Essa análise, apesar de não se poder tratar de uma observação geral em obras de viajantes, pode ser aplicada à gravura de Rugendas aqui analisada, ainda que sem a presença do homem branco.

Há que atentar também para as estratégias de desumanização, conforme afirma Conduru (2008, p. 91), através das representações dos corpos negros, de seus traços, poses e gestos, constatando-se evidente violência:

seja quando acomoda as especificidades corpóreas dos sujeitos representados às proporções e poses dos modelos acadêmicos, como na obra de Rugendas, seja ao caracterizar os negros quase como animais. (...) essa degradação revela-se menos um dado dos seres representados e mais um vício dos códigos de representação dos artistas e, portanto, da imagem que constituem do outro.

Isto faz refletir sobre a análise dos semblantes dos dois sujeitos representados jogando capoeira na litografia abordada. A simples manipulação do real pelo artista nesse sentido já alteraria a perspectiva de parte da análise realizada em linhas anteriores.

Ao representar os corpos dos sujeitos negros e seus movimentos, como no caso da litografia *Jogar capoeira*, moldando-os conforme estéticas acadêmicas artístico-ocidentais, deixa-se o aspecto de denúncia e documental de lado para favorecer o estético e comercial, ou seja, visual e comercialmente aceitável. Nesse sentido, é necessário enxergar e pensar as representações iconográficas também sob outra perspectiva. Sob a perspectiva da arte no cativeiro, a arte cativa como Conduru (2008, p. 95) analisa,

Complexa é a problemática da escravidão, do comércio de humanos por humanos, e igualmente a da arte. Porque, em última instância, essas imagens foram feitas para fim semelhante ao tema que retratam: serem exibidas também para avaliação, compra, mostra, juízo, aquisição – um processo sem fim –, dada a condição da obra de arte como mercadoria no processo de mercantilização de tudo e todos em curso. Portanto, não são apenas representações artísticas do cativeiro o que essas obras apresentam, pois elas implicam pensar também a arte como cativeiro e a arte cativa.

Desse modo, estando a representação pública da vida e do cotidiano dos escravos dependendo de mão e olhos alheios, sob o controle de artistas como

Debret, Rugendas, entre outros, que de certa forma também eram regidos por outras forças, conforme afirma Conduru (2008) e como já vistas e dialogadas com Foucault (1996 e 2001), a visão documental torna-se alienígena e possivelmente adulterada para inúmeros fins. Por outro lado, pelo fato de tais artistas não pertencerem ao meio, ao fenômeno quando ele ocorre, considera-se que sua simples presença o altera, modificando, conseqüentemente, o que está a ser registrado.

Mas podemos pensar se Rugendas não pretendeu ir além do documento, da obrigação de retratar a situação imediatamente visível, ultrapassando a realidade para representar, mais do que viu, o que sentiu. (...) ele estaria nos dizendo: apesar da situação abominável, de todas as limitações e dores, os africanos e afrodescendentes escravizados souberam resistir e preservar sua cultura artística – não só a criação, mas também a fruição estética, suas práticas e saberes, sua humanidade. Isso evidencia igualmente como, na arte, a imagem transita entre realidade e ficção, entre a verdade, o verossímil e até, quem sabe, a mentira (CONDURU, 2008, p. 94).

Destarte, a litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre* humaniza os sujeitos representados, quando comparadas com outras obras do artista que retratam a coisificação dos seres, como em *Mercado de negros*. *Jogar capoeira* representa a resistência, o momento da alimentação, da convivência, da ludicidade entre esses seres, caracterizando uma vida social, de experiências, de troca e aprendizagem, de condição humana mesmo sob o manto da escravidão.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho investigaram-se os sentidos da cultura material, pensando os processos múltiplos educativos da capoeira também pelas coisas, pelo material, entendendo a utilidade – dimensão prática – e os signos – dimensão simbólica – dessa cultura material, de suas representações, de suas simbologias e dos indícios das ações e utilizações dessas coisas.

O corpo desse artigo seguiu estratégia de abordagem pelas diferenças das nuances da cultura material da capoeira. Ao longo da análise iconográfica foi possível verificar quatro aspectos no repertório da cultura material contida na imagem: indumentárias, armas e objetos, música e lugar.

Sob esse entendimento, por mais que fosse investigada e analisada de modo separado a cultura material da capoeira, essas análises não foram estanques, e sim enredadas para maior compreensão do fenômeno, pois tais partes compõem todo um arcabouço com o qual se pôde começar a interpretar e entender o mosaico da dinâmica do sistema de ensino-aprendizagem da capoeira.

Nesse sentido, apenas pela imagem iconográfica não é possível obter mais resultados, mas a análise dessa fonte propicia elementos fundamentais que, cruzados com outras evidências documentais, permitem chegar a análises que apenas um tipo de fonte não permitiria. Tais análises viabilizam elaborar uma ideia de cenário e ambiente no qual habitava a capoeira. Habitação que configura o ambiente e, ao mesmo tempo, também é por ele configurada.

Portanto, é possível entender que o conhecimento, pelos capoeiristas, dos lugares em que atuavam era fundamental para a realização da prática, uma vez que a dominação do referido território era fator de identidade de grupo e de *status* social e estratégia de sobrevivência e proteção. A cena retratada por Rugendas pode nos oferecer indícios para isso.

Afinal, todo o conhecimento produzido e reproduzido pelos negros escravos, nesse caso mais especificamente pelos praticantes do jogo-luta, se moldou e fortaleceu em estratégias de defesa e ataque, e de contrapoder às ações de coação e inibição do poder institucionalizado ao longo do século XIX no Rio de Janeiro. O simples fato de se realizar o jogo da capoeira nos fundos de uma casa, como na litografia *Jogar capoeira*, já demonstra essa perspectiva.

Na mesma medida, isso confere à atividade do jogo simulacro pedagógico da luta, que certas vezes foi identificada junto à música nas fontes no decorrer da história. Caracterizando o elemento lúdico da prática, apesar de não se poder afirmar um elemento musical próprio e característico da capoeira, como visto nos dias atuais, era comum no século XIX a apreensão de instrumentos musicais portados pelos capoeiras (ARAÚJO, 1997; SOARES, 2002), o que evidencia a existência do elemento música na prática.

Destarte, não por acaso se utilizavam estratégias para evitar tal apreensão, como o uso de pequenos instrumentos, fáceis de transportar e esconder. A litografia de Rugendas aponta diretamente para essa possibilidade. Também é necessário considerar a existência do som como parte da cultura material da capoeira naquele período, mesmo que não se possa identificá-lo. Pistas foram deixadas pela gravura de Rugendas: tambor, palmas e canto, cenário muito parecido com o de outras práticas contemporâneas, como o lundu e o batuque.

Outra percepção sobre esse ponto é que a gravura, pela análise cinética dos jogadores, aponta para ritmo musical não muito lento, sendo mais provável ritmo moderado a rápido. De qualquer forma, isto não descarta a possibilidade de o jogo da capoeira naquele período ser praticado em ritmo lento.

Estratégias parecidas foram verificadas a fim de evitar a prisão pelo porte de arma branca. As armas, apesar de proibidas, poderiam ser encontradas com pessoas de certos ofícios que as requeriam e, principalmente, com marinheiros.

A capoeira foi prática que sempre transitou no território dos homens do mar e possivelmente vários conhecimentos foram trocados com pessoas de diferentes partes do mundo. Nos documentos investigados é comum encontrar prisões pelo porte e ataque com diferentes tipos de armas, demonstrando o grande repertório material bélico que os capoeiras detinham (ARAÚJO, 1997 e 2005; SOARES, 2002).

Não por acaso, a faca, encontrada na litografia e em texto de Rugendas (1998), era artefato sempre presente nos registros policiais. Por ser ferramenta de ampla utilização, era comum a diversos ofícios, incluídos os da marinhagem. E sendo esses ofícios prática que proporcionava adestramento com a ferramenta em questão, é de esperar que esses sujeitos detivessem habilidade superior em seu manejo, criando combinações de movimentações e usos para a capoeiragem.

Determinados ofícios, então, eram práticas que propiciavam a aprendizagem do manejo de arma branca. Assim como no Oriente, muitos artistas marciais aprendiam e treinavam com as ferramentas de seus ofícios, e isso parece ter ocorrido também com a capoeira brasileira. Não por acaso, a maioria dos detidos por capoeira eram escravos ou tinham ocupação, quando livres ou alforriados, ou seja, a maioria dos capoeiristas pertencia à classe trabalhadora, escrava ou não (SOARES, 1999 e 2002).

As indumentárias descreviam o *status* social, a função, entre outras características do povo. Mas só após a metade do século XIX podem ser percebidas as diferenças entre as apropriações indumentárias dos capoeiras, quando eles as assumem em suas roupas, cintos, calçados e chapéus (SOARES, 1999). Essas diferenças são características de identidade de grupo que dialogam também com a prática do jogo-luta, como é o caso das cores que identificam as maltas e a possível diferença do corte das calças que facilitam os movimentos dos golpes.

Na litografia de Rugendas, porém, as indumentárias dos sujeitos representados não apresentam elementos tão distintivos, os quais poderiam identificar grupos definidos ou mesmo maltas, conforme se pode constatar nas décadas finais do século XIX no Rio de Janeiro (SOARES, 1999). Isso reforça a teoria de que o período de formação das maltas de capoeiras no Rio de Janeiro realmente se deu a partir da metade do século XIX.

Considerando os dados desenvolvidos no decorrer deste estudo, pode-se afirmar que ele ilumina preliminar e parcialmente a complexa relação dos sujeitos que desenvolveram o modo de fazer a capoeira – cultura imaterial – com os objetos, materiais e ambientes que compuseram a cultura material do jogo-luta no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX, e suas simbologias, bem

como seu modo de transmissão e aprendizagem. Pôde-se constatar que este trabalho contribui de forma inicial a fim de que a partir de tais análises, pautadas em elementos iconográficos, possa-se começar a discutir tal temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, F. J. de. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, v. 1. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tip. Seraphim Alves de Brito, 1886.
- ARAÚJO, Paulo Coêlho de. *Abordagens socioantropológicas da luta/jogo da capoeira*. São Pedro de Avioso: Instituto Superior Maia, Série “Estudos e Monografias”, 1997.
- _____. *Capoeira: novos estudos – abordagens sócio-antropológicas*. Juiz de Fora: Notas & Letras, 2005.
- AGCRJ. Ofícios 6-1-25. 1833.
- AN. Códice 403. *Relação de presos feitos pela polícia*. Volume I, II e III. Ano: 1810 a 1821.
- CONDURU, R. L. T. O cativo na arte. Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 83-96, 2008.
- FOULCAULT, M. *A ordem do discurso*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. O que é um autor? In: Motta, Manoel (org.). *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- HARPER’S WEEKLY. Disponível em: <<http://www.ele-mental.org/capoeira/TAB-CAT/aboutcapoeira.html>>. Acesso em: 19 set. 2008.
- IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 23 nov. 2011.
- LUSSAC, Ricardo Martins Porto. *Da cabeça aos pés: a origem da Capoeira: novas olhares sobre a gênese de um patrimônio cultural do Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Castelo Branco, Rio de Janeiro, 2009.
- PASSOS NETO, N. S. dos. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet; ilustrações de Rugendas. Belo Horizonte: Itatiaia, Coleção Reconquista do Brasil, 3 série, v. 8, 1998.
- SOARES, C. E. L. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial 1850-1890*. 1. ed. Rio de Janeiro: Access, 1999.
- _____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. 2. ed., revisada e ampliada. Campinas: Unicamp, 2002.
- TURAZZI, M. I. (Org.). Frederico Guilherme Briggs: “Negros que vão levar açoutes” 1832-1836. In: *Tipos e cenas do Brasil Imperial; a Litografia Briggs na Coleção de Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

VASSALLO, Simone Pondé. O registro da capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos. *Educação Física em Revista*, v. 2, p. 1-16, 2008.

VIEIRA, L. R; ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 81-121, 1998.

UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: Unesco, 2003.

Ricardo Martins Porto Lussac é doutorando em educação no Proped da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista de doutorado do CNPQ.

Recebido em: 14/04/2013

Aceito em: 01/05/2013

