

Registros Pictóricos: Refletindo obre a Capoeira na Primeira Metade do Século XIX

Pictorial Records: Reflecting on Capoeira in the First Half of the 19th Century

Thiago Rodrigues Amorim ¹

Resumo: A história entre o Rio de Janeiro, os negros e a Capoeira estão gravados nas litografias “Capitão do matto e Jogar Capoeira”, de Johan Moritz Rugendas (1835), e “Negros que vão levar açoite”, de Frederico Guilherme Briggs (1832-36), além da tela “Negroes Fighting”, de Augustus Earle (1822). Essas obras são apresentadas nesse artigo como fontes de análise e reflexões históricas, ao mesmo tempo em que traz o próprio questionamento sobre o papel da ilustração na pesquisa documental. As contribuições de Maria Inês Turazzi, Elisabeth Vidor e Letícia Vidor de Sousa Reis, (2013), Carlos Eugênio Líbano (2004), Waldeloir Rêgo (1968) e de Guilherme Goretti Gonzaga (2012) são requeridas para tornarem as leituras dessas imagens consoantes com a interpretação da pesquisa histórica flexível ao entendimento do documento pictórico.

Palavras-chave: Roda de Capoeira; Performances, Arte Performativa; Prática Performativa.

Abstract: *The History between Rio de Janeiro, the blackmen and the Capoeira is recorded in the lithographs Capitão do matto and Jogar Capoeira Johan Moritz Rugendas (1835), the screen Negroes Fighting, Augustus Earle (1822) e a lithography Negros que vão levar açoite, Frederick William Briggs (1832-36). This works is approaching that pictures as sources of analysis and historic reflections, at same time to bring questions about an importance of illustration in documental research. The contributions of Carlos Eugenio Líbano, (2004), Elisabeth Vidor and Leticia Vidor de Sousa Reis (2013), Waldeloir Rego (1968), William Goretti Gonzaga (2012) and Maria Ines Turazzi (2013) are required to make the reading of these images' consonants with the interpretation of a flexible understanding of the historical research pictorial document.*

Keywords: Capoeira Wheel; Performances, Performative Art; Performative Practice.

¹ Mestrado em Artes, na linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento (2017-2019); Especialização em Filosofia e Psicanálise (2018-2019); Especialização em Atividade Física Adaptada e Saúde (2010-2011); Aperfeiçoamento em Dimensões da Humanização: Filosofia, Medicina e Psicanálise; e Licenciatura Plena em Educação Física e Desporto, todas as formações são oriundas da Universidade Federal do Espírito Santo (2009), à exceção da Universidade Gama Filho.

No dicionário tupi guarani “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”, de Padre A. Lemos Barbosa (1951), se encontram algumas definições interessantes como *caa* (p.42) mato para, *capii* como capim, mato fino (p.44), *capissaba*, significando limpar plantação (p.44), *caapaúo*, mesmo que capão de mato (p.42). Já *Caa* – (mato, já mencionado), *epuêra* - “suf. passado: que foi; (xe): ter sido” (Barbosa, 1951, p.131), ou seja, *caapuêra*, seria o mesmo que “foi mato”, já que foi roçado ou cortado. Assim, muitos autores trabalham a relação da localidade (nas *capoeiras*) com a prática da *capoeiragem*, sugerindo sua origem ruralista. Ligados a essa linha, tanto geográfica como de natureza, a teoria de Macedo Soares, citado por Vieira (p.47, 2016):

existe ainda a ave chamada capoeira (*Odontophorus Capueira*, Spix), cujo canto era imitado pelos caçadores no mato como chama, e pelos moleques pastores e vigiadores de gado para chamar uns aos outros, sendo que o moleque ou escravo que assim procedia era também chamado capoeira.

Ainda ligada a essa ave, Antenor Nascentes (1955), igualmente citado por Vieira (p. 47, 2016), afirma “que o jogo de capoeira se liga à ave (*capueira*), pelo fato de que o macho é muito ‘ciumento’ e trava lutas tremendas com o rival que penetra seus domínios”.

Para Líbano Soares (2004), o nome Capoeira provinha dos escravizados, que carregavam os cestos (*capoeiros*) feitos de palhas do mato e que serviam, por exemplo, para transportar galinhas. Na linha desse autor, “*caapo*” era círculo de palha em tupi guarani e “*eira*” (do vernáculo lusitano) seria aplicado usualmente a grupos sociais específicos, no caso, os negros urbanos que transportavam galinhas nas feiras e comércios das áreas. Segundo Rego (p. 24, 1968), cita Brasil Gerson:

informa que lá ficava (rua D. Manoel) o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas.

Esses negros praticavam publicamente (antes do decreto de proibição) suas exibições de destreza corporais (REGO, 1968). Enquanto o mercado não abria, ou no decorrer de uma venda ou outra, os negros se divertiam na *capoeiragem*. Essa sugestão contém uma forte significação como fenômeno cultural urbano.

Antigamente, havia uma corrente de autores (e disseminada, ainda hoje, em grupos de Capoeira) que popularizou a ideia de que, nas senzalas, se originou essa manifestação, pois lá se reuniam diferentes etnias africanas (e seus descendentes afro-brasileiros), fazendo desse local um verdadeiro “caldeirão” de manifestações étnico-culturais. A senzala, por esses (em sua maioria mestres de Capoeira mais antigos com grande saber, mas poucos escolarizados) era uma pequena África, composta por “várias Áfricas”, que recriava, naquele universo singular, muitas práticas religiosas, de danças e de guerras. Entretanto, dificilmente, como é no caso desse escrito que busca por fontes históricas imagéticas, encontrar alguma comprovação de sua prática dentro da senzala, a não ser pelo fato da oralidade presente nas estórias, contos e cantigas passadas de geração a geração aos descendentes desses negros escravizados. De acordo com Dossiê do Iphan: Rodas de capoeira e Ofício de Mestres de Capoeira:

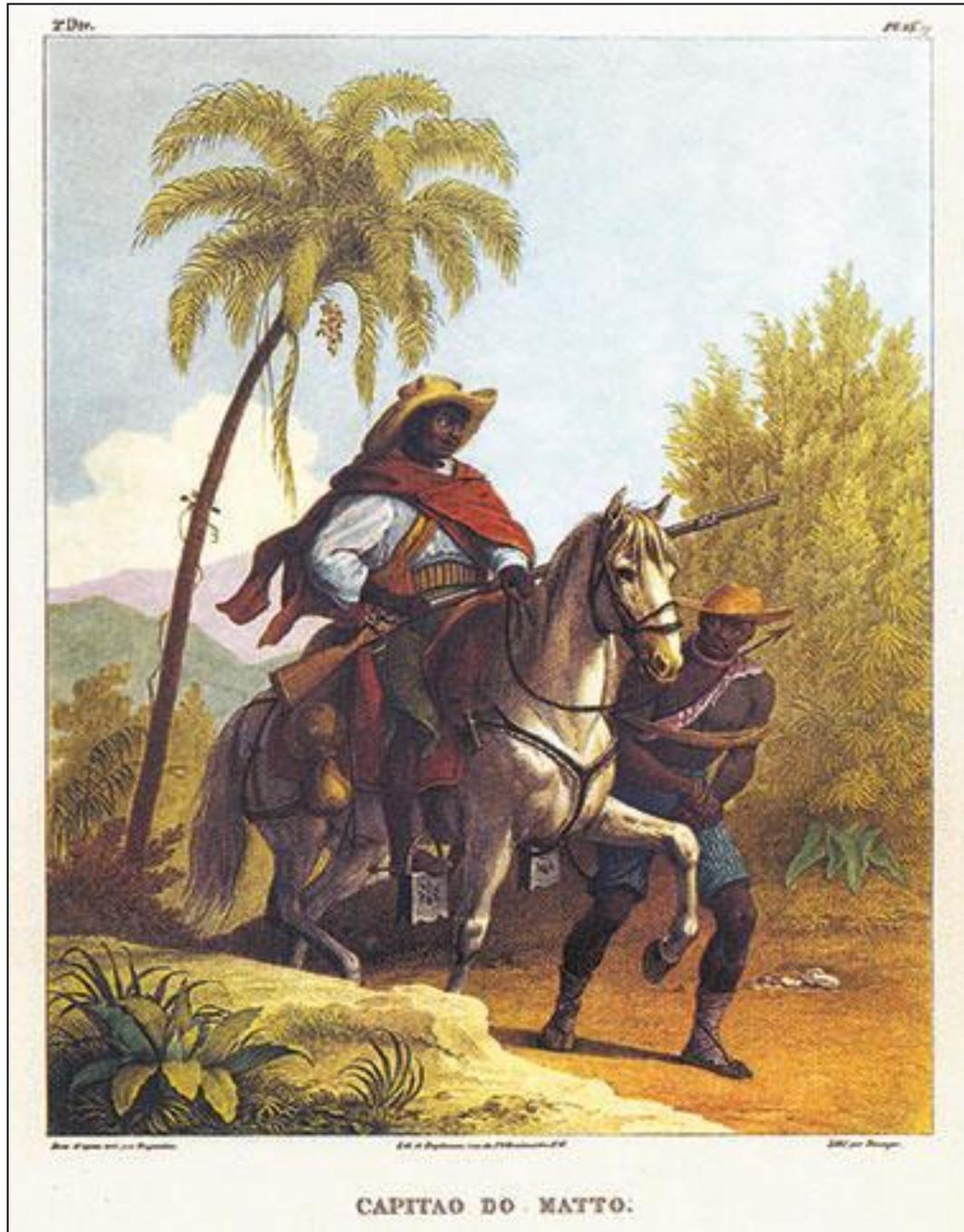
[...] um reforçado imaginário [...] relacionou a capoeira a escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiados do senhor de engenho. A capoeiragem, porém, fincou raízes em áreas urbanas [...] nas principais cidades portuárias, tendo surgida como prática urbana de resistência de escravos de ganho (BRASIL, 2014, p.13).

Quanto à teoria da origem da capoeira nos quilombos, que, por vezes, remete especificamente à Palmares, a mesma afirma que Zumbi era um habilidoso *capoeira*² (hoje o patrono da Capoeira). Nesse caso, a origem remete a 1697, com o próprio advento de Palmares, defendida por Anníbal Burlamaqui (1928)³, o Mestre Zuma, na década de 1920, que, ao final de 1970, começou a se tornar uma teoria mais popular e, mais fortemente, na década de 1980, com o movimento da valorização do negro e da afirmação de Zumbi como legítimo herói brasileiro. Parece haver, aí, uma intencionalidade quanto a revalorização da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, uma nacionalização. A consequência disso é que há a possibilidade de desvirtuar os dados imparciais, fidedignos, mesmo não querendo afirmar, aqui, que não seja possível haver relação de origem no quilombo, já que é um assunto não consensual e não esgotado na comunidade acadêmica e *capoeirana*. O que havia, na década de 1960, de mais parecido com a teoria da origem nos quilombos, era dizer que o nome "capoeira" provinha do fato dos negros escravizados que fugiam das fazendas, procurarem a capoeira no sentido de mato (página 1, primeiro parágrafo) quando se sentiam perseguidos pelo capitão-do-mato para armar uma emboscada. Era na capoeira, onde havia mais espaço para aplicar seus golpes, que o escravo capoeirista enfrentaria o capitão-do-mato. A teoria não levava em conta que o capitão-do-mato vinha montado a cavalo e estava armado de espingarda e pistola. Recorremos a Johan M. Rugendas (1802-1858), pintor alemão, na litografia datada de 1822-25, "Capitão do Matto" (Figura 1) pertencente ao segundo caderno ou segundo tomo do capítulo "Usos e costumes dos Índios", do livro "Viagem Pitoresca através do Brasil". A prancha de número 11 nos revela a desvantagem do escravo em relação ao capitão-do-mato montado e armado.

O fato de a Capoeira ter sido amplamente praticada dentro dos redutos quilombolas é inegável, ainda mais quando se relaciona o período de repressão contra as práticas folclóricas e religiosas dos negros nas áreas urbanas, entretanto, quanto à sua eficácia, fica a reflexão a partir dessa imagem.

² Durante o século 19 e o começo do século 20 usava-se a palavra "capoeira", tanto para designar a luta como os seus praticantes. Apenas a partir da década de 1930, quando a capoeira se transforma em um esporte, passará a ser empregada a palavra "capoeirista" para os que a praticavam (VIDOR & REIS, 2013, p.97).

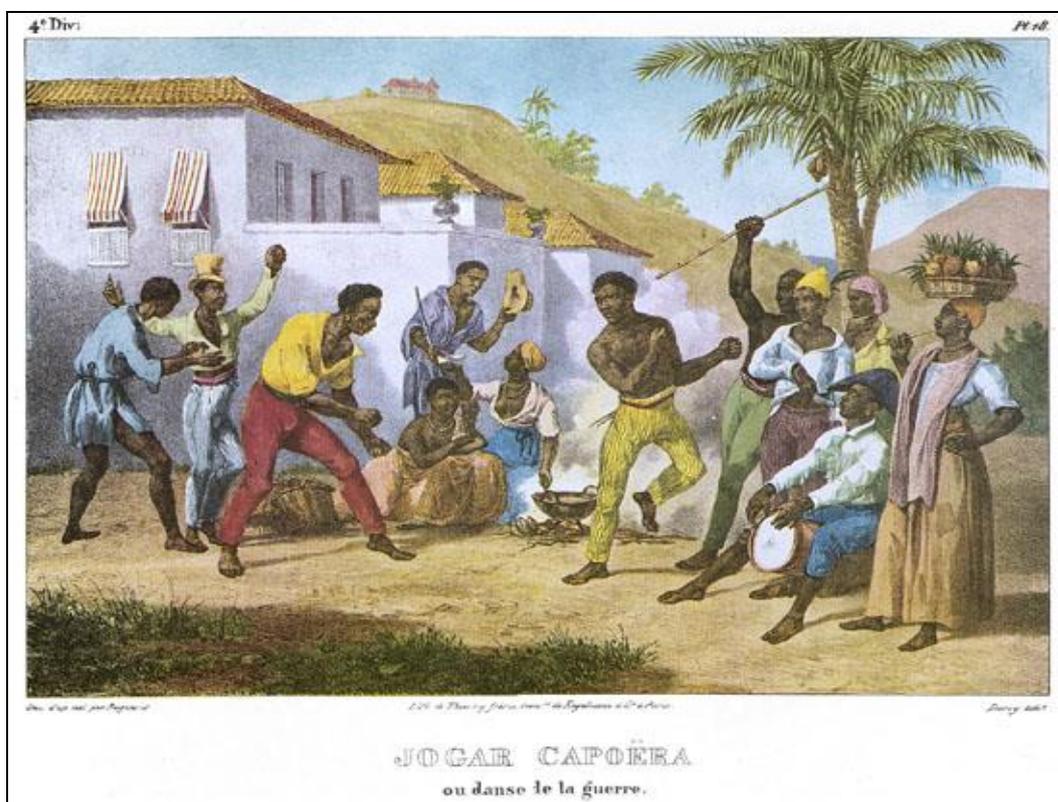
³ Annibal Burlamaqui (Zuma) Patrono da Capoeira Desportiva Carioca, em depoimento ao Professor de Educação Física Dr. La martine Pereira da Costa, consta que Zuma era funcionário público estadual do Estado da Guanabara, a atual Rio de Janeiro. Morador de Copacabana fez seu nome na década de 30, nas lutas-desafios comuns nessa época, se inspirando pela Capoeira da Lapa e pelo livreto *Gymnastica Brasileira*, de Inezil Penna Marinho, editado em 1904 (VIEIRA, 2004).



(Figura 1) Capitão do Mato. Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil - Zwinger casa litográfica: Engelmann, Paris, 2/11 (1835).

Rugendas faz, ainda, duas aquarelas de suma importância histórica e pictórica para a capoeira, em “Viagem Pitoresca através do Brasil”. Algumas linhas do texto do quarto tomo ou caderno do capítulo “Usos e costumes dos Negros”, de prancha número 18, intitulada “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre”, 4ª (1835) (Figura 2), segue sua descrição:

Os negros dançam sem parar, muitas vezes, noites inteiras aquelas danças; eles escolhem, por isso, as vésperas dos domingos ou de dias santos. [...] muito mais violento é outro jogo guerreiro dos negros, Jogar Capoeira, que consiste em procurar se derrubar um ao outro com golpes com a cabeça no peito, que se evitam pelo meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra outro, mais ou menos como bodes, às vezes as cabeças chocam-se terrivelmente. Assim, acontece não raro, que a brincadeira vire briga de verdade e que uma cabeça ou uma faca ensanguentada fazem o fim do jogo (RUGENDAS, 1954, p. 197).



(Figura 2) Jogar Capoeira. Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil- Litografia de Villeneuve, fig. Wattier. 4/18. (1835).

Fazendo uma leitura da gravura no quadro “Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre”, observam-se constituintes presentes à Capoeira que conhecemos na contemporaneidade. Dois homens ao centro, em posição de atenção, semblante belicoso, punhos cerrados, uma “certa” distância análoga à conhecida arte-dança-luta, além das pessoas em volta, sendo que uma delas está dando o tom do ritmo, batendo em um tambor, não se esquecendo, ainda, de que o próprio nome da obra carrega a denominação “Jogar Capoeira”. Nota-se, também, a ausência do berimbau, levando a uma série de conjecturas sobre o fato, cuja melhor elaboração será

dada mais a frente, neste texto. Essa aquarela é considerada o primeiro registro preciso sobre a capoeira no Brasil e foi pintada em 1823, no Rio de Janeiro.

Em “Danse de la guerre”, a aquarela parece remeter ao meio urbano, com casas ao redor e uma rua movimentada com uma possível feira em torno, atendendo ao que Libano Soares corroborou anteriormente. Vale lembrar que esse é um ponto afirmativo na corrente ideia sobre a nomeação da capoeira estar ligada ao seu lugar de prática, como um local descampado, em meio à natureza, denotando a ideia de distância em relação à cidade. Mais antiga do que essas duas pinturas anteriores é a obra de Augustus Earle⁴, de 1822, intitulada “Negroes Fighting. Brazils” (Negros lutando. Brasils) (Figura 3), que, na época, estava no Rio de Janeiro (ou em Nordeste)⁵.



(Figura 3) Negros Lutando. Brasils. Augustus Earle, Aquarela, 1822-23, 16.5 x 25.1 cm, National Library of Austrália. Fonte: GONZAGA, G, Guilherme. Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor Viajante - Uma aventura solitária pelos mares do Sul, 2012.

Na aquarela, Earle retratou bem esse momento de repressão. Por que um soldado estaria participando da tela, parecendo um tanto quanto sorrateiro? Earle enfatiza esse período de perseguições que a prática da Capoeira acarretava, com a participação do soldado. É nítida a ausência de palmas, de algum instrumento ou alguém fazer menção a um ritmo, apenas per-

⁴ Augustus Earle, Londres (1793-1838), explorador entusiasta, empreendeu viagem a o Brasil, em uma espécie de carona com Charles Darwin, pela costa pacífica do continente sul-americano. Após passar estes poucos meses no Chile e no Peru, Earle retornou ao Brasil onde se estabeleceu por alguns anos (GONZAGA, 2012).

⁵ Há dúvidas quanto ao lugar em que estava, mas é de se levar em consideração que Earle nos anos entre 1823-24, quando Gate of Pernambuco foi pintada e exposta, ele já estava entre Pernambuco e Bahia. O itinerário da condução náutica funcionava Rio de Janeiro-Salvador-Olinda nesse período (GONZAGA, 2012).

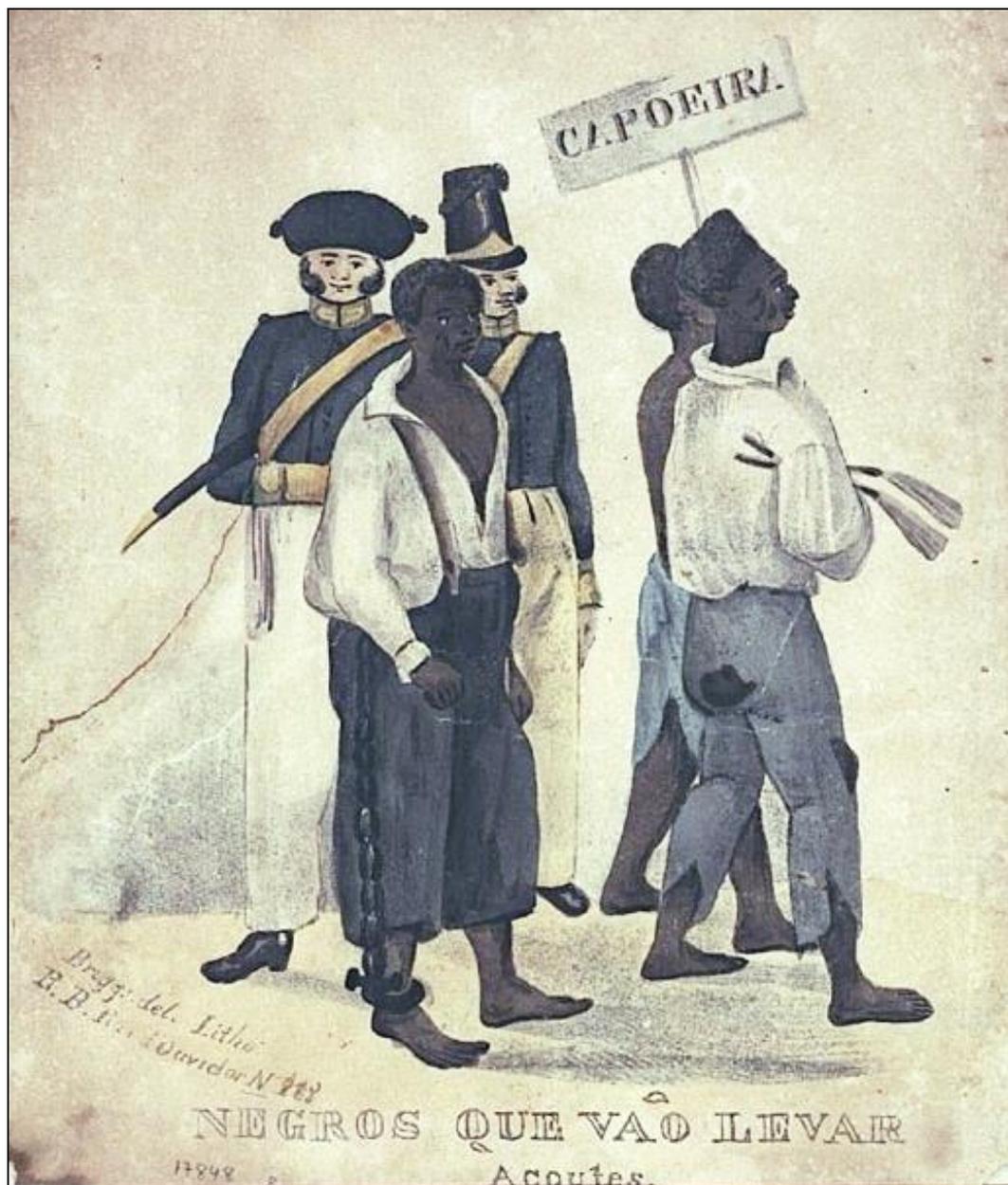
manece a postura e o posicionamento, junto à expressão de luta, que mais se assemelha a uma briga. O homem sentado ao chão faz um gesto aparentemente ambíguo, de certo modo, aparenta preocupação com o uso da mão, mas também parece simular certa defesa de quem assiste ao embate “de fora”. Seu espanto poderia vir não somente pelo violento golpe desferido ao outro negro, mas também por ver o oficial à surdina. A pessoa ao lado dele, uma mulher negra, carrega um bebê de colo e, assim como a outra pessoa na janela, ao que parece, não esboçam reação alguma que possa ser lida de forma objetiva, apesar de fitarem o evento como espectadores. Em relação à localidade, Earle nos mostra um agregado de casas e pessoas ao redor, com um balde, além de uma “rua” em destaque. Voltando ao soldado, sua própria participação já demonstra grande possibilidade de ser uma área urbana, já que não faria sentido patrulhas policiais rondarem mato adentro e perseguirem *capoeiras*. O distúrbio na ordem pública, que o Ministro da Guerra tentara evitar com o seu decreto já mencionado no parágrafo anterior, parece atender a sensação de segurança social.

Esse momento coincide com a proibição da capoeira e outras manifestações afrodescendentes em ambientes públicos, tornando-a delito, sendo então oficialmente combatida. Na Carta datada de 31 de outubro de 1821, assinada pelo então Ministro da Guerra, o general Carlos Frederico de Paula, seguia a determinação a execução de castigos corporais em praças públicas a todos os negros chamados capoeiras. Em 06 de janeiro de 1822, o general decretava o castigo com açoites aos cativos presos em flagrante delito praticando a capoeiragem. As promulgações do código criminal em 1830⁶ e do processo criminal em 1832, estabelecidos na Constituição de 1824, no Brasil, especificavam os principais objetivos dos reformadores liberais brasileiros (Holloway, 1997, p. 67), primando, por exemplo, pela eliminação dos açoites e quaisquer outras espécies de tortura, aplicadas apenas aos cidadãos. Aos negros, em geral, até que se provassem o contrário, principalmente aos *capoeiras*, esse tipo de punição ainda perduraria, como representado na (Figura 4), na pintura do anglo-brasileiro Frederico G. Briggs (1813-1870)⁷, e morador urbano do Rio de Janeiro. Nota-se que antes da década de 30, a capoeira não estava caracterizada como violação penal, como um crime, embora houvesse perseguição aos negros quando se expressavam culturalmente em ambientes públicos. A situação jurídica das práticas afro-brasileiras estaria mais para as raias do delito, cabendo às próprias diligências de polícia resolver no local a flagrante situação, com o castigo de acordo com Vidor & Reis⁸ (2013).

⁶ BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal.

⁷ Frederico Guilherme Briggs nasceu no Rio de Janeiro, a 14 de setembro de 1813, filho do comerciante inglês William Briggs, protestante luterano radicado na cidade desde o ano anterior, e de Angélica de Paula Briggs, católica. Segundo documentos da época, no entanto, o próprio Frederico Briggs ora dedarava-se “brasileiro”, ora “cidadão inglês” (TURAZZI, 2013).

⁸ Elisabeth Vidor é bacharel em Arquitetura e Leticia Vidor de Sousa Reis é bacharel em História e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP).



(Figura 4) Negros que vão levar açoites, R.B. Rua d'Ouvidor, N.218 [Litografia de Riviére & Briggs]. Rio de Janeiro, c.1832 - 1836, Litogravura aquarelada, 23 x 18,6 cm, Coleção Geyer – Museu Imperial / Ibram / MinC. Frederico G. Briggs, Aquarela. Fonte: <<http://www.historyoffighting.com/art-blog/capoeira-slaves-about-to-be-whipped>>. TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. Revista Caiana, dezembro/2013.

A partir de Thomas Holloway⁹ (1997, p.190-192) (Figura 4), juntamente com afirmação abaixo, expõe a continuidade da perseguição ao *capoeira*,

o açoitamento público aos escravos cessou sim, contudo, a punição por crimes quanto o açoite disciplinar passou a ser aplicados no interior do novo complexo carcerário. Com essas medidas, o Brasil participou da mudança geral da degradação e do tormento físico de delinquentes em público para as sessões privadas de punição em doses comedidas por trás dos muros da prisão.

Na obra de Briggs, tanto o título, quanto a cena, demonstram que, consoante à data de sua pintura, o evento parece corroborar com o período de perseguição ao *capoeira*, o que reafirma tanto a importância dada a Capoeira quanto sua significação urbana.

A exposição das fontes imagéticas da Capoeira, no século XIX mostra sua importância como um fato na sociedade da época. Assim, sua significação muda de prática rural, tanto em fazendas e senzalas, bem como quilombos ou nos matos roçados, para uma expressão dos grandes centros urbanos dos cariocas. A Capoeira ganha destaque social na cidade, onde a sua prática teria atingido uma linguagem mais diversificada, dados esses encontros e intercâmbios entre negros diferentes. “Sem dúvida, ela nasceu no meio rural com a luta pela liberdade, porém, a malícia (mandinga)¹⁰ é urbana”, afirma Waldeloir Rêgo (1968).

A significância se encontra no fato como evento e, nesse caso, a vinda da família Real portuguesa para o Rio de Janeiro, com a consequente mudança da capital, além do *status* da Colônia para Reino, são fatores que mudaram a lógica de funcionamento das relações sociais na zona urbana da capital. Não só a arquitetura do Rio de Janeiro passa por reforma com novas construções erigidas como escolas, aquedutos, pontes, igrejas, setores administrativos e outros prédios de importância para o governo do Rei, mas também na Política como um todo. No caso da segurança pública, a coerção (castigo ao negro que for pego praticando Capoeira) e a perseguição – já afirmada anteriormente – as manifestações populares, nas quais certamente haveria um aglomerado de africanos e afro-brasileiros, e que incomodava a sociedade carioca, agora aristocrática e nobiliárquica. Segundo Soares (2004), que examinou o registro de prisões de escravizados do século XIX, os anos entre a chegada da família Real, em 1808, e a abdicação do primeiro imperador, em 1831, foram marcados pelo “terror da capoeira” no Rio de Janeiro.

Em 1845, o *Jornal do Comércio* (KRAYY, p.20, 2011) queixava-se dos *capoeiras*, que se juntavam às multidões e aterrorizavam cidadãos “respeitáveis”, mas não havia repressão policial que desse cobro a essa prática. Há registro de prisões ocasionais de capoeiristas durante as celebrações. Subjacente a estas preocupações, estava o desejo fervente de que “os estrangeiros que partilharem do nosso entusiasmo não tenham que censurar dos nossos conhecimentos, civilização e progresso”. Esse relato fornece subsídio para uma peculiar reflexão sobre essa relação da Capoeira na sociedade carioca, que a reconhece como parte de sua estrutura cultural, mesmo que indesejada.

No Rio de Janeiro, na medida em que o século XIX avançava, acompanhava-se, também, um forte incremento demográfico, provocado pela imigração, principalmente nas camadas mais pobres da população, com um crescimento na taxa de natalidade (mas também com considerável mortalidade) ou pela própria condição de receber alforria¹¹. O fato de que a área urbana

⁹ Nesse momento Thomas H. Holloway era professor de História da América Latina na Cornell University.

¹⁰ Mandiga é a feitiçaria, o encantamento, a malícia nos gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo (SILVA, p. 68, 2004).

¹¹ Sobre a expansão urbana do Rio de Janeiro nos meados do século XIX, cf. de ABREU, 1988.

concentrava muitos negros de diferentes perfis, etnias, culturas, situações sociais como alforriados, livres, e de ganho,¹² espalhados pelas feiras, largos, praças, ruas ou próximo aos cais de portos, daria uma ideia de que tanto a diversidade como a interação entre os negros era grande, já em meados do Século XIX. Um mercado paralelo se formou e esses grupos se organizaram sob a chefia de algum valente chamado de “capitão”, que provavelmente deveria ser o mais perigoso com a força bruta e mais hábil em dominar a faca e a Capoeira e detinha, assim, o respeito do grupo (citação). Esses grupos se tornaram especializados em seus espaços e interesses, cuja rígida organização culminará nas Maltas. Nas palavras de Holloway (1997, p.207),

As atividades das maltas e sua técnica específica de luta fizeram da Capoeira, o esforço mais persistente, e talvez mais bem-sucedido, dos afro-brasileiros urbanos para estabelecer um “espaço” social, uma área de atividade que pudessem controlar, usada em seu proveito segundo suas próprias condições, excluindo os de fora.

Não é leviano conjecturar a ideia da *capoeiragem* nesses entremeios de vendas e prestação de serviços, cuja apresentação poderia se dar por troca de dinheiro ou ainda para resolver querelas das diversas motivações. Nesse contexto, é importante pensar o caráter dessas exhibições da Capoeira, dadas em um determinado tempo sócio histórico, em que sua manifestação é considerada marginal, mas que pode ser pensada com essa via performativa, espetacular ou exibicionista, remetendo sua afirmação ao espaço público e urbano. A Capoeira responde, nesse momento, a uma demanda urbana, necessária para constituir uma narrativa dos negros no século XIX, mesmo que ainda houvesse fadistas (portugueses), caboclos (descendentes de índios com brancos) e brasileiros sem aparente fenótipo afro praticando Capoeira ou mesmo brancos considerados de “boas famílias”, é notória a participação maciça e atribuída ao negro a sua referência¹³ (SOARES, 1994). Esse é um posicionamento que, mesmo soando contundente, defende o legado de pertencimento da Capoeira ao afrodescendente. Outras práticas culturais como o Samba, o Lundum, o Candomblé e o Batuque também dinamizavam suas narrativas de forma análoga à Capoeira, contudo, era por essa prática belicosa que o constrangimento e a insegurança da população carioca saltariam às raias da preocupação em relação ao seu trânsito no espaço urbano.

Ao olharmos essas imagens (Figuras de 1 a 4), interpretamos e absorvemos seu significado com tudo que conhecemos de nossa cultura e dos livros de História e Ciências Sociais, mas parece haver uma lacuna, que ainda não atende à demanda da comunidade afro-brasileira e todo o seu arcabouço histórico. Até porque, esses têm a sua forma de contar a própria História, ou seja, pelas narrativas orais, ornamentos e artesanatos, as músicas e a sua gastronomia, além de outras produções culturais de grande relevância social – que afastam o estereótipo de negro inventivo ao popular – bem como o seu próprio corpo.

¹² Aquele escravo que tinha permissão de vender ou prestar serviços na rua e em troca dar uma porcentagem do dinheiro que obtivesse ao seu senhor (SOARES, 1988).

¹³ Apesar de toda perseguição que sofreu, a capoeira conseguiu sobreviver e, ao longo da Regência e do Segundo Reinado, chegou a expandir-se socialmente. De alguma maneira e em algum momento deixou de ser coisa exclusivamente de negro ou de escravo. É claro que são negros e mulatos os que compõem a maior parte da galeria de capoeiristas famosos do século passado. Não eram, contudo, os únicos conhecedores da arte. CONDURU, Guilherme. As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira, (2008, p.25).

A lei 10.639 /03¹⁴ tenta regular a necessidade de expor diversas outras possibilidades históricas do Brasil e propõe uma revisão, na tentativa de valorizar as informações tocantes à África, ao afrodescendente. Não obstante, esse material é de incomensurável importância aos anais da História brasileira, que insistimos, é de olhar europeu, ou mesmo do branco brasileiro de ideias aristocráticas, eurocêntricas e que talvez não traduzam com fidelidade a realidade do que foi pintado. Sabendo, sim, que todos os contratados pela Coroa Portuguesa nessas Missões Científicas e Artísticas, ou por outras ligações servisais, deveriam adequar suas obras e trabalhos aos gostos daquela Coroa, portanto, estavam numa relação de poder com a mesma, como foi o caso de Rugendas e, mais brandamente por Earle, e Briggs¹⁵.

A História deveria ser contada adequada ao formato do pensamento aristocrático europeu, ou mesmo de acordo com as tendências daquele momento. No tocante à Imagem e concernente ao seu uso como fidedigna fonte de pesquisa e registro, parece não haver consenso em sua utilização como peso de registros históricos, como são os documentos de cartório, por exemplo. Ao tomarmos um livro cujas páginas geralmente trazem ilustrações, não é raro se deparar com insuficientes referências, tocantes ao nome da obra, à sua autoria, ao ano em que foi composta e às outras nuances sobre a mesma. Esse fato transparece a falta de importância dada à fonte imagética e deixa percebido o seu caráter meramente informativo enquanto figura, sem o valor de análise, como, por exemplo, dar imagem ao texto como diz Lilian Schwarcz (2014):

Incluir autoria, data, dimensão, acervo, título e toda uma série de dados que fazem parte da própria descrição desses documentos visuais são procedimentos pouco usuais nos textos da nossa área. Ou seja, não parece ser muito relevante referenciar esse tipo de documento, ou dar tratamento paralelo ao que oferecemos às demais fontes escritas utilizadas. (SCHWARCZ, 2014, p.392).

Há uma premente necessidade de disseminar esse debate dentro e fora da Arte, passando por qualquer outra área em que o uso da imagem serviria como referencial fiel de apropriação. Não obstante, pode-se saber muito mais do que chibatadas e escravidão, como, por muito tempo, o negro ficou “representado” na História do Brasil. A leitura das imagens sobre a capoeira e outras manifestações que a cruzaram, traz reflexões acerca de sua origem, sua difusão, seu papel como linguagem e como legado cultural. A hegemonia do texto como documento é antiquada e debatida atualmente, ocasionando um avanço na visão das pesquisas investigativas das ciências humanas, o que é uma superação de conceitos. A própria forma como as informações e seus disseminadores se diversificou transcendeu também para os conteúdos, os métodos e tudo que se aplique ao conhecimento. Grande parte da escola formalista, dominada pelas áreas da História e das Ciências Sociais, por longo período, parece estar recebendo as reverberações, ou seja, uma espécie de “devolutiva” acerca da metodologia das pesquisas históricas construídas por áreas, a exemplo das Artes. Nesse campo, suas

¹⁴ BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. A referida lei trata da obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico da federação.

¹⁵ Tratamos de Rugendas, e suas obras tem relação direta com a sua condição como artista contratado pela Coroa, logo, subordinados à influência externa da intenção do Monarca. No caso de Earle e Briggs, um pouco mais leve, dado que o primeiro abandona a Missão e parte de forma mais autônoma, aparentando maior liberdade ao retratar o que vê, contudo, ainda é um homem europeu, britânico, de convicções e europeias colonialistas. Já o brasileiro Briggs, ao aportar no Brasil depois de uma longa temporada em Londres, se identifica como londrino ao ser questionado sobre sua nacionalidade no desembarque. Apesar de não estar na condição de Rugendas e nem de Earle, já define sua concepção de mundo ao adotar a nacionalidade britânica em recusa à ascendência brasileira. (TURAZZI, 2003).

peculiares produções demonstraram que o texto que as acompanhava era incipiente para situar uma obra em seu espaço-tempo e fornecer maiores informações, apreendidas no objeto artístico e no seu contexto.

Como não se pode negligenciar que existe uma realidade imersa em uma luta de classes, observa-se que cada uma delas se faz valer de sua própria ideologia (fabricada, pensada ou apropriada). O embate avança para inúmeras outras áreas da produção humana, inclusive a memória, que no caso do afrodescendente, houve uma negação dos compêndios históricos, assim como da população indígena.

Referências:

BARBOSA, Pe. A. Lemos. **Pequeno Vocabulário Tupi-Português**. Gráfica: Livraria São José. Rua São João, n 38. Rio de Janeiro, 1951.

BRASIL. **Lei de 16 de dezembro de 1830**. Manda executar o Código Criminal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 23 nov. 2017.

BRASIL. **Presidência da República. Casa Civil**. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003.

GONZAGA, G, G. **Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor viajante - Uma aventura solitária pelos mares do sul**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília-UnB, linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Brasília-DF 2012.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX** – Ministério das Relações Exteriores Revista Textos do Brasil. Tradução Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

KARASCH, M. C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KRAAY, Hendrik. **Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade**. TOPOI, v. 8, n. 14, jan-jun. 2007, pp. 9-36.

LUZIVOTTO, Rodrigo. **Diário de Langdorff – O Ethos do cientista viajante**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, 2007.

RÊGO. W. **Capoeira Angola** - ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Editora Itapoan, 1968.

RUGENDAS, G. M. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Volume I. Ed: 5. São Paulo: Martins, 1954.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira. In: **Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de belas Artes publicações, 2008, v.2, p. 199-210.

SCHULTZ, Kirsten. **Perfeita civilização: a transferência da corte, a escravidão e o desejo de metropolizar uma capital colonial**. Rio de Janeiro, 1808-1821. Dossiê, **Revista Tempo** n24, 2007.

SCHWARCZ, L. K. M. **Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. Sociologia & antropologia**. Rio de Janeiro, v. 04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, José Milton Ferreira. **Linguagem do Corpo na Capoeira**. Editora Sprint, Rio de Janeiro, 2003.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2ª edição – Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. **Revista Caiana**, #3, ISSN 2313-9242. Dezembro/2013.

VIDOR, Elisabeth; REIS, Letícia Vidor De Sousa. **Capoeira: Uma Herança Cultural Afro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2013.

Recebido em 13 de novembro de 2018.

Aprovado em 07 de março de 2019.