

ARQUEOLOGIA DOS FILMES SOBRE A CAPOEIRA NO BRASIL¹

GI4: As imagens visuais e audiovisuais na América Latina

Bruno Soares Ferreira²

Resumo

Este texto pretende fazer uma arqueologia dos primeiros filmes produzidos sobre/com a capoeira, que podem ser encontrados no site de compartilhamento de vídeos YouTube. A ideia é perceber como um material analógico chega à contemporaneidade pelos meios digitais, preservando as estéticas e as narrativas da capoeira. Através dessa ferramenta/rede social, discorro sobre o contexto em que aparecem essas primeiras produções, buscando revisitar algumas linhas de visibilidade percebidas através da escrita por meio de imagens. Por um lado, são analisados os filmes com uma perspectiva documental, realizados com o intuito de ressaltar o caráter histórico e esportivo e, por outro lado, acompanhamos a capoeira que aparece na ficção, onde vemos certas características que foram suprimidas na construção de um discurso calcado no conceito de um “jogo nacional”. Nesse sentido, é possível

¹ Trabalho apresentado ao GI 4 - Las imágenes visuales y audiovisuales en América Latina do XII Congresso ALAIC, na Faculdade de Ciências e Artes da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), de 06 a 08 de agosto de 2014.

² Graduado em Comunicação Social (habilitações Jornalismo e Rádio & TV) pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, Brasil), Especialista em Jornalismo Cultural (UFMA), Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ, Brasil) e doutorando pela mesma instituição, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Pesquisador do Laboratório de Fotografia, Imagem e Pensamento da ECO-UFRJ, do Laboratório em Mídias e Métodos Digitais da UFRJ (MediaLab-UFRJ) e do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (NUPPI-IFMA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico do Maranhão (Fapema). brunobarata@yahoo.com

acompanhar uma (re)construção sociopolítica pelo prisma da cultura, que em suas nuances revela alguns dos enunciados que incidem sobre seus sujeitos.

Palavras-chave: audiovisual; capoeira; estética; filme.

Introdução

A capoeira é uma prática corporal que intriga pelo seu conjunto de técnicas que mesclam luta, dança e jogo. Seu caráter coletivo também ajuda a constituição de uma ética entre os sujeitos, sobre a qual cada um de seus participantes tem a possibilidade de se aproximar gradativamente até o ponto de se tornar uma referência, ou seja, se tornar um mestre de capoeira, que incentiva e norteia o aprendizado dos demais.

Esse dispositivo cultural, que age sobre o indivíduo e o coletivo, vem sendo documentado desde o final do século XVIII e, nesse sentido, para além dos escritos existentes – muitas vezes arquivos de polícia – as primeiras imagens que temos registro (Ferreira, 2013) foram produzidas na primeira metade do século XIX, eminentemente por estrangeiros que visitaram o Brasil para realizar expedições de catalogação da fauna, flora e cultura local, como é o caso de Augustus Earle (1793-1838), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e de Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Quase um século após essas primeiras gravuras – e outras que surgiram e se proliferaram pela imprensa, temos no início do século XX o aparecimento dos manuais ou guias ilustrados, de cunho mais esportivo e visando eliminar a imagem negativa que incidia sobre seus praticantes. Esses manuais que propunham sua prática regrada e traziam imagens com textos explicativos de suas técnicas e, em termos de mídias, foram seguidos pelos filmes e discos de/sobre

capoeira, que começam a ser produzidos a partir de meados do século XX e que traduzem as técnicas pelo efeito de movimento inerente ao cinema e, no caso da música, pela performatividade com os instrumentos que as gravações proporcionam. A presente análise enfocará mais especificamente os filmes, dando primazia nesse sentido à visibilidade de seus sujeitos, uma vez que os discos possuem uma ênfase no aspecto sonoro, ainda que tal aspecto também constitua uma forma de visualidade da prática da capoeira em suas múltiplas possibilidades, especialmente no que se refere ao simbolismo que permeia a musicalidade através dos cânticos, berimbaus e demais instrumentos de percussão, como os pandeiros, reco-reco, agogô e atabaque. O método proposto para esta análise está calcada na teoria do dispositivo, desenhada por Gilles Deleuze (1996) a partir das pesquisas de Michel Foucault (2010) sobre as redes que se estabelecem entre saber e poder. Assim, o material reunido e encontrado nas redes sociais é um arquivo que possui certos locais de enunciação, diferentes daqueles para os quais foram inicialmente pensados, o que revela a constituição de novas formas conhecimento e novas relações entre os sujeitos e as instituições.

A partir das estéticas que são visualizadas pelas imagens, que trazem em si as visualidades da ética pelas quais tais elementos se constituem, podemos pensar algumas maneiras como as diferentes tecnologias empregadas no decorrer dos tempos para produzir arquivos também serviram para retratar essa prática de acordo com as leituras de mundo que tais recursos proporcionaram aos sujeitos. Isso significa dizer que esses instrumentos técnicos que registraram a capoeira estão ligados a outros instrumentos, sistemas sociais e modelos de pensamento, que formam uma máquina que funciona e se atualiza através dos sujeitos, transformando e sendo transformada por eles. Em termos audiovisuais, esses filmes foram reintroduzidos aos modelos de pensamento contemporâneo através do meio digital, ou seja, tiveram seus enunciados atualizados para um uso

prático, dentro do cotidiano que as pessoas desse contexto espaço-temporal vivenciam.

É importante ressaltar que todos os casos aqui apresentados são exemplos veiculados por redes sociais, que se fundamentam no compartilhamento ao invés de um poder pela autoria, o que também significa que o “uso de fato” prevalece sobre o “direito de uso”, ainda que em alguns casos possa existir uma possível reivindicação de direitos autorais por parte de instituições ou pessoas. Contudo, passaremos ao largo dessas questões e adotaremos um posicionamento prático e cotidiano dos sujeitos que estão acessando esse material através da internet. De certa maneira todo aquele que acessa esse material através de *uploads*, compartilhamentos e *downloads* (entre outras possibilidades) está formando arquivos e engendrando a produção do comum na capoeira, agindo como catalisadores nas redes sociais.

Para além dessas questões e de maneira mais geral, em termos historiográficos é a partir das primeiras décadas do século XXI que encontramos a maior parte desse material por meio das redes sociais, notadamente através do site de compartilhamento de imagens YouTube, postadas muitas vezes pelos sujeitos como forma de preservar o conteúdo que foi produzido no meio analógico e que estaria mais sujeito à deterioração e o esquecimento.

No presente estudo, o mapeamento dessas produções que foram digitalizadas e disponibilizadas através das redes sociais servem para se pensar o passado recente em que foram produzidas, além de atualizar esse passado criticamente, o que funciona como um importante vetor de transformação do próprio presente e como reflexo sociopolítico dos enunciados que permeiam tais produtos.

O surgimento das imagens audiovisuais sobre a capoeira

O momento histórico em que a capoeira começa a ser explorada pelas produções audiovisuais no Brasil pode ser percebida como um reflexo de um longo processo que iniciou com a legalização de sua prática, durante o Estado Novo, na década de 1930, quando surge a primeira academia de *capoeira regional* (luta regional baiana), idealizada por Manuel dos Reis Machado (1899-1974), mais conhecido como Mestre Bimba, seguida pela academia de *capoeira angola* de Vicente Ferreira Pastinha (1899-1981), o Mestre Pastinha, inaugurada em 1941. Antes disso a capoeira havia se tornado crime na transição da Monarquia para a República, em 1889, o que levou seus praticantes, na maioria afrodescendentes, a serem sistematicamente perseguidos e eliminados pelo governo, que tentava nesse momento “modernizar” o país, o que significava apagar os rastros de um passado recente ligado à escravidão e, de certa maneira, a apagar essa mesma população. Isto havia feito com que sua prática chegasse ao século XX de maneira amplamente marginalizada, sendo mantida na forma de segredo.

Porém, uma aproximação do governo de Getúlio Vargas (1882-1954) das camadas populares se fez notar nesse contexto especialmente pelo incentivo e formatação (eliminação de características não desejáveis para a construção de um estado) de elementos da cultura negra e indígena sob o rótulo de “cultura brasileira”, o que pode ser visto na capoeira, mas também no samba, onde a ação do governo buscou eliminar de maneira definitiva a figura do malandro, avesso ao culto do trabalho que é proposto pelo Estado Novo, e que até esse momento era fundamental para o imaginário que permeava o samba. O malandro também havia se constituindo num personagem bastante notório pelos feitos na capoeiragem, especialmente no estado do Rio de Janeiro, onde os “sambas de malandro” os imortalizaram, descrevendo em muitos casos o uso da

navalha, chapéu panamá e terno de linho branco. Contudo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado diretamente ao presidente da República, trabalhou intensamente para que os compositores produzissem sambas com mensagens favoráveis ao trabalho, o que não afastou totalmente a figura do malandro da sociedade, uma vez que suas estéticas e éticas foram sendo remodeladas, sendo inclusive “redimido” pela religião, como é caso da popular entidade Zé Pelintra, presente em terreiros de umbanda e no carimbó.

Essa viragem e transformação nas práticas populares não se dá somente pelo populismo de Getúlio Vargas, mas também é resultado de um intenso trabalho de reorientação na historiografia brasileira pelos intelectuais brasileiros, que tornou plausível o “mito das três raças”, que vinha sendo desenhado desde o final do século XIX e que reunia, simplificava e atenuava características dos brancos europeus, dos negros africanos e dos indígenas americanos a partir de um viés no qual a mistura era um dado positivo para a constituição do povo brasileiro, ao invés de um aspecto negativo. A simplificação era uma forma de entender e explicar aquele momento, uma vez que cada um desses tipos era em realidade uma pequena fração da diversidade de diversos povos, culturas, idiomas e outras especificidades, que foram tomados cada um deles como um elemento unificado e coeso. Toda essa mescla de teorias acadêmicas, projetos políticos e religiões sincréticas cria um imaginário sobre o qual o cinema pode expressar muitas fantasmagorias, seja pelo viés calcado no documentário, como também pela ficção.

Primeiro momento: a capoeira em documentários

A soma desse ambiente sociopolítico juntamente com as possibilidades do uso de películas cinematográficas revelou um primeiro rastro da capoeira no meio audiovisual em meados do século XX. Em 1952 o folclorista Alceu Maynard

Araujo produz *Capoeira de Angola*, para o programa *Veja o Brasil* da TV Tupi. Com apenas 5 minutos, esse filme vem trazendo informações sobre a capoeira da Bahia. Contudo, apresenta um grave erro técnico, pois mostra o grupo de Mestre Pastinha, mas a locução afirma que é Mestre Bimba. No entanto, para além desse problema na edição, a proposta é mostrar “um dos mais antigos e populares divertimentos do Brasil”. A capoeira é aqui apresentada como um jogo ancestral, mais conhecido na Bahia como *vadiação*, praticado ao som de instrumentos musicais e cânticos, onde “o berimbau é imprescindível”.



Figura 01: Cena do filme de Maynard (1952)

Mestre Bimba é descrito como o criador de um “tipo especial dessa vadiação”, denominada *luta regional baiana*. Há diversos golpes que são comentados, como no caso do *aú*, chamado de “salto mortal”, indicando um desconhecimento sobre a prática corporal dos capoeiras, explicada nesse caso através de um termo da acrobacia, não demonstrando as possibilidades de ataque e defesa que podem ser empreendidas através desse movimento, quando observadas pelo prisma de um praticante experiente.

O mote do filme elaborado para a televisão se dá a partir da musicalidade, que paradoxalmente não se encontra presente. Ela é anunciada ao mesmo tempo em que é omitida. Esse não-dito é um emblema particular dessa produção, de viés modernizante. Ela traz esse aspecto musical na capoeira – que além dos berimbaus possuía instrumentos que também eram recriminados, por serem usados em cultos religiosos de matriz africana – como um passado ainda remanescente.

A narração de Maynard exalta os “cantos monótonos”, com versos que trazem louvações religiosas, a história da escravidão e apresentam ainda “criaturas lendárias quase divinizadas como um dia será Mestre Bimba”, se referindo erroneamente a Pastinha, que aparece jogando. O termo “monótono” parece indicar nesse contexto um julgamento de valor que é moldado pelo pensamento de que aquela musicalidade é simplória e fadada ao esquecimento, apesar da riqueza e complexidade de elementos e texturas. Curiosamente, além do filme não apresentar o áudio da capoeira vem trazendo em sua trilha sonora alguns sons de orquestra, tentando adaptar a cadência corporal que é mostrada nas imagens através de outro tipo de linguagem musical que diferia bastante da sua expressão tradicional e que pode ser pensado como uma tentativa de atualização dessa prática por meio de elementos musicais legitimados na sociedade que são de influência notoriamente eurocêntrica. A linguagem do filme é bastante formal e impostada, o que é próprio da época de ouro do rádio no Brasil. Aqui poderíamos pensar nas técnicas de *found footage*, uma vez que há uma tentativa de sincronizar o ritmo de corpo com a música que é utilizada, apesar de ser evidente que não foi esta a proposta de seu autor.

Em 1954, ou seja, dois anos após a iniciativa pioneira de Maynard, o filme *Vadiação* (8 minutos) é produzido por Alexandre Robatto Filho, que é

considerado um pioneiro no cinema baiano³. Ele apresenta a capoeira como uma luta vinda de Angola que tem por características essenciais “ser ensaiada ao som de cantos e instrumentos *primitivos* chamados berimbaus” (grifo nosso). O termo “primitivo”, que é empregado para descrever o berimbau, instrumento ancestral de origem africana, é uma evidência do modo como essa musicalidade é percebida pelo cineasta, a partir de um prisma calcado pela modernidade, ou seja, se colocando em um local de enunciação que supostamente estaria em oposição ao “passado” (aqui representado pelas culturas originárias americanas e africanas que estavam sendo combatidas por políticas de governo), como se tal instrumento não tivesse as possibilidades e recursos de outros instrumentos comumente usados na música de origem europeia, como o piano e o violino, entre outros. Além disso, som e imagem não estão sincronizados, tendo sido produzidos em momentos diferentes, fazendo com que haja um estranhamento e desconexão entre aquilo que se vê e o que se ouve.



Figura 02: Cena do filme de Robatto (1954): fantasmagorias do malandro e do escravo

³ “Alexandre Robatto Filho, nasceu em 1908 em Salvador. No ano de 1938, Robatto inicia suas atividades no cinema, influenciado pela escola dos documentaristas ingleses, e registra situações extraordinárias e do cotidiano da capital baiana. Robatto é considerado o pioneiro do cinema baiano e deixou 25 títulos, entre eles “Vadiação”, “Desfile dos Quatro Séculos” e “Entre o Mar e o Tenda”. Antes de Alexandre Robatto, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa já faziam cinema na Bahia, mas seus registros foram destruídos em incêndios”. Fonte: <http://filmow.com/alexandre-robato-filho-a293821/>

É importante frisar que a narrativa acontece com o uso de legendas, dando ênfase ao arquivo sonoro, mesmo que fora de sincronia. É possível que esta produção seja pioneira na documentação cinematográfica do som do berimbau e dos cânticos nacapoeira⁴, apesar da musicalidade nessa prática ter sido documentada há mais de um século, como percebemos através da gravura do pintor alemão Johann Moritz Rugendas intitulada *Jogar capoeira - Danse de la guerre*, de 1835.

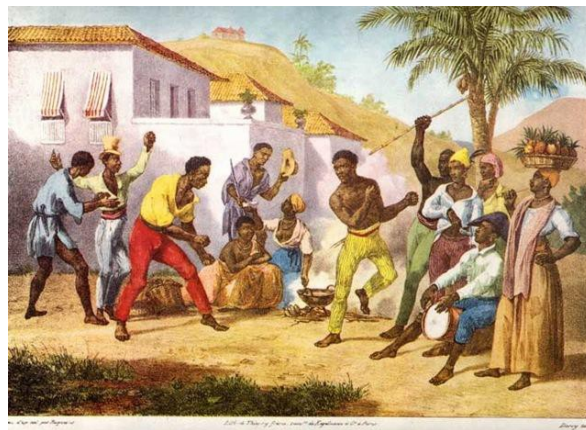


Figura 03: Na gravura de Rugendas (1835) um homem toca tambor

De maneira geral, esses dois filmes podem ser considerados como pioneiros na apresentação da capoeira através do meio audiovisual e representam uma forma de se pensar a capoeira tendo por base suas origens africanas e fazendo uma leitura de suas técnicas pelo enfoque do jogo musical que é praticado coletivamente. O aspecto documental presente em ambos traz ainda algumas linhas de enunciação que denotam a perspectiva de registrar algo que estava

⁴ Importante ressaltar que entre setembro de 1940 e março de 1941 os pesquisadores norte-americanos Lorenzo Turner e Franklin Frazier, realizaram gravações em Salvador com Mestre Bimba e Mestre Cabecinha. Essas gravações ficaram esquecidas até 2003, quando foram encontradas pelo pesquisador Mathias Assunção na Universidade de Indiana, que juntamente com Hilton Sousa (Teimosia) as restaurou e disponibilizou na internet. Fonte: <http://campodemandinga.blogspot.com.br/p/gravacoes-historicas.html>

em vias de desaparecer. No entanto, por um lado, o filme de Maynard apresenta os jogadores uniformizados da escola de Mestre Pastinha (indicando uma possível saída para a prática através da esportização) e, por outro lado, o filme de Robatto mostra os jogadores com indumentárias mais estilizadas, evidenciando tanto a figura do escravo, sem camisa e descalço, como também do malandro, todo arrumado com chapéu panamá, terno e calça de linho branco, o que pode ser entendido como uma tentativa de registrar aquilo que em breve seria esquecido por meio de práticas “modernas”.

Segundo momento: a capoeira em filmes de ficção

Após a entrada da capoeira no meio audiovisual através dos dois documentários produzidos na década de 1950, outras duas produções cinematográficas, ambas lançadas em 1962, contribuíram consideravelmente com a divulgação da capoeira no Brasil e em outros países, especialmente por mostra aquilo que ela possui de mais característico, ou seja, o jogo musical coletivo e participação popular. Ambas contam com a presença de Washington Bruno da Silva (1925-1994), o Mestre Canjiquinha, fundador do *Conjunto Aberrê Bahia*, importante grupo folclórico baiano com o qual fazia apresentações de capoeira, maculelê, puxada de rede etc.

O pagador de promessas é uma adaptação de Anselmo Duarte para o cinema a partir da peça homônima de Dias Gomes. Conquistou a Palma de Ouro em Cannes na categoria Melhor Filme e o Prêmio Especial do Juri no Festival de Cartagena. Este filme também foi premiado em outros festivais, tendo ainda sido indicado como Melhor Filme Estrangeiro para o Oscar de 1963. Canjiquinha e seus companheiros realizam performances em meio a baianas e capoeiras na porta da igreja durante manifestação popular para apoiar o protagonista Zé do burro. A ênfase no filme é para a reunião popular que ocorre nas ruas ao

invés da prática esportiva realizada em recintos fechados, aos moldes da academia, que é como sua prática foi incentivada e voltou a se popularizar. Pela ficção encontramos traços dos elementos que o governo e a cultura oficial (nesse contexto também representada pela igreja católica e o personagem do padre Olavo, vivido no filme pelo ator Dionísio Azevedo), vinham tentando apagar.



Figura 04: Cenas de *O pagador de promessas* (1962)

Por sua vez, *Barravento* é o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, no qual Mestre Canjiquinha tem uma participação ainda mais marcante, pois além de atuar produz parte da trilha sonora. Ele aparece no filme cantando sambas de roda do seu modo bem peculiar e cheio de improvisos. Está batucando uma caixa de madeira, ou seja, um instrumento musical não convencional, e dançando bastante animado. Na cena seguinte, deixa de tocar para admoestar o protagonista Firmino, interpretado por Antônio Luiz Sampaio, que incomoda a personagem Naína (Lucy Carvalho) para entrar na roda à força com ele. Resolve a situação chamando-o para jogar capoeira ao som de berimbau e pandeiro, derrubando-o diversas vezes. Num dos enquadramentos desse filme há

fantasmagorias de uma das primeiras imagens da capoeira: San-Salvador (1834), produzida por Rugendas.



Figura 05: Rugendas e Glauber Rocha

Temos com *O pagador de promessas* a capoeira na cidade pós-colonial, que acontece na porta da igreja, com toda sua expressão popular e folclórica – sua força coletiva que é marginalizada no ambiente urbano em ascensão – mesclada a diversos tipos de gritos, cantos e sons que são performados de forma sincrética e antropofágica pela população. Por sua vez, Glauber Rocha evidencia em *Barravento* a capoeira mais rural e cabocla, ao estilo daquela praticada no recôncavo baiano, mas também ressaltando as influências advindas do ambiente urbano, expressa principalmente pelo personagem Firmino. Importante ressaltar que em ambos há o imaginário que o Estado Novo inicialmente procurou combater com a institucionalização da capoeira como prática esportiva destinada a acontecer em ambientes fechados, mas que aqui voltava à tona especialmente pela influência do Neorrealismo sobre os cineastas ligados ao movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo. Ambos filmes são como uma contrapartida ao não-dito que os dois primeiros documentários engendram.

Logo no início de Barravento já temos uma evidência dessas questões, pois Firmino surge com o som do berimbau, saltando sobre as pedras à beira do farol, com andar gingado, usando terno e branco, como os antigos malandros. Quando encontra os antigos amigos na beira da praia, que haviam acabado de puxar a rede com peixes, é criticado por um deles pela maneira como está vestido, representativa de um sujeito que não trabalha, que não se suja com trabalho pesado. Outro velho companheiro pega em seu braço e critica seu vistoso relógio de pulso. Firmino se desvencilha dele com um chute de capoeira denominado *benção*, derrubando-o, respondendo que teve que “baixar muita mercadoria clandestina e arriscar a vida para conseguir essas coisas na cidade”, o que ressaltaria um subemprego no cais e as novas formas de trabalhos que estão surgindo naquele contexto de modernização das cidades e reflexos da industrialização. Essa cena possui uma fantasmagoria semelhante ao filme de Robatto (figura 02).



Figura 06: Firmino aplicando o chute conhecido como “*benção*”

Além disso, é importante ressaltar Firmino tem uma navalha, outro signo notório da malandragem, que é usada por ele para cortar a rede dos pescadores. O corte da navalha aparece com um forte poder simbólico, pois ele busca de certa

maneira romper com os elos que mantêm a comunidade presa ao atraso, como o fanatismo religioso. Ele parece que após “dar a volta ao mundo”, voltou “malandro” para sua vila, querendo transformar completamente sua comunidade. O corte da navalha de certo modo também abre um espaço nesse discurso consonante com as políticas do governo e seu “véu de Maya”⁵.

Na introdução do filme, as legendas afirmam que essas pessoas alienadas da comunidade rural aceitam “a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino”. O título do filme ressalta esta transformação radical, uma vez que Barravento “é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. Barravento também é a denominação do momento de ansiedade da filha de santo antes da chegada do orixá, como acompanhamos através da personagem Naína, que em determinado momento aceita fazer o santo. É notório que a versão legendada do Glauber Rocha utilizada durante a pesquisa foi disponibilizada através de uma exibição que ocorrera na Rai Tre (Rai 3) que foi disponibilizada nas redes sociais.

Em seguida, no ano de 1963, uma comitiva dirigida por Henri Cartier chegou ao Brasil para produzir material para o programa de TV mensal *Les Coulisses de l'Exploit*. Além de um programa sobre o carnaval no Rio de Janeiro, a equipe produziu *La capoeira* (5min), que tem a narração de Georges de Caunes. Nele, Mestre Pastinha e seus alunos jogam na beira da praia⁶.

⁵ Maya é um termo sânscrito de ampla significação, que entre muitos aspectos aqui abrange especialmente a filosofia e a mitologia e que consiste numa espécie de véu de ilusão que encobre a realidade aparente.

⁶ Importante ressaltar que nesse mesmo ano é lançado o disco Curso de Capoeira Regional, obra pioneira de Mestre Bimba para fundamentar a aprendizagem da musicalidade da capoeira.



Figura 07: Capoeira na praia no filme da Panair (1963)

Atualmente esse filme encontra-se sob custódia do *Institut national de l'audiovisuel* (INA), instituição francesa responsável pelo setor. Uma vez que para se adquirir uma cópia desse filme é preciso pagar tanto pelo filme quanto por um programa para rodá-lo, foi feita e compartilhada uma cópia a partir da filmagem de uma tela de computador. A versão existente no YouTube difere daquela que podemos assistir (somente online) no site do INA, pela diferença discrepante na qualidade das imagens e um ponto luminoso vermelho da filmadora que é refletido na tela. Esta produção de comum a partir de um produto que possui exclusividade ajuda a evidenciar a prevalência do uso de fato sobre o uso de direito que permeia a produção do comum na contemporaneidade.

De maneira geral, podemos pensar esses cinco filmes como pioneiros em retratar a prática da capoeira no contexto brasileiro. Para além deles, Jair Moura produziu em 1968 *Dança da Guerra*, no qual apresentava Mestre Bimba na capoeira e no samba de roda. Ao contrário de todos os outros filmes aqui analisados, existem somente dois fragmentos que podem ser encontrados na

internet, sendo que ambos estão bastante deteriorados. Talvez seja um dos primeiros filmes que foi produzido por um capoeira, uma vez que Jair Moura era aluno de Mestre Bimba.

Em 1969, durante a fatídica ditadura militar que se instalou com o golpe de 1964, a EMBRAFILME é criada, como forma de dinamizar o mercado cultural do cinema e também como uma tentativa de inserir a política governamental dentro de um processo de desenvolvimento brasileiro. De acordo com Renato Ortiz a ação governamental sobre a cultura ficou mais incisiva a partir de 1975.

Com a elaboração de um Plano Nacional de Cultura (primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura), a criação da FUNARTE e a reformulação administrativa da EMBRAFILME, a área da cultura recebe um impulso bem maior em relação aos anos anteriores. (Ortiz, 2003, p.85)

Nesse contexto, Nestor Sezefredo dos Passos Neto, o Mestre Nestor Capoeira, participa de um longa-metragem como o protagonista Jorge, no filme *Cordão de Ouro* (1977), de Antônio Carlos Fontoura, que foi distribuído pela EMBRAFILME. No enredo, Jorge é um capoeira destemido que luta contra as injustiças de Pedro Cem, recebendo a proteção dos índios, caboclos e orixás.

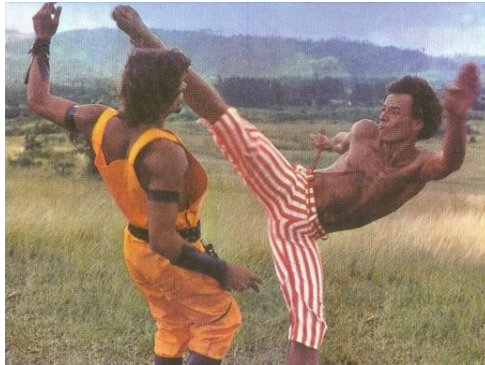


Figura 07: Cena do filme Cordão de Ouro (1977)

No início do filme Jorge aparece como um dos inúmeros escravos que trabalham nas minas de selênio da Companhia Progresso de Eldorado, de propriedade de Pedro Cem⁷. Quando ele interrompe momentaneamente suas atividades para dar água a um velho escravo esgotado de tanto trabalhar, um dos vigias se aproxima para agredi-lo, mas Jorge é mais rápido e o nocauteia, iniciando uma fuga.

Em seguida, é perseguido por outros capangas, mas consegue abrir o caminho com golpes certos. É o início da saga do herói capoeira. Ao entrar nas matas encontra o Caboclo Cachoeira, que avisa que Ogum quer conhecê-lo e jogar capoeira com ele. O próprio Caboclo Cachoeira leva Jorge de canoa até a mítica Aruanda, moradia dos orixás. Depois do jogo, o herói recebe um cordão de ouro com uma estrela de Salomão das mãos de Ogum, interpretado por Mestre Camisa, que irá ajudar a manter seu corpo fechado “enquanto tiver coragem de olhar dentro dos olhos de seus inimigos”. Ogum manda Jorge voltar

⁷ Há uma lenda de origem portuguesa sobre a vida de Pedro Cem, que seria um dos homens mais ricos e orgulhosos que já existiu, mas que perdeu tudo e morreu miserável. Rimas sobre essa lenda costumam ser cantadas em rodas de capoeira. Fonte: <http://www.jangadabrasil.com.br/julho23/cn23070b.htm>

a Eldorado para ajudar seu povo a vencer as falanges do mal, missão que irá desempenhar bravamente no decorrer do filme.

Considerações

De maneira geral, a partir dos filmes analógicos disponibilizados por meio do compartilhamento nas redes sociais, é possível pensar numa produção de memória que usa a tecnologia cotidiana para criar uma nova camada de arquivos audiovisuais, e que ajuda a evidenciar alguns elementos da capoeira e das estéticas dos sujeitos retratados em diferentes momentos históricos.

Com esse material é possível se pensar a formação de redes sociotécnicas, que mostram a maneira como os mestres de capoeira e os demais praticantes tiveram contato com o meio audiovisual e suas tecnologias, uma vez que tais conteúdos objetivam primeiramente esse tipo de público, juntamente com pesquisadores sobre o tema.

Finalmente, também percebemos que as imagens formam um arquivo da cultura, trazendo em suas fantasmagorias algumas questões acerca das transformações que acompanham esta prática no Brasil e que servem para contextualizar um período de tempo no qual a capoeira se populariza em nível nacional, que antecede um pouco sua mundialização, na década de 1970 (Capoeira, 2010). Tais produções também permitem (re)pensar o passado recente da capoeira no campo da comunicação e em relação aos estudos do audiovisual, proporcionando algumas possibilidades para se analisar a construção acerca das práticas culturais em relação com as políticas governamentais e tecnologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2010). *Profanações*. São Paulo: Boitempo editorial.

A lenda de Pedro Cem. Recuperado em 05 de março de 2014 de <http://www.jangadabrasil.com.br/julho23/cn23070b.htm>

Alexandre Robatto Filho. Recuperado em 11 de março de 2014 de <http://filmow.com/alexandre-robatto-filho-a293821/>

Araujo, A. M. (1952). *Veja o Brasil – capoeira angola*. 07 min. Recuperado em 05 de março de 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=QrLNIwZ1x50>

Bahia, T. *Cinema Baiano (15): Alexandre Robatto Filho por Tadeu Bahia*. (2009). Recuperado em 05 de março de 2014 de <http://setarosblog.blogspot.com.ar/2009/02/cinema-baiano-15-alexandre-robato.html>

Capoeira na televisão francesa em 1963. (2007). Recuperado em 10 de março de 2014 de <http://portalcapoeira.com/Curiosidades/capoeira-na-televisao-francesa-em-1963>

Capoeira, N. (2010). *Capoeira: pequeno manual do jogador*. Rio de Janeiro: Record. Carrier, H. (1963). *La capoeira*. 05 min. Recuperado em 10 de março de 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=OMUHKFwx05I>

Cem Anos de Cinema na Bahia – Alexandre Robatto Filho. Recuperado em 05 de março de 2014 de <https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=3423>

Deleuze, G. (1996). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.

Duarte, A. (1962). *O pagador de promessas*. 95 min. Recuperado em 08 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=u7j0Jkq2eeg>

Ferreira, B. S. (2013). *O dispositivo da capoeiragem: escritas, técnicas e estéticas da existência*. Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Filho, A. R. (1954) *Vadiação*. 08 min. Recuperado em 05 de março de 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc>

Fontoura, A. C. (1977). *Cordão de ouro*. 71 min. Recuperado em 08 de março de 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=VTnIV-ECPIE>

Foucault, M. (2010). *Ética, sexualidade, política – ditos & escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Hardt, M., Negri, A. (2012). *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record.

Kozak, C. (2006). *Técnica y poética: genealogias teóricas, prácticas críticas*. Recuperado em 09 de março de 2014 de http://ludion.com.ar/archivos/articulo/200810_kozak_t%C3%A9cnica-y-po%C3%A9tica.pdf

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Maya. Recuperado em 14 de março de 2014 de [http://pt.wikipedia.org/wiki/Maya_\(filosofia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maya_(filosofia))

Maurício Rugendas: viagem pitoresca ao Brasil. Recuperado em 03 de março de 2014 de http://www.capoeira-palmares.fr/histor/maler_pt.htm

Moura, J. (1968a). *Dança de guerra*. 3 min. Recuperado em 08 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=jqBusZrLEjM>

(1968b). *Trecho do filme "Dança de guerra"*. 01 min. Recuperado em 08 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=qhCgFITPRBU>

(1968c). *Dança de guerra - Samba de Roda*. 01 min. Recuperado em 08 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=QrjgDxcXs-4>

Ortiz, R. (2003). *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

Rocha, G. (1962). *Barravento*. 80 min. Recuperado em 05 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04>