

Universidade Federal Da Bahia
Faculdade De Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Mestrado em Antropologia

Patrícia Lemos Mota

**A MÚSICA NA CAPOEIRA REGIONAL COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO
IDENTITÁRIA**

SALVADOR

2013

Patrícia Lemos Mota

A música na Capoeira Regional como elemento de construção identitária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin

SALVADOR

2013

M917 Mota, Patrícia Lemos
A música na capoeira regional como elemento de construção identitária / Patrícia Lemos Mota. – 2013.
1161f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2013.

1. Antropologia. 2. Música (Etnomusicologia). 3. Capoeira – Brasil.
4. Capoeira (Música). 5. Identidade social. I. Vatin, Xavier Guilles. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

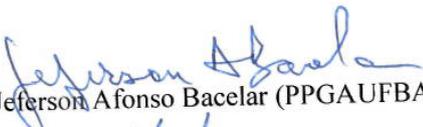
CDD: 780.89



Ata da Reunião da Defesa Oral da Dissertação de Patrícia Lemos Mota, intitulada : “A música na capoeira como elemento de construção identitária”

Aos vinte dias do mês de dezembro do ano de dois mil e treze, às 10:00h, na Sala de Congregação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Defesa Oral da Dissertação de Mestrado de **Patrícia Lemos Mota, intitulada : “A música na capoeira como elemento de construção identitária”** A sessão foi aberta pelo orientador Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin (PPGA/UFBA), que procedeu à composição da Banca Examinadora formada por ele, pelo Prof. Dr. Jeferson Afonso Bacelar (PPGA/UFBA) e pela Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa (Escola de Música da UFBA) .Em conformidade com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Antropologia foi concedido o prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a apresentação da sua dissertação. Em seguida, os membros da banca iniciaram suas arguições, para o que dispuseram, individualmente, de trinta minutos. A primeira arguidora foi a Profa Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa , seguida pelo Prof. Dr. Jeferson Afonso Bacelar e, finalmente, pelo Prof. Dr. Xavier Vatin. Finalizadas as arguições, foi concedido um novo prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a sua réplica. Após a réplica, a Banca se reuniu e considerou a dissertação de **Patrícia Lemos Mota** como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin , lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela mestranda.

Salvador, 20 de dezembro de 2013


Prof. Jeferson Afonso Bacelar (PPGAUFBA)


Prof. Xavier Gilles Vatin (PPGA-UFBA)


Profa. Laila Andresa Cavalcante Rosa (UFBA)


Patrícia Lemos Mota (mestranda)

Ao amigo Ildásio Tavares *in memoriam*.

Para o Grupo de Capoeira Meninos da Ilha e para
a Associação de Capoeira Regional Bimbaê

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Grupo de Capoeira Meninos da Ilha pelo encantamento primeiro. Fosse eu poetisa e tivesse o talento de Manuel Bandeira diria que o jogo de capoeira dos Meninos da Ilha foi “meu primeiro alumbramento”. Impossível esquecer o meu embasbacamento com aqueles homens que voavam em saltos ligeiros ou ainda com o cheiro forte de suor que se misturava à música contagiante fazendo tremer o mercado municipal.

As cordas nas cinturas decoravam o espetáculo. Adorava ficar olhando e pensando na que mais gostava – pela cor, obvio, pois não sabia que possuíam significado. Queria a laranja, a verde e amarela, a azul... todas, menos a branca. Ela era meio sem graça, sem cor... bonitas mesmo eram as coloridas, combinavam com o espetáculo. Capoeira e maculelê. Comecei a treinar, mas na volta do mundo muita coisa aconteceu. A menina da ilha cresceu, foi morar no grande jacaré: a Cidade da Bahia. Salvador vista de Mar Grande parece um jacaré, e nem era Salvador, era a Bahia. Ninguém ia à Salvador, a gente ia pra Bahia. Salvador era a Bahia e a Bahia era o mundo. Fui pro mundo.

A capoeira foi no coração, no desejo e também nas impossibilidades que foram incontáveis. Ginguei na vida, escorreguei, desci na negativa, levantei num rolê. Neste jogo houve lugar pra tudo: cantos, quadras, corridos, palmas e coro, pois ninguém está na roda sozinho. Agradeço então a quem está roda da minha vida, vadiando junto comigo:

Homero Leônidas Lemos, pai, avô, meu poeta particular, recitador de Castro Alves e contador de causos populares. Com ele aprendi a gostar da Bahia, da história da Bahia. A Maria de Lourdes Brito Lemos, mãe, avó, meu exemplo de mulher forte e guerreira a quem devo o nome e a vida. A minha avó, mulher que se alfabetizou na idade adulta, vendeu mingau, bolo, acarajé, foi parteira, dona de botequim e a matriarca da família. Grande benzedeira, mandingueira e a única pessoa que eu conheço que botou pra correr um lobisomem. Aos meus avós que nem sabem o que é uma dissertação de mestrado, mas se fizeram presentes o tempo inteiro!

A Neusa Maria Lemos porque para ficar deslumbrante e chique usando amarelo e roxo só ela! A minha mãe, ao ventre doce que me concebeu, a quem me ensinou o poder da fé e a

beleza da vida, o valor do caráter, a acreditar no amor e a ter esperança. A minha mãe que muito me ajudou em toda a jornada acadêmica. A Maria Stella de Azevedo, minha Mãe Stella, por sua imensa sabedoria, por me ajudar a superar as dificuldades. Agradeço por estar sempre perto, por iluminar meu pensamento com suas palavras de incentivo!

A Neide Lemos e Paulo Nunes minha tia quase mãe e meu padrinho quase pai. Por completarem o que faltou. Pelo respeito, admiração e pelo carinho que não se paga! A Paulo Abreu, meu pai(drasto), pelas palavras de incentivo nos dias difíceis. A Valdelice Dantas que me recebeu e me abrigou em seu coração de mãe que é lugar quente e doce! A Carolina Simões porque amar se aprende amando e se me perguntarem o que é o amor, direi que o amor é isto! A Israel Rocha com quem dividi as angústias, o nervosismo e cuja ajuda foi fundamental para este trabalho.

A Ordep Serra e Xavier Vatin porque os grandes mestres são as orquídeas do caminho: raros de ser encontrados e inigualavelmente belos na sua simplicidade. Aos dois admiráveis intelectuais que me inspiraram e muito me ajudaram. A Caio Marcel (Professor Crente) pelo nosso amor torto mas sempre presente nas horas difíceis. A Danilo Nascimento (Camisa 7) pelas ricas conversas sobre a música de capoeira e a toda a família Bimbaê pelo carinho!

A Oxalá, Iemanjá, Exu, Ogum, Odé, Oxum, Oyá, Xangô e todos os Orixás que me dão força, me enxugam as lágrimas e me ajudam a caminhar!

Axé! Aláfia!

RESUMO:

A música exerce na capoeira uma função crucial para a prática, para o rito e para o indivíduo. O objetivo precípua do presente texto dissertativo é, pois, propor reflexões sobre os diversos papéis desempenhados pela música na capoeira enquanto elemento de construção identitária bem como sobre a importância conferida aos instrumentos, à música e às letras das cantigas. O trabalho ora apresentado resulta de pesquisas e estudos acerca da capoeira, mais especificamente naquilo que concerne ao tipo de relação que a música desenvolve no processo de formação identitária nesta prática, tendo como norteadores teóricos os conceitos da antropologia e da etnomusicologia.

PALAVRAS-CHAVE: CAPOEIRA REGIONAL. MÚSICA. IDENTIDADE. ANTROPOLOGIA. ETNOMUSICOLOGIA.

ABSTRACT:

Music plays a crucial role in capoeira, for the practice, the rite and the individual. The primary objective of this Master's Thesis is therefore proposing reflections on the various roles played by music in capoeira as an element of identity construction as well as the importance given to the instruments, the music and the lyrics of the songs. The work presented is the result of research and studies about capoeira, more specifically regarding the type of relationship that music develops in the process of identity formation in this practice, having as guidelines the theoretical concepts of anthropology and ethnomusicology.

KEYWORDS: CAPOEIRA REGIONAL. MUSIC. IDENTITY. ANTHROPOLOGY. ETHNOMUSICOLOGY.



Sim sinhô, meu camará !
Quando eu entrar, você entra.
Quando eu sair, você sai.
Passar bem, passar mal,
Mas tudo no mundo é passar !
Ha ha !

Mestre Bimba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPITULO 1: OBSERVANDO UMA RODA DE CAPOEIRA E SEU CONJUNTO INSTRUMENTAL.....	15
1.1 O QUE SE VIU, O QUE SE VÊ NUMA RODA?.....	18
1.2 A CAPOEIRA PEDE PASSAGEM.....	19
1.2 O BERIMBAU É O MESTRE.....	20
1.3.1 MADEIRA BOA PARA FAZER BERIMBAU.....	21
1.3.2 A RETIRADA DO ARAME.....	23
1.3.3. O PREPARO DA CABAÇA.....	24
1.3.4 MONTANDO O BERIMBAU.....	27
1.3.5 A VARETA E O DOBRÃO.....	30
1.3.6 ENTRE A MÃO E A VARETA: O CAXIXI.....	35
1.4 O CONJUNTO INSTRUMENTAL DA CAPOEIRA REGIONAL.....	38
CAPITULO 2: A MÚSICA DA CAPOEIRA REGIONAL.....	41
2.1 O APRENDIZADO POR MEIO DE UM SISTEMA DE ONOMATOPEIAS.....	46
2.2 TOQUE SÃO BENTO GRANDE.....	49
2.3 TOQUE CAVALARIA.....	50
2.4 TOQUE BANGUELA.....	52
2.5 SANTA MARIA E O HINO DA CAPOEIRA REGIONAL DA BAHIA.....	53
2.6 TOQUE IÚNA.....	56
2.7 TOQUE IDALINA.....	59
2.8 TOQUE AMAZONAS.....	59
2.9 QUADRAS E CORRIDOS.....	62
CAPITULO 3: A MATRIZ MUSICAL DA CAPOEIRA REGIONAL.....	65
3.1 QUADRAS E CORRIDOS.....	70
3.2 CANTOS E SAMBA.....	74
CAPITULO 4: DE CRIME A PATRIMÔNIO?.....	77
4.1 O CÓDIGO PENAL DE 1890.....	82
4.2 MUDA O SÉCULO: VELHOS E NOVOS DILEMAS.....	84
4.3 O PROBLEMA DA ESPORTIZAÇÃO.....	86

4.4 OS PERIGOS DA DESCONTEXTUALIZAÇÃO	91
CAPITULO 5: A CAPOEIRA: SEUS MODOS DE SER E SIGNIFICAR.	98
5.1 MESTRE BIMBA E A LUTA REGIONAL BAIANA	99
A GUIA DE CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112

INTRODUÇÃO

Manifestação cultural resultante das interações sociais, políticas e culturais dos africanos e seus descendentes, a capoeira se particulariza por condensar num único elemento a música, a dança, a luta marcial e a atuação política. É difícil defini-la sob um único aspecto de vez que ela está assentada na diversidade dos elementos que a compõem.

Música, luta marcial, dança e intervenção política se fundem originando a unidade harmônica que entendemos como capoeira. Este amalgamamento acontece de maneira tal que se lançarmos o olhar sobre quaisquer uns destes elementos em separado veremos que eles passam a informar para além de suas características individuais. Isto possibilita estudar a capoeira tendo como eixo norteador qualquer um de seus elementos constitutivos sem perder de vista o todo que a conforma. É possível, então, percorrer novas trilhas de conhecimento, perceber outras nuances e suscitar diferentes olhares na certeza de que o objeto de estudo não ficará perdido pelo caminho porque, em cada parte mínima, a capoeira revela a multiplicidade que a configura.

No presente trabalho, o caminho de decodificação escolhido foi a música de vez que, na capoeira ela fala da cadência com a qual serão desferidos os golpes, do nível de participação dos componentes, das histórias do passado, das vicissitudes do presente e dos anseios futuros. A música nos revela muito mais que elementos musicais, ela nos permite perceber os diversos modos de ser e significar do universo capoeirístico.

A pertença na capoeira perpassa pelo aprendizado e prática musical que não podem ser preteridos posto que são exigidos na formação mínima do capoeirista. A um praticante de capoeira não é facultado o direito de ser leigo no que concerne à música, ao toque dos instrumentos do conjunto instrumental, ou às letras das cantigas. A música é um aprendizado e exercício imperativo, entendido como parte da prática e dela não pode ser desagregada.

A música na capoeira é, portanto, indispensável para a prática e para o indivíduo. Os diversos papéis desempenhados pela música na capoeira lhe permitem atuar como um elemento

ensejador de traços identitários. A presente dissertação se propõe, à luz dos conceitos antropológicos e etnomusicológicos, evidenciar os elementos que permitem à música atuar na capoeira como um ensejador de elementos identitários.

O Trabalho de campo é o principal instrumento da pesquisa antropológica e também se constitui num dos principais motivos de reflexão da disciplina. As discussões contemporâneas sobre a pesquisa de campo aduzem à necessidade do posicionamento político do pesquisador e levantam questionamentos sobre os procedimentos utilizados para representar os grupos humanos sem a proposição de epistemologias sistemáticas ou métodos peremptoriamente novos. Tais entendimentos sugerem que se a escrita etnográfica não pode prescindir das dicotomias e essencializações, ela deve, minimamente, estar cercada de esforços autoconscientes que não a permitam falar de um ‘outro’ a-histórico e abstrato. Nenhum método científico pode proclamar a verdade absoluta daquilo que retratou, pois, a construção interpretativa é permeada por relações históricas de dominação e diálogo. (CLIFFORD, 2002, passim 17- 62).

Clifford Geertz (1988) entende que a construção do texto etnográfico se dá em duas etapas distintas da investigação empírica, quais sejam: o momento do antropólogo no ‘campo’, sob as suas interferências e; o segundo, o do gabinete, influenciado pelos colegas, instituições, bibliotecas e todo o contexto acadêmico. Para ele, o segundo momento compreende a mais alta função cognitiva por ser o instante da textualização dos fenômenos socioculturais observados no campo. No texto dissertativo que se segue, intentei construir uma escrita etnográfica que respeitasse a polifonia das vozes e dos sentidos imanentes à capoeira sem desperceber das relações de dominação possivelmente existentes, de vez que o discurso científico tende à dominação sobre as outras formas de expressão. (OLIVEIRA, 2000, p.17-35).

Utilizei como métodos a observação participante com o auxílio de entrevistas individuais semiestruturadas e entrevistas semiestruturadas com grupos focais. Utilizei dois grupos de capoeira como referência base para a pesquisa, entretanto durante o trabalho de campo participei de inúmeras rodas de capoeira e treinos em outros grupos nas cidades de Salvador, Camaçari e Vera Cruz.

Os dois principais grupos a fornecer informações para este trabalho foram o Grupo de Capoeira Meninos da Ilha e a Associação de Capoeira Regional Bimbaê. O primeiro, o Grupo de Capoeira Meninos da Ilha, está situado em Mar Grande, no município de Vera Cruz, Ilha de Itaparica. A Associação de Capoeira Regional Bimbaê tem sede no bairro Parque das Mangabas

além de filiais em Camaçari, Dias D'Ávila, Salvador, Irará. Fora da Bahia, o grupo possui uma filial no Espírito Santo (no Brasil) e outra na Argentina.

Fundado na década de 1980, momento no qual as rodas de capoeira ainda eram constantemente visitadas pela polícia, o Grupo de Capoeira Meninos da Ilha já completou a sua terceira década de existência. No transcurso dos anos passou por importantes acontecimentos na capoeira, formou mestres, contramestres, professores e, dentre estes, o mestre Virgílio, seu atual comandante. O Grupo não possui sede própria, não tem filiais e, desde a sua fundação, as atividades acontecem no Mercado Municipal de Mar Grande. As mensalidades são de valor ínfimo se destinando a custear as despesas básicas com instrumentos e pequenas necessidades internas. Se autoidentificam como praticantes da Capoeira Regional de mestre Bimba conservando muito da capoeira praticada nos anos de 1980, mas deixaram de fazer as exhibições com facões e navalhas que na época eram costumeiras.

A Associação de Capoeira Regional Bimbaê tem sede no Parque das Mangabas, um bairro periférico da cidade de Camaçari. O Professor Crente lidera o grupo que, após treinar alguns anos na rua por falta de espaço físico, conseguiu erguer uma sede própria e, após o registro oficial, recebeu pedidos de filiação de grupos de outras cidades, de outros estados e até de fora do país. As mensalidades são destinadas ao custeio das despesas básicas de manutenção da sede, se autoidentificam como praticantes da Capoeira Regional de Mestre Bimba e buscam desenvolver atividades de cunho acadêmico tais como seminários e palestras.

Ambos os grupos se autoidentificam como praticantes da Capoeira Regional de mestre Bimba embora difiram na constituição do conjunto percussivo, no sistema de graduações e em muitos outros elementos. Evitei descrever como cada um deles constrói aquilo que entende como Capoeira Regional para não ensejar comparações com a Regional praticada em outros grupos ou mesmo com o modelo deixado pelo mestre Bimba. Acredito que embora Bimba e seus discípulos tenham registrado um modelo para a Luta Regional Baiana, eles o fizeram impingidos pelas contingências do momento e não por acreditar que o modelo devesse ser seguido à risca.

A pesquisa nos grupos mencionados permitiu perceber *in loco* como a música se funde aos outros componentes da capoeira, de que modos ela atua no indivíduo e como ela é transformada por eles. E, sobretudo, forneceu os pressupostos necessários para entender como, a despeito da diversidade e diferença de estilos, a capoeira se erige como uma só ao comando das cantigas, sob a regência do berimbau.

CAPÍTULO 1: OBSERVANDO UMA RODA DE CAPOEIRA E SEU CONJUNTO INSTRUMENTAL

O domingo nem é de sol, está meio nublado. Quem passa pela rua pode ouvir o som que ecoa de dentro do mercado municipal de Mar Grande, no município de Vera Cruz, Ilha de Itaparica. Palmas, coro, orquestra: a música informa ao passante que lá dentro algo está acontecendo. As palmas e o coro, o coro e as palmas... “Ô sim, sim, sim. Ô não, não, não. / Vou dizer ao meu sinhô que manteiga derramou. / A manteiga não é minha, a manteiga é de ioiô.”¹

O mercado municipal é um centro comercial, de andar térreo, que reúne pequenos estabelecimentos dos mais variados segmentos: vestuário, alimentos, papelaria, bebidas, etc. Porém, no domingo pela manhã, apenas os bares estão abertos. Do lado de fora, algumas pessoas bebem, entabulam animadas conversas, compram frutas tropicais do vendedor ambulante, acompanham a música que ecoa do interior fazendo pequenos batuques na mesa ou meramente veem o tempo passar.

Dentro do casarão, ao centro, num espaço vazio de mais ou menos duzentos metros quadrados, pessoas dispostas em um grande círculo trajam camisas e calças brancas com um cordão colorido amarrado ao cós. Branco, Verde, amarelo, azul, verde e amarelo, amarelo e azul, laranja... Cada um traz uma corda presa, por um nó, à cintura. Dentre os que formam o círculo, ou roda, seis pessoas, dispostas uma ao lado da outra, tocam instrumentos: três berimbaus, dois pandeiros e um atabaque. No centro da roda, uma dupla executa movimentos físicos naquilo que aparenta uma dança por acompanhar o som dos instrumentos e uma luta por simular movimentos de ataque e defesa. Os convivas batem palmas ritmadas, cantam em coro e dividem a atenção entre os acontecimentos ao centro da roda e os instrumentistas.

De tempos em tempos, duas pessoas saem de seus lugares, contornam o círculo pelo lado de dentro, acorram-se de modo a ficar face a face e de lado para os instrumentos. Agachados, olham para o berimbau e para os músicos como em pedido de permissão, levantam-se, cumprimentam-se com um rápido aperto de mãos enquanto os corpos principiam piruetas

¹ Cantiga de capoeira de domínio público.

que os conduzem ao centro. Pernas para o ar, giros em torno do próprio eixo, braços sustentando o corpo como fossem pernas, repetidos movimentos de vai e vem... Por vezes, uma pessoa sai do seu lugar, percorre o círculo pelo lado de dentro, vai até o centro, posiciona-se no meio daqueles que parecem ser contendores postando-se de frente para apenas um deles. Uma nova dupla se forma com o desafiante e o desafiado. Ambos então contornam o círculo, acocoram defronte aos instrumentistas, olham para o berimbau, levantam-se, cumprimentam-se e executam saltos e movimentos rumo ao centro. Algumas vezes isto não acontece e, ao desafio do terceiro, o desafiado responde na sequência, a batalha prossegue sem interrupções.

Os outros gritam, batem palmas, movimentam-se, cantam acompanhando a música e incentivando os dois que estão no meio da roda. Dupla após outra, desafiante após outro, as pessoas cantam, batem palmas, se incentivam. Em alguns momentos, os saltos saem largos demais e alguém é obrigado a desviar-se rapidamente para não ser atingido por pernas ou braços que bailam no ar, então a roda se move, abre um pouco, mas volta a se fechar, pois o espaço para o lúdico é em seu interior.

Os instrumentistas determinam o ritmo, a cadência do jogo. O cantador inicia um corrido, que é um conjunto de versos curtos, simples de cantar e fáceis de serem repetidos pelo coro. Um dos cantadores, como um regente, bate palmas, pede mais palmas, incentiva a participação no canto e no jogo. O conjunto percussivo acelera o compasso e um frenesi contagia a todos: palmas rápidas, fortes, altas; os ombros se movem, as cabeças balançam, o conjunto musical chama, o coro responde, a dupla de contendores faz movimentos ligeiros; ataques, defesas, risos; o suor escorre, as respirações ofegam.

O berimbau reduz o compasso², pandeiros, atabaque, coro e contendores o acompanham. O cantador inicia um cântico: um pouco de história do Brasil, brincadeiras com os participantes, ensinamentos morais, tudo vai sendo veiculado por meio das letras das cantigas com o coro sempre a responder. O jogo segue, a roda segue, mas o ritmo é menos alucinante. Os presentes se revezam entre o toque de instrumentos, as palmas, movimentos floreados e perigosos golpes. Berimbaus, pandeiros e atabaque são tocados por diferentes pessoas, as vozes dos cantadores também mudam e os cânticos às vezes são repetidos.

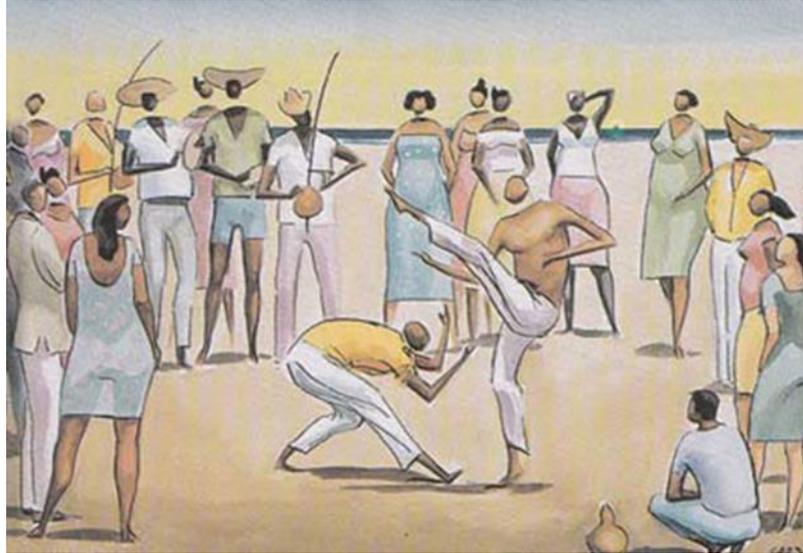
² Não obstante o termo andamento se mostrar mais apropriado, fiz a opção por compasso por se tratar de uma terminologia êmica.

O mestre entoa um iêê ritmado; silêncio, quietude. A agitação dá lugar à serenidade. Ouvidos atentos, ele fala de suas vivências, dos ensinamentos deixados por seu mestre, pelo mestre de seu mestre, pelos antepassados. Ensinamentos morais, repreensão ao desrespeito aos mais antigos, aos comportamentos errados na roda de capoeira e fora dela. O instante é de pedagogia capoeirística na qual tudo se mistura: como tocar e cantar música de capoeira, como executar bem os movimentos físicos e golpes, como se comportar na roda, como ser bom discípulo, bom filho, bom cidadão, o certo e o errado na capoeira e na vida são tratados como inseparáveis.

O mestre informa que vai recomeçar o jogo com a iúna, extrai uma nota do berimbau, o conjunto instrumental acompanha sem coro nem palmas. Os golpes são desferidos ao som dos instrumentos. O toque é mais cadenciado e os movimentos também. O som do berimbau sobressai-se sobre todos os outros. Ouvidos e olhos atentos à exibição dos lutadores ao ritmo do berimbau. Aplausos. A iúna acabou. Iêê do mestre, o cantador chama, o coro responde. A música, o canto, uma dupla acocora-se junto aos berimbaus, o aperto de mãos, corpos em movimento, pernas para o ar, as cinturas bailam ritmadamente ao toque do berimbau, rodopios, saltos, agachamentos. O cantador pede palmas, incentiva a participação, o coro responde; o toque do berimbau é acelerado, os golpes saem rápidos, as palmas ligeiras. Os instrumentistas revezam-se, mudam as vozes, os toques, os lutadores.

O cantador anuncia o término da roda, encoraja as últimas participações. O ritmo do berimbau acelera os outros instrumentos, o canto, o coro, as palmas, os golpes. Tudo rápido, lépido, leve, ligeiro. A excitação parece ter atingido o clímax. O cantador entoa um verso de despedida, o coro responde, cala e permanece apenas o som dos instrumentos com o berimbau soando mais alto. Aplausos, os instrumentos emudecem, o berimbau silencia. O mestre dá uns avisos relativos ao grupo, recomenda uma boa semana de trabalho e estudos. Todos de pé com o braço esquerdo estendido junto à lateral do corpo e a mão direita junto ao peito. O hino da capoeira é tocado em solo ao berimbau. Com um solene “Salve!”, proferido pelo mestre e repetido por seus discípulos, a roda chega ao fim.

1.1 O que se viu, o que se vê numa roda?



Capoeira – Quadro de Carybé

Nos mercados municipais, escolas, nas festas populares, nas ruas, pelas lentes de Pierre Verger, nas telas de Carybé, na prosa de Jorge Amado, nas várias expressões dos incontáveis artistas populares da Bahia, a roda de capoeira é elemento presente em diversos contextos do cotidiano baiano. Contudo, a capoeira não está circunscrita à roda, ela vai para além estendendo seus domínios à vida do praticante, exigindo treinamentos específicos, desenvolvendo uma pedagogia própria, uma filosofia, uma forma de pensar e agir no mundo.

A roda é o momento catártico no qual todos os aprendizados são trazidos à tona para congregar, aperfeiçoar e sintetizar a multiplicidade do mundo capoeirístico. Presenciamos uma reunião de ensinamentos em instante de fusão. É possível dizer que a roda de capoeira é mais que a soma dos elementos que a compõem. A roda de capoeira supera a simples soma do canto, da dança, do toque de instrumentos e da luta marcial. Ela condensa vivências, maneiras individuais e coletivas de ser e pensar. É nela que o capoeirista aprende que a capoeira é formada tanto pelo que define o indivíduo quanto por aquilo que transcende a ele, por aquilo que o escapa.

Então, se a roda de capoeira é a transcendência dos elementos que a constituem, quais são estes elementos? O que compõe e como se chega à roda?

1.2 A capoeira pede passagem

O Iêê é a saudação inicial da roda, uma mistura de grito, chamamento e canto. Ele é entoado pelo mestre, professor ou mais antigo no comando. Embora monossilábica esta expressão é proferida num quase canto que a alonga junto com a respiração até que o ar se exaure e ela finda. Seu pronunciamento é feito ao compasso e acompanhado de uma nota extraída do berimbau em anúncio ao princípio da roda.

O Iêê aparece em vários momentos exercendo funções distintas e encerrando valores caros ao universo capoeirístico. No princípio da roda ele é um pedido de licença às forças espirituais que regem a luta. Uma demonstração do lado espiritual da capoeira. A este respeito, mestre Decânio³ diz que “o candomblé é a fonte mística donde brota a magia da capoeira!”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p.32). Assim sendo, é perfeitamente plausível iniciar a roda pedindo licença, permissão às forças espirituais para que o jogo transcorra bem e possa evidenciar a destreza, a perspicácia e a sabedoria dos seus praticantes.

Na capoeira, o movimento é um ato contínuo, constante. Quer tocando instrumentos e cantando, quer batendo palmas ou lutando no centro da roda, todos estão balançando os corpos. Como lutador, um capoeira nunca fica estático, ele está sempre gingando, indo para um lado e para o outro enquanto fita o seu oponente. “Quem cria o capoeirista é o toque do monocórdio de Exu!” (DECÂNIO FILHO, 1997, p.33).

No candomblé o rito começa com a saudação a Exu, orixá dono dos movimentos, dos caminhos, da transformação e o mensageiro que interliga os homens aos deuses. A cerimônia é iniciada com uma invocação a Exu para que ele estabeleça a comunicação e a relação entre homens e divindades. No começo do culto os iniciados prestam reverência aos atabaques, em especial ao Rum, o responsável pelo ritmo característico de cada Orixá. De maneira similar, após a saudação que marca o início da roda, as duplas - antes de começar seu embate -, fazem uma saudação ao “pé do berimbau”⁴ considerado o protetor e regente do jogo.

Há quem acredite que o iêê é uma forma de pedir licença às forças espirituais, invocar os antepassados e espantar o mal para fora e para longe da roda. Contudo não é possível depreender uma referência direta ou intencional a Exu ou aos ritos do candomblé.

³ DECÂNIO FILHO, Ângelo A. *A herança de Mestre Bimba*. Salvador: Coleção São Salomão, 1997. p.32

⁴ Considera-se “pé do berimbau” a parte inferior do arco, a que fica logo após a cabaça. Prostra-se agachado de frente ao tocador de berimbau é considerada uma reverência ao instrumento e um ato solene na capoeira.

A saudação inicial desperta o estado de vigília necessário ao capoeirista unindo a todos numa espécie de sentimento de pertencimento ao grupo e a todo o contexto que ali se configura erigindo-se como uma identidade sonora ligada ao sagrado e aos momentos diversos da roda. O iêê aparece ainda denotando autoridade. Nesta acepção ele pode ser utilizado: para interromper o jogo e dar início a uma fala do mestre, para findar uma alteração, cessar uma conversa, estabelecer uma disciplina ou em situações cuja voz ativa seja necessária.

1.3 O berimbau é o mestre



Mestre Virgílio do Grupo de Capoeira Meninos da Ilha tocando Berimbau

O berimbau é um instrumento cordófono que consiste em um arco de madeira tensionado por uma corda de aço presa às suas extremidades, e que possui no extremo inferior uma cabaça cortada que lhe serve como caixa de ressonância. Embora ainda não seja possível determinar quando este instrumento foi incorporado à capoeira, é difícil discorrermos sobre esta prática sem aludirmos ao berimbau e aos vários significados a ele imputados. A profusão

de sentidos que o permeia compreende desde a retirada da madeira para a sua confecção até os diferentes estilos de capoeira que ele ensaja.

1.3.1 Madeira boa para fazer berimbau



Berimbau

A *Eschweilera ovata* é uma árvore nativa da flora brasileira cuja copa, bastante densa, tem uma forma piramidal. Pode atingir até dezoito metros de altura possuindo um tronco reto, cilíndrico que mede entre quarenta e sessenta centímetros de diâmetro e é revestido por uma densa e grossa casca. Suas flores de coloração branca e amarela são bastante perfumadas e seus frutos, uma espécie de castanha, são comestíveis. É uma planta de Mata Atlântica e também das matas de restinga podendo ser encontrada na faixa do nordeste brasileiro que se estende da Bahia ao Ceará.

A árvore acima vai para além de ser mais um dos espécimes nativos da vegetação brasileira. *Eschweilera ovata* (Cambess.) Mart. ex Miers é o nome científico da embiriba - a árvore cuja madeira é utilizada para construir o instrumento mais importante da capoeira: o berimbau. A relevância do berimbau ultrapassa os limites da execução musical, da roda e do jogo. Ele diz do vasto universo capoeirístico com suas filosofias, ontologias e práticas. É possível afirmar que, na capoeira, o berimbau é *também* um instrumento, pois seus significados vão para além de sua funcionalidade como instrumento musical.

Desde o período que antecede o corte da madeira para o fazimento do berimbau tudo passa a ser envolto pela atmosfera das crenças e filosofias da capoeira. É preciso se preparar para cortar a madeira, um capoeira está sempre atento, não vive à toa e também não vai para a

mata à toa senão, não colhe madeira boa. Os preparativos começam com a escolha da quadra lunar correta, a madeira considerada boa para o berimbau deve ser cortada na lua minguante. Acredita-se que a madeira cortada na lua cheia quebra com a pressão exercida pelo aço, donde se difunde que não se corta madeira boa para berimbau na lua cheia.

Escolhida a quadra da lua, a minguante, os que vão cortar a biriba saem cedo, com o raiar do dia e antes de ingressar na mata pedem permissão espiritual. Segundo relatos, o adentrar na mata deve ser respeitoso e bastante atento ao que há em derredor: no passado porque era preciso perceber as emboscadas; hoje, embora não tenha que se defender de armadilhas na mata, um capoeirista deve aprender a estar sempre alerta, pois esta é uma das características necessárias nesta prática como também na vida.

Aprender o dia correto para cortar a biriba, pedir licença para adentrar na mata, caminhar contando histórias, transmitindo ensinamentos, cantando cantigas ou observando a natureza faz com que, desde a preparação para o corte da biriba, tudo esteja envolvido no sistema de ensinamento e aprendizado da capoeira.

Chegando à região onde se encontram árvores em situação de corte, deve-se escolher a biriba que aparente três anos de idade e que apresente regularidade no diâmetro por toda a sua extensão. Cortada a madeira o percurso de volta é feito com os mesmos componentes da caminhada inicial. A vara deve ser cortada no tamanho para fazer o berimbau. O berimbau da regional deve ter sete palmos de comprimento, embora o tamanho varie conforme a mão de quem o meça, dificilmente terá muito mais que um metro e vinte centímetros.

A casca é retirada com uma faca e a madeira é raspada no sentido do veio. Depois deve ser feito o detalhe do pé do berimbau, em torno do qual passará o aço. Numa das pontas, a que servirá de base, o dedo indicador é colocado de modo perpendicular à vara e na medida da sua largura (popularmente a largura de um dedo), faz-se, no diâmetro da vara, um corte raso, para marcar a madeira. Em seguida, este local marcado será desbastado até atingir uma profundidade de mais ou menos 0.5 centímetros e será então lixado. O objetivo é fazer uma espécie de ponta com uma circunferência notadamente menor à do resto da vara de modo a passar por ela um laço feito com a ponta do arame e ele fique retesado, sem escorregar.

A tarefa seguinte é passar toda a sua superfície da vara por sobre o fogo, é o que se chama de queimar a madeira. A madeira que será utilizada para fazer o arco está preparada, ou seja: cortada, raspada e queimada. Vale ressaltar que podem ser utilizados outros tipos de

madeira para a confecção do berimbau desde que possuam as características necessárias de resistência e flexibilidade. Comumente, as substitutas da biriba são algumas das denominadas madeiras de lei, tais como o ipê, jequitibá, pau pereira, pindombê, dentre outras. Geralmente a substituição é motivada pela não existência local da Embiriba - que é uma planta nativa de algumas regiões brasileiras o que impõe às localidades nas quais ela é escassa ou inexistente, a necessidade do fabrico do berimbau com madeiras alternativas.

Na Bahia, preserva-se prioritária e quase obrigatoriamente, o uso da biriba sob o argumento da manutenção da tradição da capoeira, de vez que além de nomear o instrumento ela está intimamente ligada aos ensinamentos e histórias capoeirísticas desde há muito. Na Capoeira Regional baiana, a embiriba é parte do universo capoeirístico.

1.3.2 A retirada do arame

O passo seguinte é conseguir o aço. Outrora já foram utilizados como material para a corda sonora alguns tipos de cipós, vísceras de animais, cobre, arame de cerca e o arame comum. Atualmente, são utilizados os arames temperados empregados no fabrico de pneus automotivos. A sonoridade produzida pelo arame comum não era considerada das melhores, acrescido a isto havia o agravante de ele ser comprado, o que demandava dinheiro. O aço retirado do pneu velho produzia um som considerado excelente e era gratuito exigindo apenas tempo e um pouco de trabalho para separar o aço da borracha e para limpar os resíduos. Se tempo e disposição para o trabalho não faltavam aos capoeiristas o dinheiro, por outro lado, era sempre escasso posto que eles, em sua maioria, ganhavam o sustento como trabalhadores braçais. A descoberta do aço dos pneus aliou a conveniência financeira à qualidade sonora. Atualmente, é comum alguns adolescentes fazerem a retirada e limpeza do aço de pneus velhos para revendê-lo aos seus camaradas de capoeiragem que não dispõem de tempo para tal tarefa. Isto ajuda a movimentar as pequenas economias informais existentes nos grupos.

O pneu é circular, a borracha tem em seu interior uma malha de arame que ajuda a dar sustentação ao pneu. O arame contorna o pneu fazendo um círculo de uma volta inteira. Cada anel de arame tem mais ou menos um metro e meio de comprimento e cada pneu tem uma média de dez anéis de arame. Portanto, com um pneu é possível fazer dez cordas para berimbau. O processo de retirada é simples: corta-se o pneu principiando pela borda interna, puxando o arame e raspando-o com uma faca para retirar qualquer resíduo de borracha. O acabamento pode ser feito passando uma lixa por toda a extensão do aço para garantir completa limpeza.

Para finalizar, é preciso fazer em cada uma das extremidades um pequeno laço que servirá para prender o aço à madeira.

Deve-se dar grande importância tanto ao aço que será preso ao berimbau quanto a reserva de algumas cordas para reposição. Em eventos tais como batizados, rodas comemorativas ou ao receber visitantes, a falta de aço para repor em caso de quebra durante o toque do instrumento, pode desfalar o conjunto instrumental o que é considerado um erro grave; motivo de vergonha para o mestre e seus discípulos.

1.3.3 O preparo da cabaça



Cabaças

Legenaria vulgaris é o nome científico da planta trepadeira presente no norte e nordeste brasileiro e cujo fruto (popularmente conhecido como cabaça), é utilizado como caixa de ressonância do berimbau. Em média, o fruto pode ser colhido aos seis meses, mas isto pode variar um pouco conforme o tamanho desejado. A cabaça é colhida, posta ao sol para secar e permanece exposta aos raios solares até que as sementes internas chacoalhem ao seu balançar.

Seca, a cabaça pode ser preparada para compor o berimbau. Ela é submersa em água por alguns minutos e em seguida toda a sua superfície deve ser raspada com um objeto pouco afiado, geralmente o lado não cortante da faca, o que fica oposto ao fio. O objetivo da raspagem é retirar os resíduos de terra e uma casca bastante fina que se forma por toda a superfície da cabaça. Após a limpeza, faz-se uma marcação ponto a ponto na região a ser cortada e, em

seguida, procede-se ao corte abrindo um orifício que é denominado de boca da cabaça. Embora simples, o preparo da cabaça é uma atividade importante na pedagogia capoeirística, pois se acredita que ele ajude o praticante a desenvolver amor por todo o contexto da capoeira. Ele exige do artífice o desenvolvimento da destreza e sensibilidade manual, além do controle da força posto que a cabaça pode rachar e durante o corte e ficar inutilizada para a montagem do berimbau.

O corte é feito contornando a cabaça de maneira circular assim como o jogo da capoeira. O artesão aprende que, tal qual no jogo, precisa dominar o movimento, ter paciência e destreza senão a faca escapa, o equilíbrio se perde e a cabaça racha. Uma vez acontecendo a rachadura durante o manuseio, fato mais comum com os principiantes, a cabaça será utilizada para a confecção da base do caxixi e suas sementes para o plantio de forma a assegurar a colheita no ano seguinte e a montagem de novos berimbaus.

Cortada a boca da cabaça, passa-se a faca pela superfície interna com a finalidade de retirar as sementes e a casca formada no processo de secagem. A cabaça deve ser lixada na borda da região cortada e em todo o seu interior. Este tratamento tem a dupla função de melhorar a qualidade acústica e de cuidar da estética do instrumento. Em seguida são feitos os dois pequenos furos por onde será passado o barbante que amarrará a cabaça à verga do berimbau. Os furos não são feitos aleatoriamente.

O artífice encosta a boca da cabaça à sua barriga - mais ou menos na região do abdome - , de modo a verificar a perfeita oclusão. Na linha imaginária que divide ao meio a cabaça são feitos dois furos tendo como distância entre eles a espessura do dedo indicador ou da soma da largura do dedo indicador com o dedo médio. Dito popularmente: a distância entre os furos deve ter um ou dois dedos. Por estes furos passará o barbante. Passado o barbante pelos dois furos da cabaça é preciso fazer um nó com as pontas voltadas para a parte externa para evitar que a cabaça deslize pelo berimbau durante o seu manuseio. Acredita-se que o segredo para o bom nó é passar uma das pontas da esquerda para a direita e depois da direita para a esquerda. Num movimento de vai e vem à semelhança da ginga.

O barbante utilizado para prender a cabaça ao aço pode ser de dois tipos: de algodão ou de sisal. Embora pouco visível, o material do barbante influencia na sonoridade do berimbau. O discípulo aprende, então, a importância de conhecer a capoeira em todos os seus detalhes, pois só quem conhece o berimbau sabe que o tipo de barbante faz diferença e pode escolher o

que mais lhe agrada. O jeito de cada um aparece no detalhe. Em seguida, a cabaça recebe uma fina camada de verniz, mas há quem prefira deixá-la ao natural.

É importante observar que o berimbau da Regional ou cru (sem verniz) ou apenas envernizado, pois segundo se transmite oralmente, Bimba dizia que “berimbau pintado perde a voz”. Disto resultou um dos traços distintivos da Capoeira Regional: o berimbau é queimado, envernizado e nada mais. Segundo Kay Shaffer⁵ a pintura em berimbaus é algo recente posto que até 1940 os berimbaus eram utilizados na cor natural e, em sua grande maioria, nem eram raspados. No mesmo texto, Shaffer revela que o mestre Waldemar da Paixão imputava a si a inovação da pintura dos berimbaus. Ainda segundo o etnomusicólogo, o mestre Bimba explicou a seu discípulo Ezequiel que ele usava apenas o verniz para pintar o berimbau porque era assim que os escravos faziam. Entretanto, mesmo tendo sido aluno de Bimba, Ezequiel passou a pintar seus berimbaus com cores fortes num estilo que ele denominava de “moderno”. Justificava a inovação dizendo que segundo suas pesquisas, os índios influenciaram os negros e como ambos, africanos e índios, gostam de cores vivas ele acreditava ser mais correto e autêntico pintar o berimbau com estas tonalidades. (SHAFFER, 1977, p.25).

No cenário atual baiano, naquilo que se refere à pintura do berimbau podemos observar a existência de grupos que admitem apenas o berimbau cru ou envernizado por considerar esta atitude em conformidade com as determinações e ensinamentos deixados por Bimba para a Capoeira Regional. Há grupos que embora se considerem adeptos da Capoeira Regional de Mestre Bimba, aceitam pinturas e/ou decorações no berimbau. O fato é que a adoção do berimbau pintado ou envernizado, isoladamente, não é critério para descaracterizar um grupo como praticante da Capoeira Regional. Entretanto, os grupos que optam por utilizar o berimbau pintado em seu conjunto instrumental são tidos pelos outros grupos como menos fiéis ao modelo deixado por Bimba. Isto se enquadra numa série de parâmetros avaliativos que criam uma espécie de controle interno no qual os grupos se qualificam e definem uns aos outros como mais ou menos tradicionais. Estes critérios qualificadores não são empregados necessariamente para deslegitimar, mas para impor alguns limites às mudanças e inovações no modelo criado para a Capoeira Regional.

⁵ SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. FUNARTE: 1977. p.25

1.3.4 montando o berimbau

Biriba, arame e cabaça: é chegada a hora de montar o berimbau. Em 1969, em participação no filme de Jair Moura, Mestre Bimba, com sua notável competência pedagógica e seu enorme poder de síntese assim explicou como se faz um berimbau:

Vô explicar como é feito os birimbau verdadêro: madêra tirada no mato, cum quinze dia, depois de seca, a madêra chamada biriba. Entoce, si bota um pedaço de côro, mete-se o arame e depois passa uma pinça de verniz. É a única coisa. Não é como os birimbau dos Angola que eles tira a madêra verde, pinta e vende aos turista como um bom birimbau. No entanto os birimbau autêntico, verdadêro são esses... são esses qui eu faço. (MOURA, 1969)⁶

O procedimento é simples: o laço de uma das pontas do arame é encaixado ao pino feito no pé do berimbau. Pega-se um pedaço de couro cortado com a mesma circunferência da madeira e coloca-se na parte superior da vara – a ponteira -, para evitar que o arame entre em contato direto com a biriba e venha a rachá-la. Um pedaço de barbante de trinta ou quarenta centímetros é amarrado ao laço superior e tanto serve de apoio para a mão do capoeirista no processo de verga da madeira quanto para amarrar o aço na biriba ao final da montagem.

Neste instante é estabelecida uma relação de muita proximidade entre o instrumento que está sendo construído e seu construtor, pois todo o corpo do capoeirista é utilizado para apoiar a biriba e fazer pressão para criar a verga puxando e torcendo o arame em volta da madeira. No pé do berimbau, o arame está seguro pelo pino e a outra ponta do arame deve ser passada por sobre o couro que está preso na ponteira de modo a que ele fique posicionado bem no meio da circunferência da madeira. O capoeirista passa uma das pernas por dentro do arco ainda frouxo, sem exercer nenhum tipo de pressão de modo a que a madeira passa por entre as pernas de quem está armando o berimbau. A tíbia de uma das pernas apoia e exerce força contrária para que a biriba não escorregue ou desequilibre o capoeirista. A outra perna pressiona a biriba para baixo e com as mãos puxa-se a ponteira da biriba em direção ao peito.

⁶DANÇA de Guerra. Argumento, Produção e Direção de Jair Moura. Produtor Associado: Agnaldo Azevedo, 1 Filme, Salvador: 1969.

A força empregada neste processo deve ser coordenada, todo o corpo precisa estar envolvido com os movimentos necessários e distribuição de força de modo a evitar lesões em quem está armando o berimbau ou a quebra da biriba que está sendo manuseada.



Montagem do berimbau

A feitura da verga é um momento particularmente interessante, pois nos permite perceber muitos dos ensinamentos da capoeira concentrados. Em outra atividade a feitura da verga talvez pudesse ser descrita como o ato de exercer pressão e força física sobre uma vara de madeira de modo a formar um arco e prendendo-o com um pedaço de arame. Simples. Todavia para um capoeira é bem mais que apenas isto. Para um capoeirista, fazer a verga, criar o arco é desenvolver uma relação de intimidade com a capoeira, pois o mesmo corpo que se doa por inteiro para construir o berimbau será rígido e terá sua cadência conduzida por ele.

Aquilo que pode parecer a um observador o momento do emprego de forças contrárias; um homem premendo forças contra um pedaço de madeira de modo a vergá-lo -, na capoeira é completamente inverso. Não se trabalha contra a biriba e sim com a biriba. Não basta apenas ter força física para vergar a madeira, é preciso saber o que se quer dela, até onde ela pode chegar e quais movimentos empregar para conseguir a melhor envergadura do arco. Isto se coaduna com a filosofia empregada no jogo. Mestre Nene, filho de mestre Bimba, disse a

Rosangela Peta⁷ que “o capoeira nunca joga contra o outro, mas com o outro”. Postura semelhante se reflete na montagem do arco do berimbau, sobretudo porque neste processo são imputadas à biriba qualidades e vontades humanas.

Feito o arco, o que sobra do arame é enrolado em torno da biriba e amarrado com o barbante para evitar que o arame afrouxe. Duas ou três voltas com o arame e três ou quatro com o barbante para segurar a pressão do arame. Depois é só pegar a cabaça e passar o barbante pela base do berimbau fazendo uma tensão no arco. O gesto de subir ou descer a cabaça, aumentando ou diminuindo a pressão do arco é o que dá a afinação do berimbau. Normalmente, uma boa afinação é conseguida com uma distância do pé do berimbau ao cordão que divide o arame medindo algo em torno de dezessete a vinte centímetros ou de cinco dedos a um palmo. Ei-lo: o berimbau está pronto!

A montagem do berimbau é relativamente rápida, todavia todo o processo que envolve a feitura do instrumento é um pouco demorado. Impossível fazer tudo num único dia e isto também está intimamente relacionado aos aprendizados a serem adquiridos pelo capoeirista. Bimba utilizava o dito popular “a fruta só dá no tempo” para explicar que não adianta apressar o ensino. É possível aprender rapidamente como se monta um berimbau ou mesmo comprar um começar a tocá-lo. Contudo, a um capoeira, é necessário saber, fazer e entender como cada componente do berimbau é trabalhado e construído desde a origem. Este não é um conhecimento passivo, ele deve ser experienciado e trocado com os demais. Nestas vivências se constrói o jeito de cada um fazer capoeira.

Diferente do que poderíamos pensar, não se trata de criar uma capoeira diferente a cada momento, mas de respeitar as peculiaridades e diferenças físicas e/ou psicológicas de cada indivíduo seja no aprendizado, seja no fazer capoeirístico. Assim, a variação não está no modelo, mas na pessoa que aplica o modelo. O sistema métrico adotado para a confecção do berimbau ilustra bem esta situação: o berimbau deve ter sete palmos, mas o comprimento de um palmo varia conforme o tamanho da mão de quem mede. Igualmente acontece com as marcações menores que utilizam como sistema métrico a largura dos dedos.

⁷ PETTA, Rosangela. *Capoeira: um jeito brasileiro de ir à luta*. In.: Revista Superinteressante. Editora Abril, Nº 104, Maio de 1996, p. 48.

1.3.5 A Vareta e o dobrão



Dobrão, vareta e caxixi

O dobrão e a vareta não são instrumentos distintos no conjunto instrumental da capoeira. Eles são utilizados para a extração da sonoridade característica do berimbau por meio de uma variação de pressão exercida pelo dobrão contra o aço e pelas pancadas da vareta. Vareta, baqueta ou vaqueta são formas variantes.

Do latim *vara, ae* para o português *vara* designando um galho de madeira fino e flexível, temos o diminutivo *vareta* - uma vara fina ou uma pequena vara. Baqueta vem do italiano *bacchetta* que, por sua vez, é o diminutivo de *bacchio*, originado no latim *baculus*, uma contração de *baculus* que significa vara. Portanto *bacchio* é vara e *bacchetta*, donde se tem baqueta em português, é uma pequena vara. Vaqueta, segundo Ferreira (1986)⁸, é uma variação de baqueta. Na origem, ambas as formas aludem aos mesmos contextos: rural, social ou ainda jurídico. Entretanto, no Brasil, elas ganham apelos semânticos distintos. Vara e vareta tornaram-se mais próprias dos ambientes e contextos rurais como os do período colonial brasileiro - cenário no qual surge a capoeira.

Nos dias atuais, ainda são bastante recorrentes no léxico de artesãos que trabalham com cipós, vime ou madeira. Esta é a forma utilizada por Decânio ao descrever “a sonoridade seca do impacto da vareta em melodia...”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p. 152). Baqueta tornou-se forma usual no contexto musical no qual designa as pequenas varas, ou bastões utilizados

⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.1753

para percutir alguns instrumentos possuindo numerações, especificações por usos, tipos de material, tamanho e até estilo musical. Tudo indica que os primeiros capoeiristas, mais ligados aos ambientes rurais, tenham feito uso da denominação vareta.

Eunice Catunda, em sua observação de uma roda de capoeira na academia do mestre Waldemar da paixão em 1952, descreve a vareta como sendo de metal. Ela se refere a uma “varinha de metal” utilizada para ferir a corda de aço do berimbau. Todavia, Kay Shaffer, em 1977, fala da vareta de madeira sem fazer nenhuma menção ao modelo de metal, dando a entender que o uso corrente e exclusivo era da vareta de madeira.

A vareta é uma pequena vara, geralmente retirada de galhos da biriba, que possui, em média, 0.5 centímetros de espessura e 30 centímetros de comprimento. O galho é raspado com uma faca e posto ao sol para secar. Depois de seco é cortado nos tamanhos médios de 30 a 40 centímetros. Ela é raspada nas pontas e no comprimento para proporcionar um acabamento liso. A vareta não é perfeitamente reta nem tampouco apresenta as mesmas dimensões em toda a sua extensão. Por ser feita com um pedaço de galho de árvore ou com restos da biriba utilizada para confeccionar o berimbau, ela pode apresentar pequenas curvaturas e diferenças de espessura. As de biriba são consideradas as melhores por serem da mesma madeira com a qual se faz o arco, mas é possível utilizar outro tipo de madeira desde ela seja rígida o bastante para golpear, um pouco maleável para vibrar ao contato com o aço estendido e não muito macia ao ponto de amortecer a vibração interferindo na sonoridade final.

O dobrão, originalmente, foi uma antiga moeda cunhada pelos Reinados Português e Espanhol cujo valor sofreu variações nos distintos reinados. A circulação se deu nas respectivas colônias até finais do século XIX. O dobrão de ouro tinha em média 53 gramas de ouro 22 quilates. A unidade monetária do Brasil e de Portugal era o Real e circulavam por aqui: o vintém, valendo vinte réis; o tostão, oitenta réis; a pataca, trezentos e vinte réis; o escudo, um mil e seiscentos réis; a peça, seis mil e quatrocentos réis; a dobra, doze mil e oitocentos réis e; o dobrão, vinte mil réis passando a valer vinte e quatro mil réis em 1722. Segundo Antônio Luiz M. C. da Costa:

A prata, por outro lado, ainda era relativamente escassa no Brasil. Por isso, as peças de 20, 40 e 80 réis, que em Portugal eram pequenas moedas de prata (vintém, pataco e tostão, respectivamente), foram, no Brasil, substituídas por grandes moedas de cobre. A maior, de 80 réis e com cerca de 50 mm de diâmetro, por D. João VI, era aproximadamente do mesmo

tamanho do dobrão de ouro, que era famoso, mas raramente visto pelo povo. Por isso, foi também chamada popularmente (e ironicamente) de dobrão. (COSTA, 2006)⁹

O dobrão de cobre, o acessível aos pobres e o mais circulante no norte e nordeste brasileiro, foi utilizado para imprimir tensão contra a corda do berimbau durante o toque. Querino (1916)¹⁰ naquele que é considerado o primeiro registro do berimbau na capoeira faz alusão à moeda de cobre utilizada para tencionar o arame. Tudo indica que as extremadas condições de miséria nas quais vivia o negro brasileiro o tenha obrigado a substituir a moeda pela pedra. Passou-se a utilizar em lugar da moeda um seixo, uma pedra rolada para exercer pressão sobre o arame do berimbau no momento do toque. Por substituir a moeda ou pela manutenção do tom irônico, a pedra utilizada para tocar o berimbau continuou sendo chamada de dobrão. Provavelmente, tenha sido uma junção dos dois fatores posto que a ironia e a crítica social são inerentes ao universo capoeirístico.



Mestre Virgílio tocando berimbau com dobrão de pedra

Kay Shaffer revela em seu estudo que, antes do dobrão, foram utilizados para fazer a mesma função isqueiros de metal, pedras e a unha. A respeito deste último recurso, diz ter visto uma demonstração feita por mestre Canjiquinha que admitiu ser esta a maneira de tocar em seu

⁹ Costa, Antonio Luiz M. C. da. *A idade (literalmente) de ouro da moeda brasileira*. Disponível em: <<http://noticiasco.terra.com.co/tecnologia/interna/0,,OI1170197-EI6607,00.html>> Acesso em: 02 de março de 2013.

¹⁰ QUERINO, 1916 apud ESTEVES 2004, p.43

tempo de menino. Shaffer observa que o som produzido com o auxílio da unha é muito similar ao produzido com o auxílio da pedra. (SHAFFER, 1977, p.25). Celso de Brito aventa a hipótese de ter sido utilizada para cumprir esta função a medalha de São Bento apontando semelhanças no material utilizado em ambas, o cobre, e no diâmetro das duas, cerca de vinte e cinco milímetros. Isto teria ocorrido após o uso da unha e antes do uso do dobrão, ou seja, a medalha de São Bento teria sido utilizada no século XVIII e o dobrão teria sido introduzido no século XIX. O antropólogo vai além e sugere que, por assimilação metonímica, os toques passaram a se chamar São Bento “posto que eram tocados literalmente através da figura simbólica de São Bento.” (BRITO, 2011, p.12).



Dobrão de Cobre

Atualmente, o dobrão pode ser a pedra rolada ou círculos em forma de moeda fabricados em bronze ou metal com mais ou menos três centímetros de diâmetro e vinte e cinco gramas de peso. Na Bahia coexistem ambos os modelos, pedra e dobrão de cobre, mas tem-se observado uma tendência de retorno ao uso do dobrão de cobre com o aumento do número de artesãos que fabricam estas peças e gravam nelas o nome dos Grupos de Capoeira, do capoeirista ou de seus mestres. O Mercado Modelo, em Salvador, continua a ser um local bastante utilizado para a comercialização dos dobrões de cobre e metal.

O dobrão e a vareta possuem uma importância que ultrapassa o limite temporal da produção sonora. O capoeirista desenvolve uma relação extremamente pessoal e ritual com estes acessórios de vez que, dentre outras coisas, eles precisam se ajustar ao tamanho, às características físicas e aos diferentes gostos sonoros dos capoeiristas. A este respeito, Celso de Brito comenta o fato o dobrão ser um “um objeto envolto de uma aura mágica” e relata que em suas visitas às rodas de capoeira, nas quais lhe foi concedida permissão para tocar berimbau,

encontrou forte resistência e até recusa de alguns mestres em emprestar o seu dobrão. A recusa era seguida da frase: *dobrão não se empresta*. (BRITO, 2011, p.11).



Segurando o berimbau para execução do toque.

O dobrão descansa no dedo indicador que fica curvado para melhor equilibrá-lo ao passo que o dedo polegar exerce pressão para baixo. Ele será movimentado por estes dois dedos que o empurram contra o aço ora com maior, ora com menor intensidade. A dificuldade aumenta com o fato de que o berimbau é segurado com o dedo mindinho da mesma mão que apoia e movimenta o dobrão, então ele precisa se harmonizar com as características físicas do tocador.

Esta relação pessoal com o dobrão faz com que um praticante não se ligue a ele apenas no momento do toque. É preciso escolhê-lo, testá-lo, descartá-lo ou guardá-lo. É comum ver um capoeirista na praia, em ambientes rurais ou em lugares completamente inusitados curvar-se, pegar uma pedra manuseá-la um pouco e depois colocá-la no bolso ou na bolsa. Seguramente ela será testada como dobrão. É possível sair à procura de uma pedra para servir de dobrão, mas

há quem afirme que o dobrão perfeito é encontrado ao acaso por isto é preciso estar atento, pois se as armadilhas surgem de onde menos se espera, o dobrão também.

Há quem guarde seus dobrões de cobre como amuletos, ou em sinal de respeito e admiração a um mestre ou grupo de capoeira. É comum o capoeirista desenvolver uma relação de fidelidade e amizade com o artesão que fabrica seus dobrões. Acredita-se que com o conhecimento e o incremento da amizade o artesão consegue fabricar dobrões mais apropriados e confortáveis ao estilo de toque do berimbalista. Neste caso, a busca reside em encontrar um artesão que entre em sintonia com o capoeirista.

Há quem vincule a qualidade do toque ao uso de seus acessórios, então preferem levá-los consigo quando vão visitar outros grupos. Um capoeirista acredita que o dobrão é pessoal. O mesmo acontece com a vareta; o peso, o tamanho, a espessura, tudo isso é do jeito de cada um e a escolha é norteadada por características pessoais. Dificilmente eles são apenas acessórios para o toque do berimbau. Capoeirista e dobrão se misturam de forma tal que são contadas e recontadas as histórias de como foi achado, ganhado ou comprado este ou aquele dobrão ou ainda as rodas em que ele já passou ou a capoeira que ele já “viveu”.

1.3.6 Entre a mão e a vareta: o caxixi.



Vareta e caxixi

Preso ao dedo médio da mão que segura a vareta, repousando harmonicamente na curvatura da palma e balançando ao mesmo ritmo das batidas que fazem vibrar o aço, está o caxixi.

O Caxixi é uma pequena cesta feita de cipó imbé, vime ou junco, seco e trançado. Ele é montado sobre um pedaço de cabaça cortada em formato circular, que serve de base côncava. O cesto é inteiramente fechado e possui um leve formato cônico, geralmente apresentando uma diferença de diâmetro muito pequena, às vezes quase imperceptível, entre as duas extremidades. No extremo de baixo fica a base ou o “pé” e na parte superior é construída uma alça que servirá de encaixe para o dedo. Esta alça é feita do mesmo material utilizado para a confecção do corpo do caxixi - o cipó imbé, vime ou o junco -, mas ela também pode ser adornada com palha trançada e ter afixada uma cordinha feita com a mesma palha para que ele possa ser amarrado ao berimbau quando ambos não estiverem sendo utilizados. No interior do caxixi são colocadas sementes secas. Quando sacudido, o atrito das sementes com o material utilizado na confecção do corpo e com o pedaço de cabaça que está na base produz o som característico deste instrumento.

O caxixi é tocado em concomitância com o berimbau, pois ele é segurado pela mesma mão que empunha a vareta. Embora produza um som diferente, e efetivamente seja outro instrumento, o caxixi é tratado como uma espécie de extensão do berimbau, um acompanhante quase que inseparável do instrumento principal da capoeira. Dificilmente se comenta sobre o caxixi isoladamente, fora de algum contexto no qual não se esteja falando sobre o berimbau.

Dobrão e vareta não são outros instrumentos nem produzem outro som, eles são necessários à produção do som do berimbau. É a variação da pressão do dobrão contra o aço ao receber as pancadas da vareta que produz as variações sonoras do berimbau. Então berimbau, vareta e dobrão são uma coisa só. Neste contexto está caxixi que, embora não seja necessário à produção musical do berimbau, é tratado como sendo parte do mesmo conjunto.

Ainda que seja um instrumento diferente do berimbau o caxixi é intrinsecamente associado a ele de modo a que ambos pareçam uma coisa só. Nos desenhos, pinturas, quadros e nas inúmeras representações iconográficas do berimbau vemos, com grande frequência, um berimbau, uma vareta um dobrão e um caxixi. Desta maneira, ele é representado como uma parte do todo do berimbau ao nível do dobrão e da vareta de modo que o chiado do caxixi parece estar intimamente associado ao som que se espera ouvir do berimbau. Se atualmente caxixi e berimbau estão sempre juntos, não se pode precisar, contudo, quando este encontro se deu pela

primeira vez. Priscila Maria Gallo¹¹, que fez sua dissertação de mestrado sobre os caxixis, publicou um artigo no qual afirma não ter encontrado informações de quem foi o primeiro a tocar o caxixi junto com o berimbau nem como, onde ou porque esta união se deu. Acúrsio Esteves¹² ao discorrer a respeito dos instrumentos que acompanham a capoeira desde os primórdios cita uma narrativa de Querino, datada de 1916, na qual a luta aparece associada ao berimbau. No texto Querino descreve uma “pequena cesta contendo calhaus” muito similar ao caxixi, mas que, segundo o autor, recebia o nome de gongo. (QUERINO, 1916, apud ESTEVES, 2004, p.43).

Mestre Decânio¹³, ao falar da lenda da capoeira contada por Bimba, narra um trecho no qual o caxixi e dobrão são descritos no mesmo contexto, exercendo o caxixi a função de marcar a cadência do berimbau entremeado pelo retinir do dobrão. Porém quando Decânio enumera os instrumentos que compõem a orquestra tradicional da capoeira cita: “berimbau... caxixi... pandeiro... atabaque... agogô... reco-reco...”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p.31). O caxixi é elencado como um instrumento ao lado dos outros.

Quando fala da trajetória seguida por eles até a composição final do modelo adotado para o conjunto instrumental da Capoeira Regional Decânio¹⁴ evidencia a busca de seu mestre pela “clara percepção do ritmo básico” avaliando a quantidade de pandeiros, pois, para Bimba, “um era pouco, dois era bom e o terceiro começava a ser demais!” e controlava ainda o comportamento deles na execução musical de modo que “enquanto um repicava os demais mantinham a marcação”. Esta obsessão era de tal sorte que “o Mestre reduzia o número de ‘guizos’ do pandeiro para que seu trincado não encobrisse o ritmo básico.” (DECÂNIO FILHO, 1997, 197).

Ao descrever, por fim, a composição do conjunto instrumental da Capoeira Regional Decânio¹⁵ diz que Bimba aprovou o modelo com “o berimbau único e dois pandeiros”. Ele não menciona o caxixi. Apressadamente poderíamos pensar que o caxixi teria sido excluído do conjunto percussivo, mas tanto nos registros visuais de Bimba quanto nas escolas de seus

¹¹ GALLO, P. M. *Caxixi, um exemplar da percussão Afro-Brasileira e sua Contribuição para Reflexões de Perspectiva Etnomusicológica*. In: Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. Pesquisa em Música: Novas conquistas e Novos rumos. Rio de Janeiro.

¹² ESTEVES, Acúrsio Pereira. *A “Capoeira” da indústria do entretenimento: corpo, acrobacia e espetáculo para “Turista Ver”*. Salvador: A.P. Esteves, 2003. p. 43

¹³ DECÂNIO FILHO, Angelo A. *A herança de Mestre Bimba*. Salvador: Coleção São Salomão, 1997. p.29

¹⁴ Idem. p. 197.

¹⁵ Id. Ibidem

discípulos diretos o berimbau é tocado com a marcação do caxixi. Portanto podemos inferir que o caxixi não fora mencionado por estar implícito no conjunto do berimbau.

Finalmente, se é difícil dizer quem foi o primeiro a unir o caxixi ao berimbau é mais difícil ainda separá-los de vez que eles compõem uma unidade cabendo ao berimbau a regência do jogo e ao caxixi a marcação do berimbau entremeada pelo retinir do dobrão no aço. Esta maneira de ver e definir o caxixi foi transmitida a Bimba e legada por ele aos seus discípulos e à Capoeira Regional.

1.4 O conjunto instrumental da Capoeira Regional



Conjunto instrumental com atabaque

Em um conjunto instrumental de Capoeira Regional berimbau e pandeiro são instrumentos obrigatórios. Os grupos variam no que tange a adoção do atabaque na composição do conjunto instrumental. Há grupos de regional que o compõem com berimbau, atabaque e pandeiro. Outros utilizam apenas berimbau e pandeiro. Os que fazem uso do atabaque apoiam a escolha no fato de que este instrumento integra a capoeira desde os primeiros relatos que se tem desta prática. Quem não o utiliza parte do pressuposto de que a Capoeira Regional criada

por mestre Bimba tem o conjunto percussivo composto apenas por berimbau e dois pandeiros. Fato é que ambas as possibilidades coexistem havendo apenas algumas provocações quanto a maior ou menor proximidade ao modelo deixado por Bimba.

Um dos primeiros registros iconográficos que se tem conhecimento acerca da capoeira é a gravura de Johann-Moritz Rugendas, intitulada “O jogo da Capoeira”, datada de 1830, na qual ele retrata o jogo acompanhado de tambores. Então o tambor, e por semelhança, o atabaque está presente na capoeira de há muito seguindo no seio dela até os dias atuais. Concernente à Capoeira Regional, mestre Decânio um discípulo direto de mestre Bimba que participou da criação do projeto da Capoeira Regional, relata que o mestre perseguia a pureza do ritmo de tal modo que “reduzia a quantidade de guizos do pandeiro para que seu trincado não encobrisse o ritmo básico”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p.197).



Conjunto instrumental sem atabaque

A busca pela sonoridade que propiciasse uma melhor percepção do ritmo básico pelos praticantes e conseqüentemente permitisse uma avaliação mais precisa do nível técnico de cada um deles, levou Decânio a sugerir a Bimba a formação padrão do conjunto instrumental da Capoeira Regional com um berimbau e dois pandeiros. Isto posto, os que utilizam o atabaque no conjunto percussivo arguem que ele está lá porque sempre esteve em toda a história da

capoeira. Os que o retiraram do conjunto percussivo se consideram mais próximos do legado de Bimba e em concordância com aquilo que ele teria estabelecido como modelo para a Capoeira Regional. O fato é que o modelo do conjunto instrumental da Capoeira Regional é composto por um berimbau e dois pandeiros. Contudo isto não se configura como realidade na totalidade dos grupos e não há prejuízo quer da autoidentificação, quer da percepção social destes grupos enquanto praticantes de Capoeira Regional.

CAPITULO 2: A MÚSICA DA CAPOEIRA REGIONAL

Na roda de capoeira, música aparece desde os instantes iniciais quando são feitas afinações, pequenos ajustes dos instrumentos e tocadas às primeiras cantigas - seja para aquecer a voz, seja para prenunciar aos presentes e transeuntes que naquele espaço acontecerá uma roda de capoeira. No transcurso da roda ela organiza os movimentos conduzindo seu ritmo e cadência. Todos os presentes participam da execução musical: cantando, batendo palmas ou tocando. Os que estão no conjunto instrumental tocam os instrumentos e respondem com o coro; o cantor – o mestre, contramestre, professor ou um aluno graduado – puxa as cantigas e anima as palmas; os que estão na roda batem palmas e fazem o coro. Exceção feita ao jogo de iúna que acontece exclusivamente ao som dos instrumentos, sem o acompanhamento de cantigas ou de palmas.

A música é componente fundamental da capoeira. Segundo Esteves (2003) ela é a única luta do mundo que acontece sob o acompanhamento musical de instrumentos e cânticos. Podemos ir além e afirmar que o jogo é regido pelo complexo musical de toques, cânticos e palmas. A música não é um ornamento inserido no contexto para compor um cenário. Na capoeira, o compasso musical determina o compasso e a cadência dos movimentos físicos. Mestre Decânio descreve de maneira bastante minuciosa como o movimento executado por cada parte do corpo deve estar em consonância com a música:

- ... a cadência do berimbau...
- ... deve ser acompanhada...
- ... por todos os segmentos do corpo...
- ... a partir da cintura...
- ... o deslocamento dos pés no solo...
- ... deve acompanhar o ritmo do toque...
- ... cada segmento do pé...
- ... marca o compasso...
- ... da ritmomelodia do berimbau...
- ... de modo similar ao do tocador de atabaque...
- ... que manifesta...
- ... através de todos os segmentos anatômicos do seu corpo...
- ... do coração aos dedos...
- ... a musicalidade que brota do seu íntimo...
- ... e transmite ao instrumento!

[...]

...os joelhos sempre em flexão...
 ... leve na guarda alta ...
 ... se acentuando à medida que o jogo desce...
 ... relaxados...
 ... devem se movimentar...
 ... em relação rítmica com o toque...
 ... a cintura e a coluna vertebral...
 ... inclusive o pescoço e a cabeça...
 ... devem se manter...
 ... em permanente movimento oscilatório...
 ... ou pendular...
 ... sincrônico com o tom melódico do berimbau!

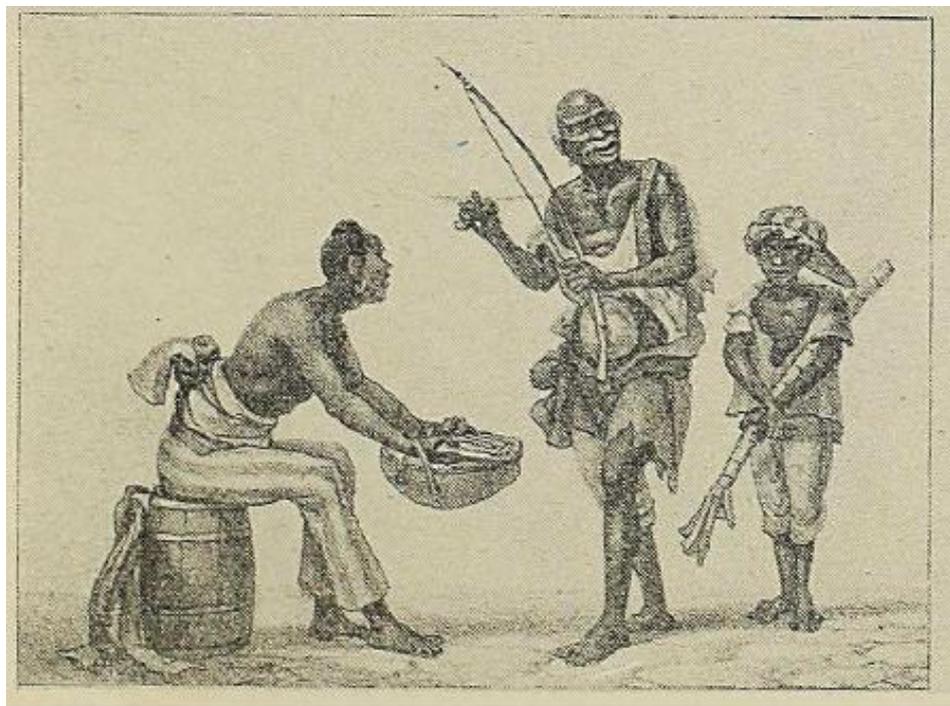
A música precisa ser assimilada por cada parte do corpo, da cabeça aos pés passando pelas extremidades como mãos e dedos, de modo a que cada parte mínima não apenas se permita, mas, sobretudo, saiba ser conduzida pelo complexo musical. A condução ou a regência da música face ao jogo não se dá por mera imposição hierárquica, é estabelecida uma relação de integração entre os indivíduos, a luta e o contexto ritmo-melódico.

A capoeira desencadeia um processo de reaprendizado do corpo e do universo norteados pela ritmo-melodia dos instrumentos e, neste novo modo de percepção, a musicalidade produzida pelo berimbau ganhou destaque em relação à dos outros instrumentos. Independente do estilo, se Regional ou Angola, é o berimbau o instrumento a falar mais alto no conjunto instrumental, a ele estão associados os momentos ritualísticos da roda tais como se benzer ou pedir a benção ao santo protetor ao pé do berimbau. Além de lugar de destaque no jogo, o berimbau tem a sua imagem diretamente associada a imagem do capoeirista e vice-versa, de modo que ambos se fundem numa unidade.

Todavia, não obstante ocupe lugar privilegiado na capoeira, o berimbau é parte de um conjunto instrumental composto por outros instrumentos ensejando discussões acerca de qual deles teria sido o primeiro a participar nos primórdios da luta bem como sobre a origem do berimbau e do momento de sua inserção na capoeira. A primeira questão desenrola-se sobre a antiguidade dos instrumentos em arco, sobre os indícios de sua existência na África, na Índia, no México e sobre o seu uso relacionado a ritos religiosos. A segunda, acerca do momento da associação do berimbau ao jogo da capoeira, é dificultada, embora não silenciada, pela escassez de documentos históricos que permitam estudos mais detalhados e conclusões mais precisas sobre o desenvolvimento da capoeira no Brasil.

No que tange à antiguidade dos arcos musicais, Shaffer (1977) afirma que, dentre os instrumentos, eles provavelmente sejam os mais antigos dadas as evidências de sua existência por volta de 15.000 a.c. As outras evidências dos arcos musicais nos foram legadas pelos viajantes e exploradores, sobretudo no século XIX. Na África Central e do Sul, há registros de diversos tipos de arcos musicais, havendo ainda evidências de existência dos instrumentos em arco na América Central e na Índia.

Não há indícios da presença de arcos musicais entre os índios brasileiros que aqui habitavam a época da chegada dos colonizadores. Ao que tudo indica, os instrumentos em arco foram introduzidos no Brasil pelos africanos. Jean-Baptiste Debret, pintor francês em missão artística no Brasil a convite de D. João VI, cuja obra é notabilizada por retratar o cotidiano brasileiro de meados do século XIX retratou um arco musical em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*¹⁶. Na prancha *Negro Trovador* ele descreve um instrumento composto por metade de uma cabaça, unida a um arco formado por uma vara curva com um fio de latão, sobre o qual são desferidas pancadas extraíndo um som comparável ao de uma corda de tímpano.



NEGRO TROVADOR

(DEBRET, 1940, v.2 PRANCHA 41)

¹⁶ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Marins. 1940.

Ao contrário, os negros benguelas de Angola devem ser citados como os mais musicistas e são principalmente notáveis pelos instrumentos que fabricam: a *marimba*, a *viola de Angola*, espécie de lira de quatro cordas, o *violão* que é um côco atravessado por um bastonete que serve de cabo e no qual se amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno; e finalmente o *urucungo*, aqui representado. Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente.

[...]

O desenho representa a desgraça de um velho escravo negro indigente. A cegueira provocou a sua libertação, generosidade bárbara e muito comum no Brasil por causa da avareza. Seu pequeno guia carrega uma cana de açúcar, esmola destinada à sua alimentação habitual.

O segundo músico toca *marimba* e, comovido com a harmonia musical, aproxima seu instrumento do de seu companheiro sobre o qual deita um olhar fixo e delirante. (DEBRET, 1940, p. 253, grifos do autor).

No desenho de Debret o urucungo ou berimbau é utilizado por um pedinte. Além deste, existem outros relatos indicando o uso de arcos musicais em momentos festivos, em situações de trabalho no caso dos comerciantes que tocavam arcos como chamariz para as vendas, por pedintes ou ainda como arma de defesa ou ataque.

Sabida e não questionada a antiguidade dos arcos musicais nem tampouco a existência na África de instrumentos absolutamente semelhantes, a peculiaridade a respeito do berimbau é o fato de a planta que o batiza ser nativa da Mata Atlântica e da Mata de Restinga brasileira. Ou seja, o berimbau feito da embiriba é algo efetivamente local e específico aos ambientes nos quais esta planta pode ser encontrada, a saber, a faixa que se estende do Rio de Janeiro passa pelo Nordeste e vai até o Norte brasileiro.

Não obstante à inegável associação entre a capoeira e o berimbau, há discussões sobre qual teria sido o primeiro instrumento a participar do jogo. Há os que abrigam seu argumento na gravura abaixo de Johann-Moritz Rugendas, 1830, *O jogo da capoeira* para demonstrar que o primeiro registro a retratar a capoeira alude apenas aos tambores.



JOGO DA CAPOEIRA (RUGENDAS, PRANCHAS IV, 18)

Outros acorrem à justificativa da falta de documentos que permitam níveis elevados de certeza para minimizar o fato de que o primeiro registro escrito associando o berimbau à capoeira data do princípio do século XX.

Nesses exercícios, que a gyria do capadocio chamava de brinquedo, dansavam a capoeira sob o rythmo do berimbau, instrumento composto de um arco de madeira flexível, preso às extremidades por uma corda de arame fino, estando ligada a corda numa cabacinha ou moeda de cobre. O tocador de berimbau segurava ao instrumento com a mão esquerda, e na direita trazia pequena cesta contendo calhaus, chamada gongo, além de um cipó fino, com o qual feria a corda, produzindo o som. (QUERINO apud ESTEVES, 2003, p.43).

Se berimbau ou tambores, esta não se configura questão de maior relevo posto que ambos continuam participando do conjunto instrumental, todavia foi com o berimbau que a capoeira se fundiu. Em seu processo de construção do modelo musical da Capoeira Regional Bimba depurou e simplificou o conjunto percussivo de modo a possibilitar uma clara percepção dos instrumentos que a compõem. Assim, ele configurou o modelo minimalista do berimbau único e dois pandeiros, abrindo mão de atabaque, agogô e reco-reco.

Se, numa ponta Bimba simplifica naquilo que tange à composição do conjunto instrumental, na outra ele torna muito mais sutil e complexa a riqueza de ritmos e de andamentos. Ele estabeleceu um novo valor para o domínio da técnica do toque posto que ela influenciará diretamente na técnica expressa no jogo. Não é que a Capoeira Regional estabeleça outro paradigma para a relação entre música e jogo. Na capoeira, quer na Regional quer na Angola, a música é elemento fundamental para a execução dos movimentos. Entretanto, na Capoeira Regional de mestre Bimba observamos o estreitamento da relação direta do detalhe sonoro com o detalhe do movimento.

As variações rítmicas do berimbau ocasionam as diferenças entre os toques; os pandeiros são os responsáveis pela marcação do ritmo; cada toque determina um estilo de jogo, mas não o estilo de jogar que é particular de cada aluno. Aqui, cabe uma observação quanto à pedagogia da Capoeira Regional: embora amparada por um modelo que prioriza a técnica, ela pressupõe a aceitação e a valorização das particularidades de cada capoeirista. Bimba priorizava a preservação do modelo sem impedir, contudo, o afloramento das características pessoais de cada discípulo. O que muda não é a capoeira e sim o modo como cada aluno sente a música e realiza cada movimento, cada golpe.

O jeito de cada aluno sentir e vivenciar a música aparece no modo como ele se funde a ela revelando-a desde o movimento mínimo que compõe o complexo de cânticos, toque e movimentos da capoeira. A música é regente do jogo não por ser algo externo a ele e que o domina de fora. A música rege o jogo por ser interna a ele e o elemento por meio do qual o capoeirista une cada parte mínima da capoeira e a externa como unidade.

2.1 O aprendizado por meio de um sistema de onomatopeias

Para um praticante da Capoeira Regional não lhe é facultado aprender ou não a tocar os instrumentos que compõem o conjunto instrumental. Embora respeitadas as aptidões de cada capoeirista, as quais são determinantes para que uns sejam exímios tocadores de berimbau, outros excelentes pandeiristas e outros sejam melhores na luta do que com os instrumentos, a todos é imperativo aprender a tocá-los e a executar os toques básicos. O aprendizado musical é inerente à capoeira e os capoeiristas desenvolveram métodos básicos de ensino.

Há o ensino fundamentado na observação prática no qual o mestre executa o toque enquanto é observado atentamente pelo aluno que depois tenta reproduzir aquilo que viu e

ouviu. Nesta maneira de ensinar é valorizada a atenção cuidadosa a cada detalhe do toque do instrumento, nela os mais graduados e experientes são responsáveis por ajudar no aprendizado dos mais novos. O movimento dos dedos, o afastamento e a aproximação do dobrão em relação ao arame, o modo de segurar o berimbau e apoiar a vareta, quando afastar ou aproximar a cabaça junto à barriga, tudo é objeto de observação e de reprodução.

As onomatopeias que simulam o som produzido pelas notas do berimbau também são muito utilizadas como um recurso pedagógico. O aluno aprende a reproduzir com a boca os sons de cada nota do berimbau e depois memoriza como estes sons se combinam para formar os toques. Concomitantemente o aprendiz exercita a realização de cada nota individualmente e depois une a execução do toque com as sequencias de notas que foram memorizadas. Consoante à sua execução, encontramos no berimbau três notas, quais sejam: nota presa; a nota solta e; nota média. Antes de prosseguirmos, é importante compreendermos a maneira consagrada de segurar o berimbau e que serve para executar todas as notas.

O berimbau é apoiado pela mão esquerda; a abertura da cabaça deve ficar voltada para a barriga do tocador; a corda que prende a cabaça ao arco pressionando e dividindo o arame descansa sobre o dedo mindinho o qual sustenta o peso do berimbau. Os dedos anular e médio envolvem a biriba de modo a equilibrá-la para que ela não fique pendendo para os lados durante o toque; o dedo indicador faz uma pequena curvatura que servirá de base na qual ficará equilibrado o dobrão e o dedo polegar repousa sobre o dobrão exercendo uma leve pressão para que ele não caia durante os movimentos do toque.

No dedo médio da mão direita é encaixada a alça do caxixi que repousa na palma da mão; a vareta se equilibra entre o dedo médio e o indicador da mão direita; o polegar vai ao encontro da vareta que passa pela lateral do dedo indicador; o polegar exerce uma pequena pressão para que a vareta não caia durante as batidas do toque. A mão esquerda segura o berimbau e o dobrão e a direita o caxixi e a vareta.

Para produzir a nota presa, o dedo indicador e o polegar empurram o dobrão contra o arame que recebe uma pancada da vareta. O aço vibra preso, pressionado pelo dobrão. A vareta deve tocar o aço na linha imaginária que fica acima do dobrão e a boca da cabaça deve ser mantida afastada da barriga permitindo a ressonância do som. Uma onomatopeia para bem representar a nota presa pode ser escrita como din (pronunciado como em dinheiro, dindinha, dinheirama).

Para produzir a nota solta, o tocador deve deixar o dobrão afastado do arame e dar uma pancada com a vareta para que o aço vibre livremente. A corda vibra solta, sem interferências. A vareta deve tocar o aço na linha imaginária que fica abaixo do dobrão e a boca da cabaça é mantida afastada da barriga para que o som ressoe. Uma onomatopeia para bem representar a nota solta pode ser escrita como don (pronunciado como em dono, doninha, dondoca).

A nota média é produzida posicionando a boca da cabaça na barriga para abafar o som, encostando o dobrão no arame sem exercer pressão e batendo no aço com a vareta bem perto do dobrão. Na nota média o arame vibra batendo levemente no dobrão e o som fica abafado, pois a cabaça está com a boca de ressonância fechada. A nota média produz um som chiado, um pouco mais difícil de ser exemplificado, algo possível de ser representado com tchi (pronunciado como em tcheco trocando o e pelo i ou em tcutchuca trocando o u pelo i).

Com a combinação das três notas *din*, *don* e *tchi* são executados os toques da capoeira. O aluno aprende a reproduzir o som com a boca, pratica cada toque no berimbau para acostumar-se ao peso do instrumento e aos movimentos de afastar e aproximar a cabaça junto ao abdome, bem como treina a movimentação do dobrão. Depois ele passa a associar a prática do instrumento com a ordem memorizada de cada toque.

Os andamentos básicos são divididos de maneira bem simples em lento e rápido – o rápido pode evoluir para o mais rápido. O andamento geralmente é determinado pelo objetivo ou característica de um tipo de jogo. Na Regional os toques mais lentos são utilizados em treinamentos, para adquirir aptidão física para aprimorar a técnica do movimento, para um jogo com mais floreios ou no caso do jogo de iúna que é para a exibição das habilidades técnicas de mestres, contramestres, professores ou alunos avançados. O toque rápido é uma característica da Capoeira Regional por propiciar um jogo rápido, aguerrido e movimentado. O toque mais rápido caracteriza o jogo mais pesado, mais violento. O toque rápido característico da Regional é rápido em relação ao toque de Angola que é mais lento.

Os toques são aprendidos de forma oral, através de um lento processo de impregnação sonora e corporal. Na capoeira não há uma notação para os intervalos musicais. Primeiro o capoeirista aprende os toques da Regional, depois ele aprende como fazê-lo mais rápido e também lento. Tudo em relação ao toque rápido da Regional. Trata-se de uma maneira de fazer música pela prática, pelo exercício, mas também pela sensação. O corpo aprende a sentir e a ser conduzido pelo berimbau, esta experiência é fundamental no momento da execução do toque pois o mesmo corpo que sente e se permite levar é o corpo que passa a conduzir por meio das

mãos que tocam o instrumento. A relação entre o capoeirista, a música e o grupo é bastante imbricada, pois na capoeira não se sente, não se toca e não se joga sozinho.

Sabendo que as notas do berimbau são; presa, solta e média - respectivamente din, don e tchi -, e que as combinações destas notas determinam os diferentes toques temos, na Capoeira Regional:

2.2 Toque São Bento Grande

O toque básico nomeado São Bento Grande é executado da seguinte forma: duas notas médias, duas notas soltas e uma nota presa. Ele marca um jogo forte, rápido, que exige domínio da técnica, muita atenção e conhecimento da luta. É característico do estilo Regional, pois alia vigor físico e malícia da capoeiragem.

O toque São Bento Grande tem a seguinte composição básica:

tchi tchi don don din.

São Bento Grande, São Bento Grande da Regional, São Bento de Bimba ou simplesmente Regional são algumas das maneiras utilizadas para designar o toque criado pelo pai da Regional. Duas coisas eram de primaz importância para Bimba: a musicalidade da capoeira e a técnica empregada nos movimentos. Concernente à musicalidade ele primou pela clareza dos toques do berimbau e da marcação com os dois pandeiros de modo a que o capoeirista pudesse perceber e ser conduzido pelos toques do berimbau, o regente do jogo. Referente à técnica dos movimentos pode-se aprimorá-la por meio do exercício disciplinado das seqüências de movimentos da Capoeira Regional aliada à prática constante do jogo.

Para o mestre, a principal característica da Capoeira Regional é a interação perfeita entre os movimentos físicos da luta e o padrão rítmico-melódico do berimbau. Como expressão deste objetivo, ele cria o toque São Bento Grande da Regional que marca um jogo no qual o toque do berimbau e a técnica apurada devem ser expressos em movimentos de ataque e defesa, sem floreios, sem acrobacias, posto que ele representa a Capoeira Regional em seu aspecto mais beligerante, mais intimamente ligado à luta. Os oponentes devem manter-se próximos com atenção fixa no toque do berimbau e nos movimentos de ataque e defesa desferidos na luta. Não pode haver afastamento excessivo entre os lutadores, o que denota despreparo dos instrutores e medo dos lutadores. No São Bento Grande de Bimba vemos a capoeira em seu aspecto mais

beligerante e técnico, todavia uma luta regida pela música posto que sem esta interação o jogo vira outra coisa que não é capoeira.

Não obstante às instruções deixadas por Bimba, observa-se atualmente a falta de consenso quanto aos critérios do jogo. Há grupos nos quais os floreios, saltos e acrobacias são enormemente valorizados aparecendo em grande quantidade em todos os jogos e toques mesmo desconexos com o ritmo, inclusive no São Bento Grande da Regional. Há outros em que há uma coibição relativa nos quais se busca a obediência ao ritmo mas aceita-se certo afastamento das características de jogo de ataque e defesa do São Bento Grande e há os Grupos que se dizem fiéis à tradição de Bimba e tentam, à sua maneira, se aproximar daquilo que preconizava o mestre. O curioso é que todos estão imbuídos da mais plena certeza da conformidade de sua prática ao modelo deixado por Bimba.

2.3 Toque Cavalaria

O toque simples de Cavalaria é executado da seguinte forma: duas notas médias, uma nota solta, uma presa e uma solta. É um toque rápido, explosivo, forte. Marca um jogo duro, pesado. Com sonoridade inspirada no barulho produzido pelo cavalgar dos cavalos. Cavalaria originalmente é um toque para alertar aos que estão na roda sobre o perigo iminente.

A composição básica do toque Cavalaria é conforme a descrição abaixo:

tchi tchi don din don

Segundo Shaffer (1977, p.37) o toque Cavalaria surgiu nos tempos de Pedro de Azevedo Gordilho, delegado do famoso Esquadrão de Cavalaria, o qual muito se empenhava na perseguição aos candomblés e aos capoeiras. Durante a República, momento de criminalização da capoeira, o toque cavalaria era utilizado para avisar do perigo da aproximação da polícia montada ao que a roda de capoeira se camuflava em roda de samba. Decânio narra que antes de 1930 a polícia aproveitava o ensejo da criminalização para externar seu furor racista perseguindo rodas de capoeira e terreiros de candomblé. A cavalaria era utilizada porque aumentava enormemente a velocidade, a força e o poder de combate dos policiais. Ante a supremacia dos policiais enquanto montados, os negros utilizavam de artifícios para que eles apeassem da montaria o que os deixava em condições de inferioridade em relação aos capoeiras, exímios lutadores.

Em uma destas artimanhas os melhores capoeiristas dentre o grupo se vestiam de baianas e acompanhavam o jogo a distância como se estivessem a observar seus maridos se divertindo. A polícia montada ao ver os negros absortos na brincadeira os imaginava presas fáceis e partia para desbaratar a roda agredindo e surrando os capoeiras. Eis que na chegada dos policiais as falsas baianas caíam no chão, nervosas, agitadas, se agarrando às pernas dos soldados e implorando por seus pretensos maridos. Quando estes desmontavam de seus cavalos eram desarmados pelos capoeiras disfarçados de baianas que ainda agarrados aos seus corpos os rendiam e os entregavam aos outros capoeiras para o que eles chamavam de “fins de direito”

Conquanto seja tema oportuno e bastante profícuo, não me proponho, aqui, a discorrer sobre a invisibilização impelida às mulheres nas narrativas oficiais contadas por mestres e seus discípulos. Por tal razão, não é possível deixar de considerar a possibilidade real de presença e atuação das mulheres nestas rodas participando ativamente da luta e não apenas de forma passiva e indefesa.

Com a descriminalização da capoeira não se fazia mais necessário deixar alguém de sentinela e, por conseguinte, o toque cavalaria caiu em relativo desuso na capoeira. Por ser utilizado como mensagem de perigo ele não era jogado, não aparecia na roda durante o jogo. Todavia, Bimba na Capoeira Regional encontrou duas funções pedagógicas para este toque: o mestre autorizava ou recomendava o toque cavalaria durante a roda para marcar um jogo pesado, violento, cuja finalidade era expulsar um visitante indesejado ou ainda exemplar um aluno indisciplinado. A outra forma de uso do toque cavalaria na roda era para marcar o afobamento dos discípulos ao jogar em descompasso com a música e desobedecendo ao ritmo do berimbau. Para o mestre isto era sinal de falta de inteligência ao que, sentindo-se desrespeitado em seu toque, passava a executar o cavalaria que lhe parecia mais consoante com a tolice dos afobados. (DECÂNIO FILHO, 1997, passim p.109-110, 197-198).

A base do toque cavalaria é composta por duas notas médias, uma nota solta, uma presa e uma solta: tchi tchi don din don. Todavia, digna-se de esclarecimento que os floreios fazem parte da capoeira, quer nos movimentos, quer na música então aos toques básicos são acrescidos arranjos. Em 1969, Bimba gravou um LP cujo título era *Curso de Capoeira Regional*¹⁷ no qual ele apresenta os toques da Regional com floreios¹⁸. Após cada sequência do

¹⁷ MACHADO, Manoel dos Reis. (MESTRE BIMBA) *Curso de Capoeira Regional*. RC Discos: 1969. Disco sonoro

¹⁸ Embora fosse mais apropriado utilizar variação ou improviso, optei por preservar o termo floreio que foi o utilizado pelos capoeiristas.

toque básico ele encaixa uma repetição de duas, quatro e seis notas soltas variando o compasso de cada uma dessas sequencias de notas soltas. O modelo é simples: toque básico seguido de sequência de duas notas soltas; outra sequência básica seguida de quatro notas soltas e; outra sequência básica seguida de seis notas soltas. Neste caso, o floreio é feito sempre com a nota solta, o don.

Como a música de capoeira tem uma relação direta com o corpo e com os movimentos e o toque cavalaria cria um estado de tensão, a velocidade do floreio aumenta conforme aumenta o número de notas. Assim, quando o floreio é feito com apenas duas notas elas são tocadas conforme as batidas do coração e estas batidas aumentam ao passo que aumenta o número de notas no floreio o que sugere um aumento de tensão. Como a respiração fica mais rápida conforme aumenta a apreensão, o floreio fica mais rápido conforma aumenta o número de notas que antecedem ao toque básico.

Não obstante ao modelo registrado pelo pai da Regional, é possível encontrar com relativa frequência variantes deste toque incluindo diferenças que vão desde a ordem das notas do toque básico até o uso de notas presas no floreio. Mas todos afirmam contundentemente estar realizando o toque cavalaria. A existência de diferentes versões pode ocorrer pelo fato de atualmente este toque ser pouco executado e ensinado, pode ser fruto do improviso ou ambas as causas. Na maioria dos grupos são passados apenas ensinamentos orais sobre o toque cavalaria fazendo referência ao passado da capoeira, geralmente para alimentar certo sentimento de orgulho coletivo e uma noção de pertencimento a um contexto de resistência.

2.4 Toque Banguela

O toque simples de Banguela é feito com duas notas medias, uma nota solta e duas presas: tchi tchi don din din.

Marca um jogo lento, corpo a corpo, que permite o uso de floreios e bastante variação nos movimentos. Decânio informa que Bimba o utilizava para treinamentos de defesa contra-ataques com arma branca.

A Banguela é tocada para acalmar os ânimos na roda geralmente após um jogo mais duro como o São Bento Grande. Por ser um jogo mais manhoso ela restaura a tranquilidade prevenindo possíveis excessos de Ânimos. Ao Lado do São Bento Grande, a Banguela é o toque

mais executado atualmente sendo difícil encontrar um grupo de Capoeira Regional que não a execute em todas as rodas.

2.5 Santa Maria e o Hino da Capoeira Regional da Bahia

O toque Santa Maria marca um jogo rápido, solto e com muitos floreios. No que tange à sua composição básica há, entre os capoeiristas, certa confusão e duas versões distintas aparecem para este toque. Este é um fato bastante curioso, pois, ao que tudo indica a confusão de agora resulta de uma efervescência vivenciada pela capoeira da Bahia nas décadas de 1960 e 1970. Neste período alguns mestres de capoeira baianos ganharam notoriedade tanto pela beleza, plasticidade e eficiência dos golpes que realizavam, quanto por suas habilidades musicais e domínio do toque dos instrumentos utilizados na capoeira, sobretudo o berimbau.

Mestres como Bimba, Canjiquinha, Traíra, Pastinha, Waldemar e Cobrinha Verde figuravam nas fotografias de Verger, nas telas de Carybé, na literatura de Jorge Amado, em filmes de cineastas como Alexandre Robatto Filho ou ainda na música por meio de discos LPs gravados pelos próprios mestres. Justamente dois discos gravados nos anos 60 parecem ter originado uma confusão que persiste até hoje entre os capoeiristas. Em meados desta década, Traíra lançou o LP *Capoeira da Bahia*¹⁹ e Bimba lançou o disco *Curso de Capoeira Regional*²⁰. Em ambos os trabalhos os mestres apresentam um toque como sendo o Santa Maria, contudo eles são completamente distintos um do outro. Em finais dos anos 60, portanto após os lançamentos dos discos, Bimba aparece no filme *Dança de Guerra*²¹ de Jair Moura e executa um toque que ele intitula de Hino da Capoeira Regional da Bahia e este toque é similar ao executado por mestre Traíra em seu disco com o título de Santa Maria.

Tudo leva a crer que estes três fatos originaram uma confusão posterior entre os capoeiristas acerca do toque Santa Maria da Capoeira Regional. Alguns praticantes da Capoeira Regional fazem o Santa Maria a exemplo do executado por Bimba outros, entretanto, ao serem perguntados sobre o mesmo toque o executam a exemplo do gravado por Traíra ou argumentam que o Santa Maria é o Hino da Capoeira Regional.

¹⁹ NASCIMENTO, José Ramos do. (MESTRE TRAÍRA) *Capoeira da Bahia*. Rio de Janeiro: Xauã. Disco Sonoro.

²⁰ MACHADO, Manoel dos Reis. (MESTRE BIMBA) *Curso de Capoeira Regional*. RC Discos: 1969. Disco sonoro

²¹ DANÇA de Guerra. Argumento, Produção e Direção de Jair Moura. Produtor Associado: Agnaldo Azevedo, 1 Filme, Salvador: 1969.

Shaffer (1977, p.40) discorre sobre a diversidade dos toques de capoeira salientando que muitos deles eram criações de cada mestre, havendo os toques de uso comum, mas que às vezes eram executados com variações de um mestre para outro. Segundo o pesquisador, havia também ocorrências de esquecimento dos toques por parte de alguns mestres, o batismo do mesmo toque com nomes distintos ou ainda casos de toques diferentes batizados com nomes iguais.

Destas combinações de possibilidades resulta a confusão de entendimentos quanto ao toque Santa Maria. Todavia é importante notar que as variações ocorrem de grupo para grupo, dificilmente dentro do mesmo grupo, pois os discípulos aprendem os toques ensinados por seu mestre ou pelos mais antigos do seu grupo. Este conhecimento será transmitido aos novos e assim sucessivamente. Portanto dentro de um mesmo grupo há poucos espaços para estas divergências, elas aparecem com maior frequência nas conversas, rodas ou encontros entre capoeiristas de grupos diferentes quando, pela necessidade da roda ou para a troca de conhecimentos, são trazidas à tona.

O Santa Maria de Bimba tal qual até hoje ainda é ensinado por muitos mestres de Capoeira Regional tem a seguinte composição:

tchi tchi don din don din

tchi tchi don don don don don don din don din

tchi tchi don don don don don din don din

Este é o toque Santa Maria de Mestre Bimba agora, falemos do Hino. Decânio narra a história de como foi criado o Hino da Capoeira Regional da Bahia. Segundo ele, o mestre Bimba costumava tocar ao berimbau uma composição musical que não era muito propícia para o jogo, mas muito apropriada para evidenciar suas competências musicais e para os momentos de brincadeiras e chicanas. A esta composição “Cisnando²² por molecagem apelidou de ‘hino da capoeira’.” (DECÂNIO FILHO, 1997, p.46) Os primeiros alunos da classe média alta a frequentar as aulas de Bimba que eram brincalhões, dados a gozações e pilhérias criaram uma letra galhofeira para o “hino”.

²² Cisnando Lima foi um dos primeiros discípulos de mestre Bimba e teve participação ativa em todo o processo de estruturação do modelo da Capoeira Regional.

“... panha laranja nu chão...
 ... ticuticu..
 ... meu amô vai s’imbora...
 ... eu não ficu...
 ... minha tualha di renda...
 ... di bicu...
 ... botei prá secá...
 ... caiu nu pinicu!”

(DECÂNIO FILHO, 1997, p.46)

Decânio diz ainda que a música executada por Bimba era uma “rapsódia monocórdica [...] adequada para a chicana”. Apanha a laranja no chão era um toque utilizado em rodas ou em momentos de recreação no qual os mestres ou os mais antigos colocam um lenço no chão e sobre ele uma cédula ou outra recompensa. Um jogo baixo, lento manhoso que consiste em tentar pegar com a boca a recompensa que podia ser apenas o lenço. Enquanto tentam pegar o prêmio, os capoeiristas devem atacar, se defender enquanto protegem a recompensa contra as investidas de seu oponente ao passo que tenta apanhá-la com a boca sem ser contragolpeado. Era considerado um jogo bonito, suave, com artimanha e malícia. O mencionado jogo era acompanhado de uma cantiga de mesmo nome. Jogo, toque, melodia e cantiga eram quase monocórdicos. A brincadeira era acompanhada da seguinte cantiga:

Apanha a laranja no chão Tico-tico.
 Apanha com a mão ou com pé ou com bico.
 Apanha a laranja no chão Tico-tico (coro)
 Se meu amor vai s’imbora eu não fico.

Após o último verso pode ser cantada uma quadrinha, geralmente de improviso, que encaixe no contexto rítmico-melódico, mantendo sempre o mesmo refrão e retornando para a cantiga base. Os alunos bem-humorados de mestre Bimba completaram com uma quadrinha debochada. Para Decânio, o fato de terem conferido a uma gozação amolecada o título de hino – objeto de veneração e respeito -, já se configurava como troça zombadora.

Para complicar um pouco mais, o apanha a laranja no chão também era conhecido por alguns como Santa Maria e sua execução era semelhante à gravada por mestre Traíra com o nome de Santa Maria. Ao ver Bimba executando o hino da Capoeira Regional alguns passam a associá-lo ao Santa Maria. A isto Decânio (1997, 196)²³ refuta dizendo ser improcedente a

²³ Id. Ibidem. p.196

afirmação de que o mestre Bimba se referia ao Santa Maria como sendo o hino da Regional. De fato, o Santa Maria de Bimba era outro, tal como demonstrado acima. O que vira hino é um exercício musical do mestre que ele, em comunhão com seus alunos, ou em assentimento à brincadeira deles, batizou de Hino da Capoeira Regional da Bahia.

O hino tem a seguinte composição básica:

tchi tchi don don don don

tchi tchi don don don din

tchi tchi din din din din

tchi tchi din din din don

De todo este acontecimento Bimba extrai um ensinamento, uma moral da história que transmite aos seus discípulos:

Nus assuntu di berimbau,...
 ... Cumu nus di atabaqui !
 ... É percizu sê intiligenti...
 ... Prá nun cunfundi...
 ... Gozação cum hinu !
 (DECÂNIO FILHO, 1997, p.47, grifo do autor)

Os contextos de troça que resultam na criação do hino da Regional e a posterior investidura de um grau de seriedade coadunam com o universo capoeirístico no qual coexistem seriedade, ludicidade e malícia. Entretanto, é importante salientar que atualmente o hino da Regional é entoado em sua feição mais séria, com o devido respeito subjacente a um hino. Os membros do grupo ficam de pé, em posição de sentido com a mão direita colocada junto ao peito enquanto o mestre, contramestre, professor ou mais antigo executa a melodia ao berimbau e, ao término, todos gritam um *Salve!* Ele também é utilizado nas situações solenes entre grupos tais como encontros ou rodas coletivas como um elemento que os unifica sob o manto da Capoeira Regional. Enfim, o hino ficou solene!

2.6 Toque Iúna

A Iúna é um toque e jogo criado por Bimba cuja participação na roda era exclusiva aos alunos formados ou superiores. Marca um jogo com muita ludicidade, movimentos de projeção

e malícia. Distingue-se dos outros toques por não ser acompanhado por palmas ou cânticos, o jogo ocorre unicamente ao som dos instrumentos.

Tal como acontece hoje, a iúna como jogo e toque é característica específica da Capoeira Regional de mestre Bimba. Entretanto Shaffer (1977, p38-40) relata que os mestres Waldemar, Traíra, Pastinha, Ezequiel e Barbeirinho também possuíam em seus repertórios um toque intitulado iúna observando que Ezequiel e Barbeirinho o tocavam como Bimba e a iúna de Waldemar era diferente. O texto não faz menção ao modo como os mestres Pastinha e Traíra tocavam as suas iúnas.

Campos (2009, p.63) destaca a iúna como marca registrada da Capoeira Regional de Mestre Bimba e cita um estudo realizado por Bonates intitulado Iúna mandingueira: a ave símbolo da capoeira, no qual o autor faz um estudo etimológico do termo Tupi apresentando duas possibilidades interpretativas: na primeira a palavra seria composta de I = água e UNA, negro; na segunda, uma corruptela de ‘Anhuma’, de NHÃUM = AVE PRETA + ARTIGO. O mesmo estudo afirma que o termo Iúna só é relacionado à ave nos universos capoeirísticos e do samba de viola.

Hélio Campos prossegue então descrevendo a iúna de mestre Bimba:

A invenção de Bimba divide-se em duas partes: a primeira é o toque de berimbau chamado de iúna, que simboliza a chamada e a resposta da ave no mato, o macho e a fêmea em imitação dessa troca de chamamento. A musicalidade é criativa e a riqueza surge da complexidade sonora extraída basicamente de duas notas (som aberto e fechado). Mestre Bimba, ao tocar iúna, fazia desse toque um toque mágico, com características de uma melodia hipnótica que encantava a todos.

A outra parte consistia na iúna enquanto jogo da Capoeira Regional, como jogo clássico de alunos formados, jogado de forma lenta, floreada, calculada, criativa e com a obrigatoriedade de inserção dos movimentos de projeção, como balão de lado, balão cinturado, gravata alta, arqueado, açoite de braço, apanhada, crucifixo, dentinho e tantos outros. A versatilidade dos movimentos poderia ser criada, a depender da habilidade e do refinamento técnico da dupla em jogo, uma justa homenagem ao aluno formado. (CAMPOS, 2009, p. 63).

Atualmente, a iúna é praticada em grande parte dos grupos de Capoeira Regional sendo utilizada por eles como um diferenciador de cada grupo quanto à maior ou menor fidelidade aos ensinamentos de Bimba. A participação no jogo de iúna permanece um privilégio para

mestres, contramestres, professores ou formados exceto em casos de autorizações concedidas pelo mestre para que determinado aluno possa participar do jogo. Contudo, é possível verificar, de grupo para grupo, algumas variações quanto à velocidade de execução do toque. Verifiquei também casos de acompanhamento com palmas e, diferente do que ocorria na época de Bimba no qual a iúna era o último jogo da roda, hoje os grupos tendem a colocá-la no meio da roda, do seguinte modo: a roda começa, depois de algum tempo é feita a apresentação e o jogo de iúna, findas as participações na iúna o mestre recomeça a roda aberta a todos.

O toque da iúna também é diferenciado, pois exige muito domínio do berimbau de vez o tocador precisará movimentar bastante o dobrão em relação ao aço produzindo uma sonoridade até aqui não comentada: um som meio chiado, uma espécie de meia nota média. Até aqui vimos o DIN e o DON como duas notas limpas uma aguda outra grave, uma presa outra solta, uma produzida com o aço pressionado pelo dobrão outra com o aço livre do dobrão. Vimos que o tchi é a nota média, produzida com o dobrão encostado frouxamente junto ao aço e com a cabaça junto à barriga para abafar o som.

Para fazer uma nota meio chiada o tocador deve produzir um DON e fazer um movimento encostando e afastando o dobrão do aço. A nota meio chiada pode ser feita com a cabaça junto à barriga ou com a cabaça afastada da barriga. A estas variações vou chamar de meio chiado fechado e meio chiado aberto. O meio chiado é, portanto, sempre feito da mesma maneira: produzindo um DON e em seguida encostando e afastando o dobrão do aço o que varia é o movimento de afastamento e aproximação da cabaça em relação à barriga. Para a nossa notação teremos: DUNTCHI = meio chiado fechado, com a cabaça encostada à barriga e DONTCHI = meio chiado aberto, com a cabaça afastada da barriga.

O toque básico da iúna é feito da seguinte maneira:

tchi tchi duntchi duntchi dontchi

tchi tchi duntchi dontchi dontchi

tchi tchi duntchi duntchi don don don don

dontchi dontchi dontchi

2.7 Toque Idalina

Idalina marca um jogo, variado, um pouco lento, com muita manha e movimentos, propício à apresentação. A sua execução ao berimbau já exige algum domínio do instrumento, pois ele demanda que o aluno memorize uma sequência um pouco maior de notas. Outrora o Idalina foi utilizado para jogos com navalha, faca ou facão, entretanto, após a descriminalização da capoeira as armas brancas foram retiradas da roda, o que ajudou a afastar elementos que pudessem induzir ao retorno da criminalização da capoeiragem.

Atualmente, o toque Idalina é ensinado e aparece nas rodas, o que caiu em desuso foi o jogo com armas brancas. Há pouquíssimos grupos que conhecem e dominam a técnica da luta com facas, navalhas e facões. Este ensinamento é transmitido a poucos alunos graduados para que o jogo não caia no completo esquecimento, todavia ninguém quis admitir para fins de publicação com o receio de sofrer represálias legais. A história do toque e o fato de ter existido no passado de um tipo jogo com facas e facões com o qual os capoeiras guerreavam contra as forças policiais é transmitida oralmente como uma exaltação à história de destreza física, da competência para a luta e do heroísmo dos antigos capoeiras.

Esta é a sequência de notas do toque Idalina:

don don din don don tchi din
 tchi tchi don don din don don tchi din
 tchi tchi don don din don don tchi din
 tchi tchi don don din don don tchi din

2.8 Toque Amazonas

Amazonas é um toque criado por Bimba para saudar a presença de mestres visitantes e seus alunos ou convidados na roda. Também marca um jogo variado, rico em movimentos e propício a apresentações. É um toque festivo executado em batizados, encontros ou ocasiões especiais. Pela riqueza de ritmos e delicadeza melódica é considerado um dos mais difíceis de tocar no berimbau, acompanhar na marcação e ainda de realizar os movimentos obedecendo aos seus comandos.

Eis a sequência do toque Amazonas:

1ª sequência

tchi tchi don tchi don din

tchi tchi don don din

2ª sequência

tchi tchi don tchi don din

tchi tchi don don din

3ª sequência

tchi tchi don don don don

din don din don don din

4ª sequência

tchi tchi don don don don din

don din don don din din din

din don don don don din din

din din don don din

É importante observar que à estrutura básica de cada toque são acrescentados arranjos e repiques ao gosto ou à competência do tocador, entretanto os arranjos e repiques devem se harmonizar com a velocidade do toque e com as notas da estrutura básica. Um ouvinte despercebido, que não conheça os toques de capoeira, ao ouvir o mesmo toque executado por duas pessoas distintas pode equivocadamente pensar que são dois toques diferentes. Por isto optei por descrever a composição básica de cada toque para tornar mais clara a percepção do que é fundamento do toque e o que é improviso do tocador.

Quanto à notação musical, há trabalhos como os de Kay Shaffer (1977) e o de Eunice Catunda (1952) que optam pela descrição dos toques por meio do pentagrama. Nos estudos mencionados o objetivo era fazer uma fiel descrição do modo como o tocador executava o toque e possibilitar tanto uma leitura precisa quanto uma reprodução pela leitura da partitura musical.

No presente texto, optei por priorizar o método de aprendizado e difusão musical existente atualmente entre os capoeiristas.

O sistema de notação ocidental não é utilizado no processo de ensino-aprendizagem da música na capoeira. A didática capoeirística desenvolveu seus mecanismos particulares para ensinar-aprender o toque do berimbau, dos quais merecem destaque: a observação atenta dos movimentos e gestos feitos pelo tocador; a associação da nota tocada no instrumento a um som produzido com a boca – a exemplo de din, don e tchi; a memorização da sequência das notas e sua consequente reprodução no instrumento.

Observe-se que não foram desenvolvidos mecanismos para ensinar andamentos ou pausas. O entendimento corrente é que isto é apreendido e internalizado com a vivência na capoeira. O que se precisa aprender e memorizar é a sequência das notas que compõem cada toque. Uma vez memorizada a sequência, é como se ela intuitivamente sugerisse ao tocador o andamento musical utilizado por aquele grupo. Outro aspecto bastante curioso é que se pode distinguir os aprendizes ao observar sua gesticulação labial enquanto tocam o berimbau, pois eles costumam reproduzir com a boca a sequência de notas que estão executando no instrumento. Mas o principiante sabe que o artifício da verbalização da nota precisa ser abandonado aos poucos porque o próximo passo do aprendizado musical consiste em cantar e tocar simultaneamente.

Na ausência de um mecanismo gráfico adotado pelos capoeiristas para o ensino do toque do berimbau ou ainda para reproduzir a composição fundamental de cada toque, optei por escrever sobre música da mesma maneira como se fala de música nos grupos de capoeira. A grafia utilizada para descrever as notas tem por critério a proximidade sonora com a nota produzida no berimbau – din, don, tchi. O andamento musical bem como os arranjos podem mudar conforme o Grupo de capoeira ou mesmo conforme o tocador. A sequência elementar de notas é o que compõe e caracteriza cada toque posto que é a parte fixa, preservada e regulada pelos capoeiristas pois eles acreditam que na composição básica de cada toque se perpetua a tradição deixada pelo mestre Bimba.

Eu descrevo a parte não variável de cada toque, aquela que é encontrada na maioria dos grupos autoidentificados como seguidores e praticantes da Capoeira Regional de mestre Bimba, aos quais não é facultado o direito de alterar a estrutura mínima do toque sob pena de não obter reconhecimento por parte dos outros grupos praticantes da Capoeira Regional. Isto acontece porque os toques e seus consequentes estilos de jogo são os elementos que unificam

os grupos sob a insígnia da Capoeira Regional de Mestre Bimba. Portanto, alterar a estrutura básica de cada toque criado e deixado por Bimba é alterar o jogo, é alterar a capoeira que o grupo pratica e isto é vedado pela coletividade de grupos. Nisto eles concentram a ideia de tradição.

Embora o modelo deixado por Bimba para a Capoeira Regional seja composto por sete toques, quais sejam: São Bento Grande, Cavalaria, Banguela, Santa Maria, Iúna, Idalina e Amazonas; contemporaneamente, os grupos tendem a só utilizar três na roda, a saber: São Bento Grande, Banguela e Iúna. Os demais toques são ensinados por fazerem parte dos toques da Capoeira Regional, mas geralmente não são executados no contexto da roda. Há também grupos não fomentam o aprendizado dos toques que não são utilizados na roda sendo comum encontrar um praticante de Capoeira Regional que não conheça o toque Amazonas ou o Idalina, por exemplo. O hino é utilizado amplamente como um toque solene. Infelizmente, não foi possível verificar, no escopo deste trabalho, as causas desta tendência reducionista.

2.9 Quadras e Corridos

Quanto aos cânticos, a Capoeira Regional é composta por dois principais tipos: as quadras e os corridos. Para Decânio (1997, p.194) Bimba optou por compor a base da Capoeira Regional com quadras e corridos porque por um lado estes dois estilos de cânticos melhor se harmonizam ao contexto musical produzido pelos instrumentos e, por outro, são mais consoantes à irrequietude do mestre transmitida à sua criação.

As quadras são pequenas cantigas compostas geralmente por quatro versos curtos cujo conteúdo pode aludir a ensinamentos morais, filosóficos e religiosos, a fatos de outrora, a personagens históricas da capoeira ou aos grandes mestres. Podem ser feitas ainda brincadeiras com membros do grupo, com um visitante ou mesmo com o mestre. A abrangência temática das quadras é bastante vasta e serve tanto para fortalecer o sentimento de pertencimento ao grupo e ao universo capoeirístico, quanto para inserir a capoeira no mundo e nos diversos contextos sociais. A quadra se encerra com um chamamento para a participação do coro cujo sinal de entrada é a repetição do último verso, ou o entoamento de expressões amplamente utilizadas para esta finalidade, tais como: “água de beber”, “ê ê ê aruandê, camará”, “olha a volta do mundo”, etc.

Dia que eu amanheço
 Dentro de Itabaianinha
 Homem não monta cavalo
 Mulher não deita galinha
 As freiras que tão rezando
 Se esquecem da ladainha *há há!*
 Água de Beber...

(Quadra do Mestre Bimba)

Os corridos são cantigas curtas entoadas como acompanhamento de toques rápidos, geralmente o São Bento Grande, e que incentivam a participação do coro, elevam o ânimo da roda e mantêm ou aceleram o ritmo do jogo. Por serem cantigas curtas, geralmente se compõem de dois ou três versos dos quais o último pode ser repetido pelo coro como refrão. Podem ser utilizados como refrão interjeições, vocativos, onomatopeias, tudo que possa ser interposto na sequência dos versos do cantador mantendo o ritmo acelerado do jogo.

Ai ai ai ai^[SEP]
 São Bento me chama
 Ai ai ai ai (coro)
 São Bento chamou
 Ai ai ai ai (coro)
 Pra jogar Capoeira
 Ai ai ai ai (coro)
 Me chama que eu vou
 Ai ai ai ai (coro)
 Ô aranha me puxa
 Ai ai ai ai (coro)
 Ô me joga no chão
 Ai ai ai ai (coro)
 Castiga esse nêgo
 Ai ai ai ai (coro)
 Conforme a razão
 Ai ai ai ai (coro)

(Domínio público)

Os cânticos são um espaço fertilíssimo para a criação e inovação temática, pois por meio deles o capoeirista verbaliza sua relação com o mundo e com a própria capoeira. Pode-se encontrar atualmente uma quantidade significativa de cânticos exaltando os mais variados aspectos da capoeira praticada nos diversos grupos, nas distintas localidades do país e do mundo, bem como os feitos de seus praticantes e as dificuldades enfrentadas para a difusão da capoeiragem. Sítios de internet inteiramente dedicados à música de capoeira, gravações e venda de CDs independentes, gravações comerciais feitas por mestres consagrados, trocas de músicas por meios eletrônicos, encontros entre grupos, inúmeras maneiras têm sido utilizadas para

difundir a produção contemporânea da música de capoeira propiciando aos grupos e capoeiristas demonstrar como pensam e fazem música de capoeira.

Dentre as temáticas mais recorrentes estão a criação da Capoeira Regional, a exaltação às qualidades do mestre Bimba e de seus discípulos e as dificuldades enfrentadas pela capoeira bem como pelos capoeiristas durante toda a história do Brasil. Não obstante à grande produção musical, nas rodas de capoeira impera uma tendência bastante conservadora quanto ao repertório. Tem primazia os cânticos deixados por Bimba bem como os de sua época, depois os cânticos dos mestres que foram alunos diretos de Bimba e, por fim, os cânticos atuais. Se a concessão à criação musical é restrita no que tange a novos toques, no concernente as cantigas os limites são bastante amplos.

CAPITULO 3: A MATRIZ MUSICAL DA CAPOEIRA REGIONAL



Berimbau e pandeiro

No presente capítulo objetivo precipuamente fazer uma análise etnomusicológica sobre a música de capoeira e os papéis que ela assume na capoeira, mais especificamente no concernente à Capoeira Regional de Mestre Bimba. Intento estabelecer um diálogo etnomusicológico com o universo da Capoeira Regional, suas percepções em relação à música, ao fazer musical e aos discursos veiculados nas cantigas. Busco um estudo sobre a música de capoeira que diga de como ela é feita, propagada e realizada na comunidade capoeirística tendo por eixo norteador a *performance* em consonância com aquilo que Pinto (2001, p. 228)²⁴ entende ser o escopo de um estudo etnomusicológico da *performance*: “todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural”.

²⁴ PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. In.: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2001, V. 44 nº 1.

Para Blacking (1995, *passim* p. 32-37)²⁵ a música exprime nuances das experiências dos indivíduos na sociedade e tais vivências são condicionantes para o desenvolvimento das competências intelectuais e emocionais inatas a todos os indivíduos. Deste modo, a criação musical relaciona-se diretamente com a organização social e econômica dos seres humanos refletindo as várias facetas de sua constituição quer no aspecto público, para com o grupo, quer na esfera privada, para consigo mesmo. A experiência consciente se organiza pautada em ciclos sazonais de mudanças que podem ser determinados por fatores físicos, biológicos, filosóficos, econômicos, políticos ou quaisquer outros aos quais sejam atribuídos sentidos.

Nesta toada, a música nada comunica aos descontextualizados e não pode ser compreendida de chofre, tal qual uma metáfora da realidade. De *per si*, retirada do contexto cultural que a preenche de significados, a música é capaz, unicamente, de expressar a si mesma enquanto elemento musical. São as experiências individuais, as vivências sociais que possibilitam a identificação mental e criam a disposição social para que a música venha a provocar sensações extramusicais, associações ou distintos estados de valor social. Blacking acredita ainda que a música por si só, não desperta sentimentos que resultem em benefícios ou em prejuízos à humanidade. E, também, que em função da relação existente entre os participantes do contexto musical, a música pode vir a despertar nas pessoas uma maior consciência concernente às suas vivências, experiências e sentimentos.

Nesta perspectiva, tanto a comunicação musical, quanto a estrutura sonora, ou os padrões culturais representados pela música podem ocorrer intuitivamente desvinculados da apreensão consciente. Disto resulta serem as estruturas musicais dotadas de significados atribuídos pelos elementos culturais. Assim, aquilo que a música cria enquanto sentimento está permeado por uma disposição social e cultural dos envolvidos no contexto musical.

Os elementos culturais bem como a disposição dos envolvidos serão fundamentais para a criação do contexto musical da Capoeira Regional que inova nos toques e cantigas sem desapegar dos elementos que a integram ao manto único da capoeira. Os meados do século vinte viram florescer os gênios capoeirísticos dos primeiros mestres a se tornar ilustres como Bimba, Pastinha, Waldemar, Traíra, Canjiquinha, Curió e Caiçara. Estes mestres foram formados no tempo da criminalização da capoeira, quando precisavam se esconder, variar os locais de treinos, mudar de estratégia constantemente para continuar a praticá-la. As mudanças

²⁵ BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 32-37.

e as fugas constantes prejudicaram qualquer hipótese de unificação dos estilos, da pedagogia ou mesmo da relação de toques.

Por outro lado, havia também os elementos comuns: o jogo baixo, compassado, a ladainha, o conjunto percussivo. Se o jogo não era idêntico no estilo, ele era igualado pelo compasso do berimbau a quem todos obedeciam. Por isto, de alguma maneira, a capoeira se tornava uma só, porque embora com diferenças de estilo e de toque, todos aprendiam a serem regidos pelo toque do berimbau. Por este motivo, quando Bimba estabelece uma pedagogia para a sua capoeira e muda o jogo ele também muda os toques.

Em consonância com os pensamentos de Blacking expostos acima de que a música pode tornar as pessoas mais cômicas de seus sentimentos e experiências, Decânio (1997, p. 194) elucida que a Capoeira Regional é rápida e indolente porque a sua base musical e coreográfica reflete o temperamento do mestre Bimba. Seria impossível ao mestre, criar uma coisa completamente diversa e desgarrada de suas vivências e experiências posto que, como já mencionado, a música só se revela em seu aspecto extramusical quando a experiência à qual ela alude já existe na mente daqueles que a ouvem.

Como aqueles que ouvem, criam ou executam a música de capoeira estão integrados ao contexto e aos significados culturais conferidos aos toques e cânticos de capoeira e, sobretudo, às íntimas relações existentes entre toque e jogo, eles podem perceber a mudança de estilo de jogo decorrente da mudança de toque. Decânio prossegue afirmando que ao mudar o toque, muda-se também o estilo de jogo. De igual modo, “ não se pode criar um estilo de capoeira sem a geração dum toque novo. A modificação do toque obrigou a um modelo novo de cantos e acompanhamento”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p. 194)

A comunicação e regência musical na Capoeira é mais intuitiva e sentida que consciente. Isto se revela por vários elementos, tais como: a ausência de um modelo gráfico; o ensino e a transmissão são orais e práticos; não há padrões para definir o andamento da música nem do jogo. O andamento musical é definido como rápido ou mais rápido sendo o primeiro, o rápido, um modelo intuitivo aprendido pelo capoeirista como o característico da Regional. O segundo, o mais rápido, caracteriza-se por ser mais acelerado em relação ao primeiro. Por serem intuitivos e sentidos, estes padrões mudam de um grupo para outro, mas também pelos mesmos motivos os indivíduos podem circular entre os grupos e participar de diversas rodas de capoeira, pois tudo aquilo que pode ser veiculado pela comunicação extramusical e que já está associado às suas vivências e experiências será intuitivamente sentido e experienciado uma e outra vez.

Para um capoeirista é perfeitamente plausível afirmar que o berimbau impõe seu ritmo à prática de capoeira, tendo esta afirmação como bastante consistente embora não haja um padrão unificado para o toque do berimbau. Entretanto é possível dizer tal coisa posto que os participantes e praticantes da capoeira são contextualizados, mentalmente dispostos e possuem os elementos para social e culturalmente perceberem o conjunto de significados veiculados pelo contexto musical.

Afora os toques, outro elemento importante a observar na música de capoeira diz respeito à estrutura dos cânticos, pois eles encerram parâmetros musicais, valores culturais, sociais e estéticos além de contextos específicos aos grupos e à capoeira. Os cânticos da Capoeira Regional apresentam-se basicamente sob a forma de quadras ou corridos. De uma maneira muito particular, acredito ser possível tratar as quadras e corridos como gêneros musicais. Nos estudos etnomusicológicos o conceito de gênero musical é comumente utilizado para classificar os estilos musicais organizando-os para fins de análise sendo as classificações norteadas pelo entendimento nativo de gênero musical.

Entretanto, traçar um esboço delineado e preciso do que vem a ser um gênero musical é tarefa deveras complicada. Ochoa (2003, p. 85) discorre sobre as discordâncias existentes no seio da etnomusicologia acerca dos parâmetros adotados para valoração e análise da música e da estética musical das várias culturas sugerindo a existência de um conflito interno e imanente à definição de gênero musical. Ela afirma que as formas utilizadas para descrever e definir os gêneros musicais, bem como para estabelecer as fronteiras entre aquilo que é musical e o que é aceito e valorado em um gênero são resultantes de construções sociais. Nesta toada, os gêneros musicais são imbuídos de alguma mobilidade ou mutação interna decorrente da assunção de novos significados advindos de novos elementos históricos ou culturais.

Ochoa prossegue arrazoando que a consolidação dos gêneros musicais se dá a partir da aceitação pela comunidade e da fixação de padrões que definam um comportamento musical adequado. Em seu entendimento, o surgimento da ideia de gênero como uma unidade está relacionado à homogeneização cultural empregada pelo estado-nação. A construção de uma categoria genérica se dá pela supressão das diferenças em favor das semelhanças e, neste processo, atuam elementos estéticos e ideológicos. Existe também uma tendência à referência e apego a um lugar concreto concomitante a uma tentativa de contiguidade com o passado. Do que resulta poder-se dizer que os estudos sobre as evidências históricas de mudanças estéticas

e culturais bem como acerca da presença simultânea do mesmo gênero em vários lugares não são frequentemente abordadas. (OCHOA, 2003, p. 87).

Concernente às quadras e corridos, podemos observar que já faziam parte da tradição popular: os corridos como responsórios das cantigas de trabalho e as quadras veiculando ensinamentos, anedotas, histórias populares etc. A capoeira se apropria destas modalidades de cantigas inclusive de parte do repertório do cancioneiro popular das quadras e corridos. Posteriormente, os mestres e os capoeiristas passam a compor um repertório que trata com mais especificidade das questões de interesse da capoeira mantendo, entretanto, a relação e a utilização dos cânticos da tradição popular. Passam a coexistir o passado e a inovação, a tradição e a criatividade, mas na capoeira não há tensão entre estas coisas posto que o passado é utilizado como ponto de partida e chegada para o jogo, para as rodas ou para os ensinamentos.

Tradição e inovação dividem a temática dos cânticos na Capoeira Regional de modo que a iniciação musical do capoeirista, os primeiros toques e cantigas aprendidas geralmente são aqueles ensinados por mestre Bimba aos seus discípulos e depois, com a continuidade dos treinamentos, o aluno vai tomando contato gradativo com a produção de outros mestres até chegar a conhecer os cânticos atuais. Esta proporção entre cânticos antigos e novos deve ser refletida na roda de modo a manter o equilíbrio entre o antigo e o novo. Por serem de aprendizado obrigatório os cânticos antigos são do conhecimento da maioria dos capoeiristas o que não acontece com os novos que às vezes ficam restritos ao grupo do capoeirista que os criou ou aos capoeiristas e grupos aos quais o compositor tenha acesso.

Segundo Ana Maria Ochoa²⁶, os gêneros musicais não são naturais nem tampouco evidentes sendo a localização e os processos históricos de valoração cultural fatores determinantes para a definição dos parâmetros e características definidoras de determinado gênero. A música e seus modos de construção de significados erigem-se então como um complexo bastante denso. Outro elemento importante neste processo é o modo como os diversos atores reconstituem os sentidos sociais dessas categorias por meio de seus discursos e/ou práticas concretas.

As cantigas de capoeira dizem para além da realidade imediata da roda e do jogo. Elas trazem consigo as histórias passadas, as vicissitudes presentes, os anseios futuros, as crenças, as lutas, os ensinamentos, os padrões morais, os conceitos estéticos e uma enorme quantidade

²⁶ Id. Ibidem p. 90

de elementos significantes que são extramusicais e revelam para além da produção ou da recepção sonora. Quando o mestre Bimba retira a ladainha do modelo da Capoeira Regional ele o faz justamente porque esta modalidade de cânticos não se conforma ao ritmo, ao jogo, aos sentimentos da Regional. Este processo é muito mais que a mera escolha deste ou daquele gênero para compor a Capoeira Regional. Trata-se de uma descoberta dos gêneros com os quais a Capoeira Regional se funde e confunde de forma tal que ambos se determinem e sejam determinados um pelo outro. Para Decânio a “base musical da Regional é incompatível com o gênero da *ladainha*, muito lento e dolente para o temperamento de Mestre Bimba”. (DECÂNIO FILHO, 1997, p. 194)²⁷.

Fica claro que a música se constitui em muito mais que um simples acompanhamento do jogo, ela deve estar para o jogo assim como o jogo deve estar para ela, na mesma proporção. Por isso, no caso da Bahia onde é possível escolher o estilo de capoeira a praticar, a música da Regional revela, além de outros elementos, aspectos do temperamento e da personalidade dos seus praticantes: mais rápido mais ativo e mais beligerante em comparação com o estilo Angola.

Quatro gêneros são de suma importância para a matriz musical da Capoeira Regional: o canto ou cantado, as quadras, os corridos e o samba. As quadras e corridos estão diretamente vinculadas ao jogo, ao momento da roda. Os cantos são introdutórios, executados antes do jogo e o samba é tocado e dançado após a luta. O samba e os cantados não são citados no modelo básico deixado por mestre Bimba para a Capoeira Regional por não influenciar diretamente na dinâmica dos golpes no momento do jogo. Entretanto, eles permeiam a Regional percorrendo desde a formação do capoeirista até a participação na roda, como evidência de que participam de todo aquele contexto de modo que é quase impossível falar da Capoeira Regional sem remeter aos cantados ou sem falar do samba. Por este e outros motivos expostos adiante, acredito que embora não tenha sido mencionado claramente por Bimba, o samba faz parte da matriz musical da Capoeira Regional.

3.1 Quadras e Corridos

Quando mestre Decânio fala sobre o modelo musical da Capoeira Regional ele o relaciona diretamente ao temperamento do seu mestre, ou seja, a características da personalidade de Bimba que conduziram ele e sua criação a um modelo musical mais rápido,

²⁷ DECÂNIO FILHO, Angelo A. *A herança de Mestre Bimba*. Salvador: Coleção São Salomão, 1997. p. 194

mais beligerante em comparação ao modelo da Capoeira Angola. A música é posta, como a expressão de aspectos emocionais, afetivos e comportamentais. Neste sentido, José Jorge Carvalho²⁸ fala da importância dos gêneros musicais para a expressão das nossas dimensões sociais, políticas, afetivas, emocionais e espirituais dentre tantas outras. E prossegue dando um conceito de gênero musical que em tudo se conforma à proposta feita de que as quadras, os corridos e os cantados sejam tratados como gêneros musicais distintos na Capoeira Regional.

Um gênero musical, portanto, vem a ser muitas coisas ao mesmo tempo: é um padrão rítmico sintético, uma sequência de batidas de tambor, um ciclo ou uma sequência harmônica precisa, ou pelo menos claramente reconhecível; é algumas vezes um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que combinam com algum padrão rítmico particular e com algum tipo particular de harmonia e de movimento melódico porque aquelas palavras ou tropos evocam uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental. Tudo isso é um gênero musical. (CARVALHO, 2000, p. 6-7)

No caso das quadras e corridos estes aspectos ficam bastante evidentes. Ambos desempenham funções absolutamente distintas na roda de capoeira, evocando diferentes paisagens, contextos históricos, mentais e coreográficos. Eles se combinam com o conjunto instrumental, o coro, as palmas e o jogo para criar na roda situações emocionais, sociais e de luta completamente dispares.



Pandeiro

As quadras e os corridos participam diretamente do jogo junto com o berimbau os pandeiros e o caxixi. O conteúdo das letras é variado expressando os ensinamentos morais, as

²⁸ CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música Afro-Brasileira: dos gêneros musicais tradicionais aos primórdios do samba*. In: Série Antropologia, Nº 275, Brasília: UNB, 2000.

crenças, a filosofia, o pensamento e tudo o que circunda no universo capoeirístico. Outro elemento evocado pelas letras das quadras e corridos é o que alguns capoeiristas chamam de grau de ‘malícia do jogo’, ou ‘recado’. Este recado ou malícia é exortado pelo cantador ao entoar quadras ou corridos cujas letras incentivam os contendores a fazer a luta com maior astúcia e atenção para com os golpes e contragolpes desferidos na contenda. Todos os sinais estão inseridos num contexto bastante específico e podem não ser percebidos por um observador que desconheça os códigos ali veiculados, em consonância com o que afirma Blacking (1995, p. 34) de que a música só comunica o extramusical àqueles que já tenham em mente as experiências as quais ela se refira.

É possível que numa quadra apenas dois ou três versos veiculem este ‘recado’ aos quais os capoeiristas se referem. Como exemplo de aviso para a malícia do jogo e de ensinamento para as dificuldades da roda ou da vida podem ser citados os quatro últimos versos da quadra a seguir:

Capenga ontem teve aqui
 Deu dois mil réis a papai
 Deu três mil réis a mamãe
 Café açúcar a vovó
 Deu dois vintém a mim

Sim senhor meu camará
 quando eu entrar você entra.
 Quando eu sair você sai.
 Passar bem, passar mal
 mais tudo no mundo é passar!

(Quadra do Mestre Bimba)

Respeito, fé, humildade, superação às adversidades, importância da astúcia e sagacidade são valores recorrentes nas letras das cantigas. As quadras criam um cenário no qual os ensinamentos, os feitos heroicos dos negros e sua competência para a luta ecoam com a música e tomam forma no jogo. Tudo acontece concatenadamente: o berimbau determina a cadência ritmo melódica do jogo, o cantador sugere o maior ou menor grau de malícia entre os lutadores, as palmas acompanham o conjunto percussivo e o coro ressoa amplificando a cena instaurada. Todos os elementos se interdependem para que a roda de capoeira aconteça como unidade.

Enquanto as quadras mantêm a cadência os corridos aceleram o jogo. A quadra supracitada pode ser seguida por corridos como:

Escorregar não é cair
É o jeito que o corpo dá

Escorregar não é cair
É o jeito que o corpo dá

Não é cair, não é cair
É o jeito que o corpo dá.

(Domínio público)

Pode vir na sequencia um corrido que induza um jogo mais pesado:

Vieram três pra bater no negro
Vieram três pra bater no negro

Trouxeram faca, porrete, e facão
Trouxeram faca, porrete, e facão

Você não sabe o que pode fazer o negro
Você não sabe o que pode fazer o negro

Troca as mãos pelos pés
Os pés pelas mãos

Troca as mãos pelos pés
Os pés pelas mãos

Os pés pelas mãos
As mãos pelos pés

Os pés pelas mãos
As mãos pelos pés

Tapa na cara, rasteira de mão
Você não sabe o que pode fazer o negro

Troca as mãos pelos pés
Os pés pelas mãos

Os pés pelas mãos
As mãos pelos pés

Embora não seja de fácil compreensão para um não praticante de capoeira distinguir uma quadra de um corrido, os cenários criados pelas quadras e corridos são distintos. Às vezes fica difícil diferenciar um do outro porque os cânticos são cantados sequencialmente um após o outro e o coro participa de todos eles, todavia a resposta do coro acontece em intervalos menores no caso dos corridos o que torna possível perceber a mudança do cenário musical.

Não há uma regra estabelecida quanto aos usos das cantigas na roda. A escolha deste ou daquele fica a cargo do cantador e dos participantes que às vezes solicitam alguma cantiga. O importante é que haja uma relação de sensibilidade entre todos os participantes de forma tal que a resposta aos estímulos seja mútua. Esta relação de uns para com os outros possibilita que um jogo mais acirrado entre os contendores induza a escolha de quadras ou corridos pelo cantador. De igual maneira, às vezes o coro e as palmas são incentivados pelo cantador e em outros momentos é o coro quem anima a luta. Enfim, o fundamental é que quem esteja naquele contexto conheça os elementos circulantes, seus significados e evocações de modo a integrar-se mantendo e fazendo girar a roda de capoeira.

3.2 Cantos e samba.



Atabaque

Os Cantos ou cantados e o samba não participam diretamente da luta, mas são de fundamental importância para a capoeira. Os cantados são introdutórios à roda, são entoados com a primeira dupla de lutadores ainda agachada ao pé do berimbau antes de ser entoado o sinal da “volta do mundo” que autoriza o início do jogo. Os cantados enaltecem os feitos heroicos de capoeiristas ilustres e retratam a história dos negros nos navios negreiros, nas senzalas e nos quilombos. Falam dos fatos cotidianos, das crenças, das dificuldades enfrentadas pelos negros para praticar a capoeira. Enaltecem a sabedoria, astúcia e malandragem dos capoeiristas, incentivam a superação de dificuldades e propagam valores basilares defendidos pelos mestres. Enfim, os cantados abrangem aspectos importantes para a capoeira guardando um tom de louvação e enaltecimento.

O samba por sua vez aparece apenas quando finda a luta e a roda de capoeira se encerra virando uma roda de samba. Entretanto, o fato de o samba ser tocado apenas após o final da luta não o torna menos importante para o contexto da capoeira. Decânio (1997, p.53) afirma que o samba é indispensável para o desenvolvimento da leveza dos pés e conseqüentemente do fundamento mais importante da capoeira que é o gingado. Na academia de Bimba o samba era comumente praticado e além do samba de roda, o mestre introduziu uma modalidade que ele criou e batizou de Samba Duro que consistia numa dança de samba na qual os capoeiristas deviam sambar buscando fazer evoluções que distraíssem e enganassem o companheiro com a finalidade de derrubá-lo com uma rasteira – único golpe de capoeira permitido no samba duro.

Campos (2009, p.155) relata que no grupo folclórico de mestre Bimba, o Samba Duro era executado após o samba de roda para uma finalização apoteótica do espetáculo.

Este normalmente acontecia depois do Samba de Roda, no final das apresentações, na parte apoteótica do show, quando somente os homens participavam; o pandeiro dava o tom e os capoeiristas em duplas entravam na roda para sambar e derrubar o outro com uma rasteira. Para isso, o capoeira teria que sambar, fazer evoluções e distrair o outro usando da malandragem, enganando-o e, então, aplicando-lhe uma rasteira, fazendo o companheiro se estatelar no chão. (CAMPOS, 2009, p.155).

No Grupo Folclórico de mestre Bimba, o samba duro era praticado apenas pelos homens, assim como a capoeira daquele tempo era quase que exclusiva dos homens sendo pouquíssimos os relatos que dão conta de mulheres capoeiristas. O grupo folclórico de Bimba tinha mulheres que participavam de outras apresentações folclóricas, mas o samba duro era exclusivo aos capoeiristas, estava intimamente relacionado com a capoeira e com aquilo que ela possui de mais comezinho: as rasteiras e as quedas.

Muitos grupos de capoeira atuais sequer têm conhecimento do samba duro criado pelo mestre Bimba, entretanto o samba de roda persistiu e continua a fazer parte das rodas de capoeira. O samba de roda é tocado e dançado após o jogo da capoeira e não é obrigatório acontecer em todas as rodas, sendo atualmente executado nas rodas festivas, nos encontros, batizados ou nas rodas de finais de semana quando os grupos reservam maior tempo para a confraternização.

Conquanto não seja obrigatório, o samba persiste na capoeira como um elemento inerente a ela, mesmo não sendo claramente utilizado na luta. Isto denota uma identificação subjacente entre a capoeira e o samba de roda que o perpetua no universo capoeirístico e o

mantém na matriz musical da Capoeira Regional. Além dos motivos conscientes citados pelos capoeiristas como o auxílio no desenvolvimento das habilidades físicas necessárias ao jogo e a manutenção do vínculo com outros elementos da cultura afrodescendente, acredito que uma boa justificativa formal para a permanência das rodas de samba na capoeira perpassa pela afirmação feita por Carvalho (2000, p. 30) de que “o samba é um macrogênero, ou uma família de gêneros musicais relacionados entre si por vários fatores – formais, sociais, históricos.” Desta forma ao passo que os toques, os cantados, as quadras e os corridos perfazem, criam e recriam o universo da capoeira, cabe ao samba – que integra outros gêneros e outras formas sociais e históricas -, a tarefa de propiciar a reconexão com o universo extracapoeirístico.

CAPITULO 4: DE CRIME A PATRIMÔNIO?

Comumente as conversas e os escritos sobre as vicissitudes sofridas pela capoeira tomam como ponto de partida e marco referencial a sua criminalização no Código Penal de 1890 com penas que variavam de dois meses de reclusão ao degredo de até três anos em colônias penais. Seguramente, o ato formal decretado pelo Estado de tornar crime a prática da capoeira é o momento de perseguição mais aguda a constar na historiografia da capoeira, entretanto está longe de ser o começo e muito distante de ser o final das políticas públicas, oficiais ou veladas, de perseguição e extermínio de práticas afrodescendentes que resultem ou fomentem a atuação e interferência do negro enquanto agente político e social.

Boris Fausto chama a atenção para o fato de que desde o evento da Proclamação da Independência, ou seja, desde quando deixamos de ser colônia de Portugal, as coisas por aqui se dão de maneira bastante peculiar de vez que deixamos de ser colônia mantendo a monarquia com a titularidade do trono ocupada por um rei português. “Este último fato criava uma situação estranha, porque uma figura originária da metrópole assumia o comando do novo país” (FAUSTO, 2002, p.134). A exemplo do período colonial, o Império foi marcado pelo escravismo e pela perseguição a tudo o que dizia respeito aos negros. O Código Criminal de 1830 reservava sua quarta parte para caracterizar os crimes contra a religião, a moral e os bons Costumes. Em seu artigo 276 tornava crime o culto de qualquer outra religião que não fosse a do estado e cujas penas podiam variar “de serem dispersos pelo Juiz de Paz os que estiverem reunidos para o culto; da demolição da fórmula exterior; e de multa de dous a doze mil réis, que pagará cada um.” (BRASIL, 1830, Código Criminal, Art. 276).

Não obstante o texto do artigo se configure amplo e proíba a prática de qualquer culto que não seja o oficial, a perseguição atroz do Império destina-se a acoimar os cultos de matriz africana, pois, como argui arrazoadamente o professor Ildásio Tavares,²⁹ “dentro de um processo de esmagamento cultural, a religião é o mais importante veículo de resistência. O método de aniquilamento dos povos americanos e africanos começa pela religião, pela conversão a ferro e fogo [...]”. (TAVARES, 2009, p. 26).

²⁹ TAVARES, Ildásio. Nossos colonizadores africanos: presença e tradição negra na Bahia. 2. Ed., Salvador: EDUFBA, 2009.

Numa ponta o ano de 1830 vê nascer o primeiro candomblé do Brasil, o Terreiro da Casa Branca, e na outra, é testemunha da insurreição perversa por parte do governo do Império que com leis e armas combate todas as formas de resistência negra. Nesta toada, o período imperial será marcado pela forte tensão entre resistência e repressão aos negros com ênfase em uma de suas práticas mais expressivas: a religião. Esta tensão não foi suficiente para arrefecer a sedimentação das religiões de matriz africana na sociedade brasileira de modo que há registros de Terreiros de Candomblé e Umbanda espalhados pelo Brasil nos finais do século XIX.

Diferente das narrativas encontradas nos livros didáticos que circularam no país até as últimas décadas do século XX, D. Isabel não foi a princesa salvadora dos negros, nem o ingresso destes na vida social e política Brasileira se deu pelo beneplácito das elites locais. O liberalismo, pedra de toque da ideologia burguesa a aportar no Brasil em meados do século XIX, trouxe consigo preocupações concernentes às condições econômicas e políticas para a sua implementação. Para desenvolver o liberalismo local as monarquias totalitárias bem como os regimes escravistas precisavam ruir dando lugar ao trabalho como valor econômico e também às relações de consumo.

O republicanismo é erigido como a melhor alternativa para aproximar o Brasil do modelo europeu de desenvolvimento capitaneado pela França e pela Inglaterra. Sob a influência positivista de Augusto Comte, os liberais nacionais forjaram um republicanismo que negava o ultrapassado regime monárquico por um lado e impunha-se com um regime totalitário por outro. Após conquistar sua primeira vitória com a derrocada da escravatura em 1888 e propalando o discurso da participação popular por meio do voto, os liberais nacionais rumaram para a Proclamação da República por meio de um golpe militar em novembro de 1889.

A possibilidade de participação na vida da república por meio do voto soava como alvíssaras aos ouvidos do povo inclusive dos excluídos os quais não tiveram participação no golpe militar que decretou o fim da monarquia. Os negros não ficaram apáticos aos acontecimentos, embora achacados e marginalizados buscaram maneiras de participar dos processos políticos e organizar seus movimentos de resistência. Neste contexto surgem as fortes repressões aos negros e às suas maneiras de contestar donde temos a criminalização da capoeira no Código Penal Decretado em 1890, menos de um ano após a instauração da República.

A forte repressão policial aos cultos de matriz africana legitimada por meio de um Códice, o Criminal de 1830, não logrou o resultado esperado de vez que terreiros de candomblé

e casas de umbanda continuavam a surgir Brasil adentro. A criminalização à capoeira é outra medida tomada pelo Estado para solapar desde o nascedouro as tentativas dos negros de sair da exclusão social e atenuar a miséria e a exploração econômica na qual estavam submersos. Assim como o Código de 1830 não delineava claramente o culto a ser perseguido colocando a pecha da ilegalidade a tudo o que não correspondesse à religião oficial, o Código Penal de 1890 não determinava o que viria a ser a capoeiragem por ele criminalizada. Os vadios correspondiam aos indivíduos sem residência e/ou meio de subsistência, e os capoeiras eram definidos pela prática da capoeiragem, que por sua vez, não era conceituada. Portanto, o capoeira e a capoeiragem que a norma incriminava eram tipos vagos e genéricos.

Segundo Letícia Vidor³⁰ das primeiras décadas até os meados do século XIX a capoeira era uma atividade “eminentemente escrava”. Ela relaciona, entre os anos de 1821 a 1834, dez decretos cujos conteúdos aludem a punições aos capoeiras e chama a atenção para uma nota explicativa que constava do decreto de 27 de julho de 1831: “há uma nota explicativa nesse decreto esclarecendo que ‘capoeiras’ era a designação dada aos negros que ‘viviam no mato e assaltavam passageiros’ ”. (REIS, 1994, p.3). No mesmo estudo, a pesquisadora afirma que na segunda metade do mesmo século a capoeira passa por um processo de ampliação abarcando os libertos e pessoas livres. No ano 1862, o Estado do Rio de Janeiro registra a capoeiragem como o quinto motivo de prisão na carceragem da Polícia Militar e oitavo na cadeia da Polícia Civil.

Marcos Bretas utilizou os registros da Casa de Detenção e notícias de jornais da época para realizar um estudo no qual mapeou e caracterizou as prisões dos capoeiras nos primeiros anos da República, na cidade do Rio de Janeiro. Bretas descreve: “A imagem dos capoeiras é a reprodução das muitas faces da pobreza. Desfilavam cegos, pernetas, escrofulosos, todos reunidos sob o manto igualitário e discriminador de capoeiras”. (BRETAS, 1991 apud OLIVEIRA, 2009, p. 31).

Josivaldo Pires de Oliveira publicou dois trabalhos nos quais fala a respeito da diversidade de tipos e da participação social e política dos capoeiras. No primeiro, intitulado *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*, ele discorre acerca da resistência cultural dos capoeiras na cidade de Salvador, de seu envolvimento na capangagem política e suas atuações nas questões de territorialidade social. O segundo, intitulado *Capoeira*,

³⁰ REIS, Letícia Vidor S. A Capoeira: de “Doença Moral” à “Gymnástica Nacional”. In: Revista História, São Paulo, n. 129-131, ago-dez/94.

Identidade e Gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil ele faz uma fortuna crítica dos estudos sobre a capoeira e afirma que os diversos estudos produzidos por historiadores identificaram:

[...] os capoeiras manifestando identificações culturais diferenciadas. No Rio de Janeiro, o capoeira se confundia com o malandro, tipo social do samba carioca. Em Belém do Pará, os capoeiras se confundiam com os não menos valentes mestres do Boi-Bumbá. Em Salvador, se destacava o universo da religião afro-brasileira, encontrando em muitos capoeiras seus Ogãs de sala e obedientes filhos de santo. (OLIVEIRA, 2009, p. 41).

As sistemáticas perseguições e criminalizações impingidas à capoeira durante todo o século XIX até meados do século XX revelam que os termos capoeira e capoeiragem eram utilizados como se fossem adjetivos que serviam associar aos negros qualificando pejorativamente quaisquer práticas ou manifestações de contestação social, resistência cultural e atuação política. Tudo, a interesse da autoridade, podia ser adjetivado como capoeiragem e quem interessasse podia ser qualificado como um capoeira.

No curso do século XIX, as sistemáticas perseguições criminalizam as práticas negras em suas manifestações religiosas ou as que assim pudessem ser qualificadas para efeito incriminatório pelas autoridades e deixam uma enorme brecha na lei para qualificar quaisquer outras como “capoeiragem”. José Barros em um ensaio que, entre outras coisas, aborda a perseguição aos candomblés da Bahia evidencia a repressão policial aos terreiros e as prisões pela prática do candomblé:

[...] foram presos e postos à disposição da polícia Cristovam Francisco Tavares, africano emancipado, Maria Salomé, Joana Francisca, Leopoldina Maria da Conceição, Escolástica Maria da Conceição, crioulos livres e os escravos, [...] e os africanos [...] que estavam no lugar chamado Engenho Velho, em reunião que eles chamam de candomblé. (ROCHA, 2007, p.71)

As perseguições do governo da colônia vão se intensificando com o correr do século XIX denotando que os negros estavam se organizando e ganhando alguma força em sua resistência. Sobre a atuação dos capoeiras afirma Letícia Vidor:

Os lugares da rígida hierarquia social do Brasil escravista eram constantemente colocados em xeque pelos capoeiras, os quais serão então representados como "petulantes", "arrogantes", "audaciosos" e "atrevidos". Porém, o medo branco incrementava-se quando, aos indícios de desafio ao

poder, somavam-se hipóteses de que os capoeiras possuísem algum tipo de organização coletiva. (REIS, 1994, p.11).

Com o passar dos anos e o agravamento dos problemas externos, a proibição do tráfico de escravos – que embora não fosse cumprida nos primeiros anos culminou com a cessação na segunda metade do século XIX -, o Império intensificou o controle sobre os escravos que já estavam em solo brasileiro e a repressão institucional aumentou alarmantemente. A antropóloga Letícia Vidor prossegue:

[...] em 1878, o chefe de polícia do Rio de Janeiro, que considerava a capoeira uma "doença moral", a qual deveria ser criminalizada, supunha que os capoeiras constituíam uma "*sangrenta seita daqueles que veneram Siva, ou os homicidas Druses*" e caracterizava-os como "*uma associação regular organizada, subdividida em maltas com seus próprios sinais e gírias*" (HOLLOWAY, 1989b: p. 669). Aqui, a condenação aos capoeiras acontece no campo religioso, pois, ao compará-los aos "veneradores de Siva" (siva é uma palavra de origem hebraica que designa o nono mês do calendário judaico; é também o nome de uma deusa hindu) e aos "homicidas Druses" (os *drusos* são membros de uma seita religiosa existente na Síria e no Líbano, adeptos do maometismo), o policial os representa como *infiéis*, aproximando-os dos judeus, hindus e muçulmanos. Vale lembrar que o mesmo argumento foi utilizado pela Igreja Católica para justificar a escravização do negro no Brasil colonial. (REIS, 1994, p.11).

A religião é reiterada recorrentemente com ações e associações que enfurecem a sociedade católica e estimulam a repressão e o aniquilamento de tudo o que concerne aos negros. Este cenário de tormentas vai se agravando até o final do Império e a República não traz consigo nenhum refrigério à população, aos excluídos e muito menos aos negros. Em contrário, antes mesmo de completar o primeiro ano da República, ainda sob o Governo Provisório do Marechal Deodoro da Fonseca, foi decretado o Código Penal de 1890 que, dentre outras coisas, criminalizava a capoeira.

O Código Penal de 1890 é utilizado pelas elites dominantes como uma maneira de jungir ainda mais a população, sobretudo os ex-escravos, em detrimento do propalado desenvolvimento que adviria com as mudanças políticas e econômicas. Para o sucesso de sua empresa, o Decreto traz em seu bojo a ideologia liberal do trabalho como valor social e como uma maneira de subjugar a enorme massa de ex-escravos e desempregados que acorreram às cidades em busca trabalho. Aliado a isto, a norma revele-se deveras repressora aos elementos negros de maior expressividade, quais sejam: a religião e a capoeira.

A este respeito, Leticia Vidor analisa que “a construção de um Brasil ‘moderno’ e ‘civilizado’, implicava, principalmente, a eliminação do ‘peso’ secular da herança Africana.” (REIS, 1994, p.12). Fazia parte do projeto de desenvolvimento dos republicanos nacionais o apagamento e a exclusão da herança social africana aqui sedimentada pelo convívio ao longo dos vários séculos de escravidão negra. A posituação de institutos repressivos por meio do Código Penal incidirá então em três principais elementos: o trabalho, a religião e a capoeira.

4.1 O Código Penal de 1890.

Os institutos incriminatórios não são lançados dispersos no novo Código Penal. Em contrário, elas são dispostas e reorganizadas de maneira a permitir associações que em tudo são altamente prejudiciais aos negros. O Código de 1830, em sua quarta parte, criminalizava no primeiro capítulo os cultos não oficiais e no capítulo quatro tipifica a vadiagem e a mendicância. Estes eram mecanismos destinados à repressão dos pobres e a manter o regime de padroado e os consequentes laços entre o Estado e a Igreja.

O Código Penal de 1890 reorganiza os artigos repressivos permitindo outras associações que em tudo são mais rígidas e nocivas aos negros, pobres e excluídos. A separação entre o Estado e a Igreja era uma das bases de sustentação dos Estados Liberais e seguindo a este princípio, o Código de 1890 não mais incrimina os cultos, o que nem de longe garantiu a prática das religiões de matriz africana. Se numa ponta os cultos estavam liberados, na outra o Capítulo três do mesmo código tornava crime contra a saúde pública o uso interno ou externo de quaisquer substâncias dos reinos da natureza, o uso de talismãs e outras práticas comuns nos cultos afrodescendentes.

No Código de 1830, o Capítulo IV da Parte Quarta, trata dos “Vadios e Mendigos”, no Código de 1890 os “Mendigos e Ébrios” são tratados no Capítulo XII do Título XIII e os “Vadios e Capoeiras” no Capítulo XIII do mesmo Título. Os “Vadios ou Vagabundos” eram termos que designavam aqueles que não trabalhavam ficando estes, quando detidos, obrigados a aceitar ou fazer qualquer tipo de trabalho se submetendo às situações mais espúrias e desumanas, pois eram obrigados a assinar termo de tomar ocupação dentro do prazo de quinze dias para não serem presos como reincidentes e consequentemente aprisionados em “estabelecimentos disciplinares industriais” ou deportados para colônias penais.

Após a qualificação do crime de vadiagem segue-se a qualificação do crime de “capoeiragem” que consistia segundo os artigos 402, 403 e 404 *ipsis verbis*:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena – de prisão cellualar por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E’ considerado circunstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes. (BRASIL, 1890, Código Penal).

Além da vaga definição aplicada ao crime de “capoeiragem” o que ensejou a situação descrita por Bretas na qual, no final do século XIX, a capoeira sintetizava as várias faces da pobreza. (BRETAS, 1991, p.240 apud OLIVEIRA, 2009, p.31). Dentre as inúmeras faces da pobreza subjugada, criminalizada, mal tratada, humilhada e discriminada pela burguesia republicana havia uma que aterrorizava as elites da época: a face da organização coletiva. E a isto o Novo Estado Republicano encarregou-se de combater criminalizando e perseguindo todas as possíveis formas de organização coletiva que partisse dos pobres, dos excluídos, sobretudo dos negros. Veja-se que o Parágrafo Único do artigo 402 tornava circunstância agravante o pertencimento a uma “banda ou malta” além de imputar pena em dobro aos “chefes ou cabeças”.

Josivaldo Pires de Oliveira define as maltas como sendo a “denominação de grupos de capoeiras que se organizavam em limites geográficos constituindo assim territórios políticos e sociais”. (OLIVEIRA, 2009, 31, nota de rodapé). Claro fica que a criminalização da capoeira foi uma das ações adotadas pela nascitura República com objetivo de liquidar as formas de organização social dos negros. Para Letícia Vidor a perseguição à capoeira se insere em um amplo projeto republicano de “disciplinarização das classes trabalhadoras, repressão às

manifestações culturais populares e higienização do espaço urbano” (REIS, 1994, p.9). Com este objetivo foi prolapado um discurso de terror envolvendo os capoeiras e a capoeiragem de modo a torná-los “inimigos” dos “cidadãos de bem” que passaram a temê-los. Disto derivam as associações dos capoeiras aos vadios, vagabundos, aos ladrões.

Todo o projeto de modernização republicano era norteado pela visão evolucionista do mundo segundo a qual a raça negra é considerada como inferior biológica e socialmente além de incapaz e incompatível com a civilização. Nesta acepção a herança africana aparecia como uma marca que deveria ser extirpada da sociedade brasileira, pois inviabilizava o novo projeto de nação. Assim sendo, nenhum dos institutos incriminatórios constantes nos dois Códigos Penais em comento pode ou deve ser tomado isoladamente sob pena de turvar o contexto maior e mais nefasto no qual eles estão inseridos. Claro que vistas em separado, as criminalizações, quer dos cultos religiosos, quer da capoeira ou da falta de emprego – uma realidade impingida aos ex-escravos expulsos das fazendas, preteridos como mão de obra em favor dos imigrantes europeus -, já se constituem em objeto de estudo capaz de revelar as terríveis facetas do racismo, da dominação, opressão e discriminação historicamente impostas aos negros no Brasil.

4.2 Muda o século: velhos e novos dilemas.

Com a virada do século, torna-se mais aguda a luta pela implementação do projeto de nação dos republicanos nacionais e seu enorme apego às ideias eugênicas de higienização racial. No processo de estabelecimento da nação brasileira as elites locais se arvoram a definir o que é “nacional” e aquilo que não o é. De vez que a eliminação total da herança negra se evidenciava uma tarefa difícil a consagração da mestiçagem à categoria de elemento nacional surgiu como alternativa mais viável ao preconceituoso projeto de nação republicana.

O mestiço foi alçado à categoria de elemento eminentemente nacional que reuniria em si elementos do europeu, do negro e do índio, cabendo a estes dois últimos a representatividade das características “não civilizadas”, as mais “animalescas”. Imbuíram-se, então, as elites nacionais de promover a “limpeza” e o “embranquecimento” que garantiriam às práticas consideradas “mestiças” o seu teor de “civilidade”.

A primeira metade do novo século será marcada por mudanças no ordenamento jurídico que, entretanto, não se estenderam ao comportamento das autoridades ou do Estado. Destas merecem destaque: O Código Penal de 1940 que passou a vigorar em 1º de Janeiro de

1942 no qual a capoeira não é mais mencionada, mas que, contudo, mantinha os crimes de “charlatanismo” e “curandeirismo” que eram tratamentos utilizados pelas autoridades para perseguir as religiões de matriz africana; o Decreto-Lei Nº 3.199 de 14 de Abril de 1941 que estabelecia as bases de organização dos desportos em todo o país e criava, dentre outras confederações esportivas, a Confederação Brasileira de Pugilismo a qual, já na sua fundação, criou o Departamento Nacional de Luta Brasileira (capoeiragem) que ensejou a posterior criação da Confederação Brasileira de Capoeira – as primeiras alusões oficiais à capoeira como um esporte; a Constituição de 1946 que incluía a liberdade de crença e de culto no rol dos direitos e garantias individuais, garantindo no Artigo 141, parágrafo 7º, in verbis:

§ 7º - É inviolável a liberdade de consciência e de crença e assegurado o livre exercício dos cultos religiosos, **salvo o dos que contrariem a ordem pública ou os bons costumes.** As associações religiosas adquirirão personalidade jurídica na forma da lei civil. (BRASIL, 1946, Constituição da República, grifo nosso).

O excerto em grifo na citação acima merece destaque, pois sob o pretexto da preservação da moral e dos bons costumes o Estado continuou a perseguir os sacerdotes e as sacerdotisas dos candomblés. O professor Ildásio Tavares relata que, na Bahia, até o final dos anos setenta, “qualquer casa de culto negro, para existir precisava registrar-se na Delegacia de Jogos e Costumes, como qualquer casa de diversão – noite de baile ao som dos atabaques”. (TAVARES, 2009, p. 25).

Embora a lei fosse de âmbito estadual, a iniciativa não era exclusividade da Bahia sendo adotada por outros Estados da Federação a exemplo do Rio de Janeiro e da Paraíba. Na Bahia, entretanto, os efeitos das exigências e das perseguições aos candomblés produz consequências também na capoeira. Conforme expôs Josivaldo Oliveira³¹, na citação supramencionada, os capoeiras manifestavam identificações culturais diferenciadas e, em Salvador, tinha destaque a relação destes com a religião afro-brasileira da qual muitos eram filhos de santo ou ogãs de sala. Então, os candomblés e as rodas de capoeira eram tratados como bailes atentatórios à moral e aos bons costumes embalados ao som de berimbaus, atabaques, pandeiros e agogôs.

A virada do século não marca mudanças nas políticas públicas que fomentam os vários

³¹ OLIVERA, Josivaldo Pires de, LEAL, Luís A. P. Capoeira, Identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2009. p.31

matizes das desigualdades sociais dentre eles o racismo. Evidencia-se ocultação de métodos perversos de perseguição e aniquilamento da cultura negra em seus vários aspectos. As elites republicanas nacionais do início do século precisavam colocar o Brasil no curso do desenvolvimento capitalista e, para tanto, se fazia necessário nortear a norma jurídica nacional em função de razões políticas e econômicas.

Os problemas internos e externos como a crise econômica internacional principiada com o *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque, a Segunda Guerra Mundial e a falta de estrutura básica do país para implementar o Projeto Nacional-desenvolvimentista influenciaram diretamente as atitudes do governo e das elites locais. Adotaram-se medidas cujo objetivo era introduzir no país os ditames da economia capitalista pautando as políticas sociais no conhecimento desenvolvido na Europa e nos interesses internacionais. Para tanto, era necessário ampliar o contingente da mão de obra nacional com a inclusão de negros e mulheres no mercado de trabalho como massa produtiva. Também foi preciso adotar medidas sanitaristas que garantissem as mínimas condições de saúde à população para atender às exigências dos estrangeiros que tinham medo das doenças tropicais. Por fim, foi necessário ajustar as leis nacionais, desde a Carta Magna, ao princípio da Igualdade, tão caro e necessário ao capitalismo.

Neste contexto, coube às elites locais e aos governos mudar de estratégia. Passaram então a adotar os discursos da mestiçagem como elemento nacional e passível de ser civilizado desde que fossem atenuados ou excluídos os elementos da herança negra. Em conformidade com o discurso higienista, o esporte começou a ser tratado como um instrumento de regeneração da raça. Este novo cenário era incompatível com o racismo, com a perseguição legal aos candomblés ou a criminalização da capoeira. Todavia, reiterando o já dito acima, a mudança de tratamento jurídico não se estende ao tratamento de fato. O que antes era um problema de Estado passa a ser um problema de polícia, das polícias locais, estaduais, que utilizam de argumentos vários e múltiplos subterfúgios para continuar a aplicar a sua política de repressão às práticas negras. Na Bahia, a repressão e a perseguição não teve efeitos isolados, pois o candomblé e a capoeira mantinham uma relação imbricada de vez que os adeptos de uma geralmente eram praticantes do outro.

4.3 O problema da Esportização

O passo seguinte das estratégias institucionais de descontextualização da capoeira perpassou pela normatização desta prática como um esporte. Inicialmente ela foi atrelada à

Confederação Brasileira de Pugilismo como uma de suas modalidades, conforme a Deliberação Nº 71-53, de 14 de agosto de 1953, que estabelecia os critérios para a prática da capoeira e, por meio da institucionalização, criava mecanismos de controle e regulamentação que tiravam dos mestres e capoeiristas o direito de gerir a capoeira e visavam retirá-la do contexto das práticas negras.

A citada Deliberação deixava a cargo da Confederação Brasileira de Pugilismo a capoeira, o boxe, o judô, o jiu-jítsu, a luta livre e a Greco-romana. Desta forma, os grupos de capoeira deveriam se registrar nas Federações Estaduais ou, na falta destas, diretamente na Confederação Brasileira. A obtenção do registro estava condicionada a exigências que, em grande número, eram difíceis de serem cumpridas pelos mestres baianos da década de 1950, tais como: médico responsável pela assistência aos praticantes; identificação dos auxiliares acompanhada da forma de remuneração e horário de trabalho; prova de habilitação para os responsáveis pelo ensinamento desportivo, com apresentação de diploma, certificado ou atestado firmado pela Escola Nacional de Educação Física, Escolas ou Departamentos de Educação Física.

Os regramentos impostos cumpriam mais com a função de destituir a capoeira do domínio dos negros do que de incluir os antigos mestres e praticantes nos domínios do esporte regulamentado. Os Grupos não tinham o nível de estrutura exigido pelo governo, as academias geralmente eram improvisadas, o nível de instrução formal dos mestres era limitado e os valores pagos pelos alunos baixos. Pouquíssimos grupos se confederaram e a grande maioria permaneceu como dantes, à margem das exigências.

Vidor Reis aduz que, para a sociedade “republicana e pretensamente igualitária” do início do século a “capoeira-bárbara” praticada no século XIX com maior ênfase para a luta, deveria passar por um processo “civilizatório” renunciando ao seu aspecto combativo e às suas origens negras mestiçando-se e tornando-se uma ginástica nacional – o esporte do século XX. Isto conferiria à capoeira o teor de previsibilidade necessária para que o branco deixasse de temê-la como luta de vez que se tornaria conhecedor de seus métodos e técnicas às quais todos deveriam respeitar. “Essa capoeira ‘regrada’ possibilitaria o ‘convívio harmônico’ entre brancos e negros na nova ordem política republicana, agora que ambos eram considerados igualmente cidadãos brasileiros perante a lei”. (REIS, 1994, p.14).

Iguais perante a lei, mas em condições sociais e econômicas diametralmente opostas. A regulamentação da capoeira como esporte motivou acontecimentos que direta ou

indiretamente foram tirando a autoridade absoluta dos mestres naquilo que tange ao conhecimento e prática da capoeira e dividindo-a com órgãos institucionais e categorias profissionais regulamentadas e chanceladas por instituições formais de ensino e organizações de categorias profissionais. A ordem das coisas se inverte e os mestres, mesmo os antigos, passam a ter que se submeter às instituições. Eles são obrigados a fazer cursos e a se certificar para garantir o direito de continuar ensinando capoeira. Na prática, estas iniciativas colaboram para o afastamento dos negros e pobres do domínio formal e institucional da capoeira.

Aos poucos e pouco, o estado e algumas categorias profissionais começam a estruturar a capoeira de fora para dentro, com a participação de pequeníssimo número de mestres e com a exclusão quase que total do capoeirista das periferias, daqueles pertencentes às camadas excluídas da população. Neste processo de “organização e normatização”, desde que a capoeira deixou de ser crime com o Código Penal de 1940, é importante salientar os seguintes acontecimentos, seguindo uma ordem cronológica: a Organização pela Força Aérea Brasileira de dois Congressos Nacionais de Capoeira, em 1967 e 1969, respectivamente; a fundação da Confederação Brasileira de Capoeira, em 1992; o I Congresso Técnico de Capoeira, em 1993; o I Seminário Técnico de Elaboração do Regulamento Nacional de Capoeira, em 1993; a submissão da Confederação Brasileira de Capoeira ao Comitê Olímpico Brasileiro, em 1995; a homologação pela Ordem de Advogados do Brasil do Superior Tribunal de Justiça Desportiva da Capoeira e o II Congresso Técnico Nacional de Capoeira, em 1997; a regulamentação da Educação Física como profissão, com a criação do Conselho Federal e seus correspondentes Regionais, por meio da Lei 9.696/98, em 1998, que embora não cite a capoeira serve de pressuposto para as tentativas de apropriação da capoeira como uma atividade exclusiva dos profissionais de educação física; o I Congresso Técnico Internacional de Capoeira, o III Congresso Técnico Nacional de Capoeira e a Fundação da Federação Internacional de Capoeira da Associação Brasileira de Árbitros de Capoeira, em 1999 e; a Resolução 046/02 do Conselho Federal de Educação Física que dispõe sobre as áreas de intervenção e competência do profissional de educação física citando a capoeira como uma delas.

A tensão entre os capoeiristas populares, não certificados por instituição formal de ensino e o Conselho Federal de Educação Física - CONFEF tem sido um dos maiores problemas do atual processo de esportização da capoeira, por colocar em disputa a legitimação e os domínios do saber popular e do conhecimento formal. O aludido Conselho publicou na Resolução 046/02, no Art. 1º, dentre outras coisas, que “o Profissional de Educação Física é

especialista em atividades físicas, nas suas diversas manifestações - ginásticas, exercícios físicos, desportos, jogos, lutas, capoeira [...]”. (BRASIL, 2002, Art.1º)

O CONFEF considera os profissionais de Educação Física especialistas em atividades físicas, dentre as quais inclui a capoeira, e subordina a seus critérios e regulamentos os mestres de capoeira. O argumento destes profissionais busca amparo na autoridade e nos preceitos da educação formal como construtora de conhecimentos científicos e pedagógicos. Os mestres, por outro lado, têm em seu favor o argumento de que seus conhecimentos estão fundamentados no saber popular, o nascedouro da capoeira. Antes de ser mestre um capoeirista deve se dedicar à capoeira por, em média, vinte anos e precisa desenvolver atividades na localidade a que pertença além de ter seu trabalho com a capoeira reconhecido e respeitado tanto pelo seu Grupo, quanto por outros Grupos de capoeira.

O capoeirista constrói seu conhecimento junto com o seu Grupo e o reconhecimento da mestria parte do Grupo para o indivíduo. Não há fórmulas ou procedimentos simples que determinem o número de anos ou o conteúdo a ser adquirido para que um capoeirista se torne mestre. Há um conjunto de fatores que podem variar de um grupo para outro, mas que sempre pressupõem construção, aprovação e reconhecimento coletivos. Em sua concepção interna, a capoeira é mais que uma sucessão de golpes marciais, ela pressupõe uma ontologia que vai sendo construída no labor e no convívio cotidiano e esta construção conduz à mestria de diferentes maneiras os diferentes indivíduos.

Eunice Catunda fez uma famosa descrição sobre uma roda de capoeira na academia de mestre Waldemar assim descreve a sua impressão sobre a autoridade do mestre para com seus discípulos:

Essa autoridade do Mestre é uma das coisas mais admiráveis e comoventes que tenho visto. O respeito a ele demonstrado pela coletividade, o carinho com que o cercam, fariam inveja a muito regente de música erudita. Acontece, porém, que o Mestre nunca abusa de seus direitos. Não se atribui poderes ditatoriais. Sabe que sua autoridade emana da própria coletividade e comporta-se como parte integrante desta. (CATUNDA, 1952, p. 16).

A mestria é construída coletivamente porquanto mestre e grupo assumem responsabilidades coletivas e assim o fazem porque a capoeira se estende para além dos treinos, para além do jogo e para além da roda. Fora da roda, distante das academias, o mestre cumpre funções sociais que influenciam no reconhecimento de sua mestria pelo Grupo e na autoridade a ele concedida. O respeito denotado na roda começa a ser construído fora dela.

Eis a questão irresoluta entre o CONFEF e os mestres de capoeira: os critérios formadores são distintos. No *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira Como Patrimônio Cultural do Brasil*³², organizado pelo IPHAN em 2007, os elaboradores do dossiê pedem que os mestres de capoeira não mais sejam obrigados a se vincular obrigatoriamente ao Conselho Federal de Educação Física. O texto, que até o momento não foi acatado, recomenda:

Reconhecimento do notório saber do mestre de capoeira pelo Ministério da Educação (MEC). Espera-se que o registro do saber do mestre de capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil possa favorecer a sua desvinculação obrigatória do Conselho Federal de Educação Física, ao qual a capoeira está subordinada. Entende-se que o saber do mestre não possui equivalente no aprendizado formal do profissional de Educação Física, mas sim se estabelece como acervo da cultura popular brasileira. Dessa forma, espera-se contribuir para que mestres de capoeira sem escolaridade, mas detentores do saber, possam ensinar capoeira em colégios, escolas e universidades. É recomendado que esta proposta seja de implantação imediata. (IPHAN, 2007, p.94, grifo dos autores).

Infelizmente a situação tem transcorrido em prejuízo dos mestres não graduados e, sobretudo, dos não registrados nas federações. O Conselho Federal de Educação Física junto com suas respectivas Federações Estaduais exerce pressão sobre os diversos órgãos públicos para que não cedam espaços institucionais aos mestres não credenciados e aos não Graduados em Educação Física. Esta situação tem criado um cenário de exclusão no qual a capoeira feita nas periferias continua excluída, à margem do estado e de suas verbas.

É importante observar que poucos mestres tem a capoeira como profissão a ponto de retirar exclusivamente dela o seu sustento. A grande maioria, como no século XIX e início do XX, continua a ser oriunda das periferias, com educação formal limitada e baixos salários. As academias de capoeira de bairros populares, a exemplo das que serviram de campo para este trabalho, costumeiramente se situam em localidades nas quais as políticas públicas são deficitárias e o Estado assiste de maneira precária. As mensalidades, de valor muito baixo, geralmente são destinadas ao custeio das despesas com manutenção do espaço. Não raro, os mestres necessitam pedir ajuda aos comerciantes locais para comprar fardamento para alguns de seus alunos ou mesmo para quitar despesas básicas da academia (eis um dos motivos pelos quais o mestre precisa de respaldo e respeito da localidade na qual está inserido, pois, frequentemente, são as comunidades que auxiliam na manutenção dos grupos de capoeira).

³² IPHAN. *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira Como Patrimônio Cultural do Brasil*, BARBOSA, Wallace de Deus (coord.), Brasília, 2007.

Por estes e outros motivos, que fogem ao escopo deste trabalho, a questão não pode ser simplificada em cursar ou não uma Graduação em Educação Física. Há outros interesses envolvidos, interesses que historicamente excluem os negros dos processos decisórios do país, sobretudo daqueles que determinam seus destinos. Atualmente coexistem confederados e não confederados e o estado e a justiça mediam os conflitos que chegam até suas instâncias.

As questões envolvidas na esportização da capoeira não são poucas nem simples. Mesmo naquilo que corresponde exclusivamente ao aspecto esportivo, o Estado ainda não conseguiu unificar um tratamento para a capoeira, o que possibilita a persistência de conflitos entre o Conselho Federal de Educação Física, os Capoeiristas (Mestres e Professores formados exclusivamente nas academias de capoeira), a burocracia estatal e a justiça – nos casos em que os conflitos chegam até ela.

Como no século XIX, tem relevância nas discussões atuais as questões políticas e econômicas. A profissionalização da capoeira atende não apenas ao interesse dos capoeiristas. É possível dizer que, da maneira como tem sido feita, ela atende menos aos interesses dos capoeiristas. O CONFEF/CREF se mune de argumentos institucionais, da autoridade conferida pelo ensino formal e do sentimento de pertencimento a uma categoria profissional para travar sua batalha com o intuito de colocar sob seus domínios os mestres de capoeira. Estes, por sua vez, têm em seu favor o argumento de que antes de ser rotulada como esporte, profissão ou qualquer outra coisa a capoeira é parte da sua cultura e de seu saber ancestral e, portanto, um direito ao qual não podem renunciar quer como aprendizado, quer como ensino.

4.4 Os perigos da descontextualização

Embora seja uma forma de expressão independente, a capoeira nunca foi uma prática isolada. Sim, como luta marcial ela é bastante eficaz no combate corpo a corpo e na defesa pessoal, todavia não foi apenas e tão somente por esta característica que a capoeira se destacou como uma das práticas mais importantes das vivências socioculturais dos africanos e seus descendentes. Nas sábias palavras de Josivaldo Oliveira:

A historiografia da capoeira no Brasil nos possibilita entender que os capoeiras não eram simplesmente ‘marginais’ ou massa de manobra dos interesses da elite política brasileira. A sua presença em momentos significativos de nossa história, seu envolvimento em motins, revoltas, instituições políticas e militares, deve ser ressaltada. "A leitura que se deve ter, [...] a

de sujeitos que, a partir de suas experiências culturais e cotidianas, interagiram com o processo histórico da sociedade brasileira”. (OLIVEIRA, 2009, p.68).

A capoeira foi, sobretudo, um meio de intervenção e participação política. Os capoeiras eram indivíduos envolvidos na luta contra suas mazelas sociais e que, quando necessário, utilizavam o corpo e a luta para defesa e ataque, num momento em que o combate direto era um dos modos mais eficazes de resistência. Os capoeiras eram indivíduos ativos em suas localidades e contextos sociais: no Rio de Janeiro, os malandros cariocas, envolvidos com os problemas de habitação e saneamento dos morros ou com a revolta da vacina; na Bahia, os Ogãs e filhos de Santo, a enfrentar a perseguição da polícia aos terreiros de candomblé – que além de espaço de culto também serviam como espaços de habitação, de vez que no entorno dos terreiros eram construídas as casas dos filhos de santo.

Lutar era uma forma de intervenção assim como a dança e a música. A face beligerante da capoeira, a da luta, foi perseguida por ser a mais facilmente criminalizável e por permitir a construção de um discurso de medo e temor social. Esta foi uma estratégia bastante útil, pois no final do século XIX, momento em que a República necessitava estabelecer sua autoridade e criar as condições necessárias ao desenvolvimento da nova ordem política e econômica não seria conveniente desfraldar bandeiras contra os capoeiras tendo como motivo apenas discordâncias políticas e ideológicas. A parcela de pobres e excluídos da população brasileira era bastante grande, mantê-los pacíficos e disciplinados era uma condição importantíssima para os planos capitalistas das elites nacionais. Como afirma Vitor Reis (1994), os Capoeiristas desafiavam o poder e possuíam organização coletiva o que deixava apreensivas as elites nacionais.

A perseguição do Estado não se circunscreveu à competência dos capoeiras em se defender e atacar com pés, mãos, navalhas e facões. Esta era a face visível que fornecia os argumentos que o Estado utilizava para combater os negros “perigosos” e ameaçadores da “paz e da moralidade”. Onde se mostrou bastante útil a ideia, difundida no início do século XX, de considerar a capoeira uma “doença moral”. Se “a construção de um Brasil e ‘moderno’ e ‘civilizado’ implicava principalmente, na eliminação do ‘peso’ secular da herança Africana” (REIS, 1994, p.12), o aniquilamento não se daria apenas ao nível da luta. Seria necessário perpassar pela luta incidindo fundamentalmente em seus arcabouços ideológicos de vez que ela era a expressão da resistência com o uso do corpo que, por sua vez é o espaço material no qual

o indivíduo tem manifestada sua liberdade ou prisão (como na escravidão), sua inclusão ou exclusão social (moradia, vestimentas, fome ou saciedade) sua vontade e ação.

A luta é um meio, não um fim. Apartar a capoeira do contexto social e ideológico no qual ela se originou tem sido uma estratégia que, no passado, serviu de pretexto para criminalizar a prática e perseguir os praticantes e, no presente é um artifício para escamotear outras formas de perseguição e extermínio ao negro. Assim como outrora a capoeira não foi perseguida e criminalizada unicamente pelo seu caráter beligerante, no presente os capoeiristas não deixaram de ser oprimidos pelo estado porque a capoeira deixou de ser crime.

Separar, descontextualizar, apagar e minorar as relações da capoeira com o candomblé, com as periferias e com as revoltas populares é uma maneira de isolá-la escamoteando as perseguições do pretérito e do presente. A hostilidade das elites e do Estado à capoeira não restringe ao perigo da luta e não finda com a legalização dela. De igual modo os candomblés não deixaram de ser perseguidos e aviltados porque a Carta Magna de 1988 garante a liberdade de culto e declara a laicidade do Estado brasileiro. Os Candomblés da Bahia continuam a ser invadidos e destruídos como ocorrido em outubro de 2010 com o terreiro da nação Jeje-mahin *Zô Ôgodô Bogum Malê Seja Hundê*, popularmente conhecido como Roça do Ventura, situado na cidade de Cachoeira. Babalorixás continuam a ser assassinados a exemplo de Pai Santinho (José Bispo dos Santos), cujo terreiro, situado no bairro de Tancredo Neves em Salvador, foi completamente destruído em 2009. Ialorixás ainda são submetidas a torturas como a Mãe de Santo Bernadete Souza Ferreira Santos, de Ilhéus na Bahia que foi cruelmente torturada e presa ilegalmente por policiais militares em novembro de 2010. Isto para citar alguns poucos exemplos das perseguições religiosas sofridas em anos recentes pelos adeptos das religiões de matriz africana, apenas no estado da Bahia.

Hipoteticamente ninguém poderia sofrer nenhum flagelo por sua crença, contudo os casos em contrário pululam no Brasil, sobretudo na Bahia, e o mesmo ocorre com a capoeira. A capoeira deixou de ser crime em 1942 e, portanto, desde então ninguém poderia nem deveria ser perseguido tendo a capoeira como subterfúgio incriminador ou punitivo. Lamentavelmente a realidade é outra.

Dentre os incontáveis exemplos que, por razões de escopo e extensão, não trarei a este trabalho, dois não poderiam deixar de ser mencionados por serem bastante ilustrativos de tudo o que até agora foi dito. O cenário é o Nordeste de Amaralina, um bairro pobre incrustado no meio de bairros nobres da capital baiana. Gostaria de ressaltar que o Nordeste de Amaralina

desde o início do século XX tem sido o celeiro de candomblés e grupos de capoeira ilustres como o de Cobrinha Verde e o de mestre Bimba.

Em 22 de novembro de 2010, Joel da Conceição Castro, um menino com dez anos de idade, foi baleado na cabeça e morto, em casa, por policiais militares que não lhe prestaram socorro e ainda tentaram forjar a cena do crime para se eximir da culpa. Transcorridos pouco mais de dois anos, Carlos Alberto Júnior, de 21 anos de idade, foi morto em circunstâncias quase idênticas: assassinado por policiais, na mesma rua, a metros de distância do local onde dois anos antes o menino Joel da Conceição Castro fora assassinado. À semelhança do primeiro caso, os policiais também tentaram descaracterizar a cena do crime para se isentar da culpa.

Estes infelizes acontecimentos não diferem dos tantos assassinios de negros acontecidos diariamente nas periferias de Salvador, inclusive no Nordeste de Amaralina. Todavia, à diferença dos outros, estes dois casos ganharam alguma notoriedade nos meios de comunicação de massa porque meses antes de morrer, o menino Joel havia participado de uma campanha publicitária da Bahiatursa – Empresa de Turismo da Bahia S/A -, órgão institucional responsável pela divulgação e promoção turística da Bahia. Em uma das peças da campanha, um vídeo veiculado nas emissoras de televisão, Joel aparecia ao lado de seu pai, o mestre Ninha, falando da capoeira, de como o seu pai ensinava os “gringos” e que gostaria de ser igual a seu pai: um mestre de capoeira. O vídeo exortava a Bahia como o nascedouro da capoeira aludindo à Bahia de agora: uma “nova” Bahia que valoriza o saber ancestral, mais justa e mais “igual”.

O caso de Joel ganhou repercussão internacional e virou um documentário *O Menino Joel* dirigido pelo diretor italiano Max Gaggino no qual além de relatar a ação desastrosa da polícia militar baiana que resultou no assassinato do garoto Joel, o diretor retrata o comportamento usual de abuso de poder por parte da polícia baiana. A triste ironia que envolve a morte de Joel é que a campanha publicitária tinha por objetivo “vender” uma Bahia mais “justa e mais igual” para “todos os baianos” utilizando como garotos-propaganda os capoeiristas, historicamente perseguidos pelo Estado, e a capoeira que na época fora recém-tombada como Patrimônio Cultural do Brasil.

Pouco mais de dois anos após o lançamento da campanha publicitária e da morte de Joel, na mesma rua na qual o menino foi assassinado, a alguns metros de distância, aconteceu outro homicídio bárbaro: o de Carlos Alberto Júnior, de 21 anos. Este crime também estaria fadado ao silêncio das autoridades e ao esquecimento não fosse a trágica coincidência de Carlos ser primo de Joel. Mesma rua, mesma família, mesma tragédia. Joel e Carlos além de primos

eram capoeiristas e filhos de dois célebres mestres de capoeira ainda em atividade: Joel era filho de Mestre Ninha e Carlos era filho de Mestre Bozó Preto. Os capoeiristas do bairro fizeram um protesto contra a violência institucional da qual são vítimas cotidianas desde tempos pretéritos, mas o protesto não teve espaço nos veículos de comunicação de massa. Ora, não se pode afirmar ser perseguido pela prática da capoeira se a capoeira além de não ser mais um crime ainda é um “patrimônio cultural do Brasil”. De igual modo, como falar em perseguição aos cultos de matriz africana ou de extermínio institucional dos negros se a constituição proíbe o crime de racismo?

Há uma distância abismal entre os discursos oficiais, o ordenamento jurídico nacional e a realidade. A promulgação de uma lei não garante o seu cumprimento assim como o discurso das autoridades nem sempre estão comprometidos com a realidade factual. O Estado recorre a suas manobras institucionais para consagrar a esmo elementos da cultura negra como “patrimônios culturais” sem produzir políticas públicas de amparo e fomento. Neste bojo estão, apenas na Bahia, o samba de roda do Recôncavo, as baianas do acarajé, os terreiros de candomblé e a capoeira. Estas ações institucionais são utilizadas largamente para promover a imagem de governos contemporâneos mais justos e de uma sociedade menos racista que a de outrora. Segundo estes discursos, as mazelas atuais, herança de nosso passado colonial, recaem mais pesadamente sobre os pobres que são descritos como se fossem uma grande massa cujo traço comum é unicamente a situação econômica.

No polo oposto, há estudos que revelam que a pobreza e suas mazelas têm cor: a negra. Júlio Jacobo Waiselfisz produziu um estudo intitulado *Mapa da Violência 2012: A cor dos homicídios no Brasil*³³, no qual ele constata que “a tendência geral desde 2002 é: queda do número absoluto de homicídios na população branca e de aumento nos números da população negra.” (WASELFISSZ, 2012, p.10, grifo do autor). O estudo teve como fonte básica de informações o Sistema de Informações de Mortalidade, da Secretaria de Vigilância em Saúde, do Ministério da Saúde, e categorizou como *Negro* o somatório das categorias Preto e Pardo utilizadas pelo IBGE.

O relatório constata que os homicídios no país têm evoluído desigualmente entre negros e brancos e evidencia o aumento dos níveis de vitimização dos negros.

[...] considerando o país como um todo, o número de homicídios brancos caiu de 18.867 em 2002 para 14.047 em 2010, o que

³³ WASELFISSZ, Júlio Jacobo. *Mapa da violência 2012: A Cor dos Homicídios no Brasil*. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPIR/PR, 2012.

representa uma queda de 25,5% nesses oito anos. Já os homicídios negros tiveram um forte incremento: passam de 26.952 para 34.983: aumento de 29,8%. Destacam-se, pelos pesados aumentos de vítimas negras: Pará, Bahia, Paraíba e Rio Grande do Norte.

[...]

E preocupa enormemente não só o elevado índice de vitimização negra que encontramos em 2010. Preocupa mais ainda a tendência crescente do problema. Os níveis atuais de vitimização negra já são intoleráveis, mas se nada for feito de forma imediata e drástica, a vitimização negra no país poderá chegar a patamares inadmissíveis pela humanidade. (WAISELFISZ, 2012, p.15).

Ainda segundo o mesmo estudo, os assassinatos dos jovens negros, entre os anos de 2002 e 2010, sofreu um aumento da ordem de mais de 300% (trezentos por cento). O ano de 2010 é então bastante ilustrativo do descompasso entre os discursos oficiais e a realidade dos fatos. O governo do estado veicula sua campanha publicitária propagandeando uma Bahia mais “justa para todos” na qual o saber ancestral da capoeira seria respeitado e valorizado – daí O Nordeste de Amaralina ser o cenário e a capoeira e os capoeiristas os garotos-propaganda. O apelo fica ainda maior quando temos lado a lado a imagem de pai e filho, mestre e discípulo, representando os capoeiristas baianos, alçados todos à categoria de “embaixadores da Bahia”.

De maneira diversa, o estudo de Waiselfisz mostra que, também em 2010 o assassinato de jovens negros atingiu índices pandêmicos na Bahia. A infeliz coincidência de todo o ocorrido reside no fato de o estado ter incluído nas estatísticas o assassinato de seu garoto-propaganda, aquele que simbolizaria os capoeiristas baianos – os nossos embaixadores. Infelizmente, tanto Joel da Conceição Castro como Carlos Alberto Júnior simbolizam sim os inúmeros capoeiristas baianos vitimados por toda sorte de violência inclusive a institucional. O fato de a perseguição de agora não estar mais oficialmente associada ao candomblé ou à capoeira não significa que na prática isto não aconteça, os exemplos citados dão prova disto.

Mestiçar a capoeira, torná-la uma prática “de todos” e conseqüentemente “de ninguém” para em seguida permitir que seus destinos sejam traçados por conselhos profissionais ou projetos de lei construídos à revelia de seus praticantes é uma maneira de eliminar ou atenuar o “peso” da herança africana legado à capoeira. Isolar a capoeira reduzindo-a uma prática esportiva, folclórica ou de entretenimento é um modo de esvaziá-la com a finalidade de manipulá-la.

A capoeira surge no seio daqueles que dentre tantas formas de lutar e resistir, foram obrigados a fazer do próprio corpo uma arma de combate, mas não apenas isto. A capoeira coexiste e reflete outras práticas negras como o canto, a dança, a religiosidade e também o pensamento. Foi com a capoeira que os negros brasileiros fizeram as suas primeiras participações efetivas na política brasileira. Persegui-la foi uma maneira de perseguir aos negros que ameaçavam a estabilidade dos governos e das elites nacionais. Não houve a hostilização à capoeira pela capoeira, na impossibilidade de hostilizar diretamente os negros foram criados subterfúgios que desencadearam a perseguição à capoeira, aos terreiros de candomblé, aos morros, etc.

Os artifícios continuam sendo os mesmos e, na impossibilidade de discriminar assumidamente pela raça ou pelas práticas, a perseguição se dá escamoteada na “classe econômica”. Todavia os estudos revelam que, como no passado, as maiores vítimas das mazelas sociais continuam sendo os negros. E a capoeira não foge a esta realidade. Distante dos bairros nobres e das academias de classe média, os capoeiristas dos bairros pobres ainda são importunados pela polícia e não encontram fomento institucional. Os Grupos de capoeira das periferias continuam a ser, como no passado, locais de atuação política, escolas para o exercício do pensamento e talvez por este motivo ainda sejam rechaçados pelas elites.

Não pretendo fazer uma avaliação detida sobre as políticas que o Estado tem utilizado para tratar seus patrimônios culturais, todavia das acepções do termo descritas no dicionário Aurélio, parece que as políticas públicas concernentes à capoeira têm se detido àquela que define patrimônio como sendo o “complexo de bens, materiais ou não, direitos, ações, posse e tudo o mais que pertença a uma pessoa ou empresa e seja suscetível de apreciação econômica”. (FERREIRA, 1986, p.1282). É em seu caráter econômico e gerador de renda que a capoeira tem servido ao estado como um patrimônio.

Portanto é importante refletir se as políticas públicas tal qual têm sido aplicadas não têm coisificado a capoeira e a afastado demasiadamente do contexto político e cultural dos negros servindo tanto para escamotear a perseguição institucional aos negros quanto para transformar a capoeira em um mero bem de mercado.

CAPITULO 5: A CAPOEIRA: SEUS MODOS DE SER E SIGNIFICAR.

Em sua face visível e inteligível aos olhos dos não praticantes, a capoeira pode ser descrita como um misto de canto, dança e luta marcial. Para um capoeirista ela é bem mais que seus elementos facilmente identificáveis e se constitui num modo de ser, estar e interferir no mundo. A capoeira é uma, mas admite, desde a origem, maneiras distintas de vir à tona o que caracteriza as nuances de estilo. Os diferentes estilos dizem, portanto, dos distintos modos de fazer a capoeira e não de diversas capoeiras. A despeito dos diferentes estilos, a capoeira é uma só.

A unidade da capoeira – em razão das contingências históricas -, foi construída com a assimilação da diversidade. Desde o nascedouro, ela se caracteriza pelas diferenças estilísticas que variavam em maior ou menor grau, de um mestre para o outro. Se tornarmos ao período colonial no qual a capoeira se originou, seria incoerente pensar que naquelas condições fosse possível criar alguma unidade para esta prática que se desenvolveu às escondidas, se escamoteando para ocultar dentre outras características o seu poder letal no combate.

No período imperial, a capoeira ganha força como uma forma de organização e intervenção política e social dos negros na sociedade brasileira. É o momento da atuação dos capoeiras na capangagem política, de sua participação na guerra do Paraguai, do crescimento da capoeira nas cidades deixando de ser uma atividade eminentemente escrava para abarcar libertos, pessoas livres e alguns ilustres da sociedade brasileira da época. (REIS, 1994, p. 3).

As primeiras décadas da República, fins do século XIX e início do XX, marcam o pior momento da perseguição oficial do Estado à capoeira com ações policiais de grande vulto para exterminá-la. Forte repressão, criminalização, prisões indiscriminadas enquadradas como crime de capoeiragem: tudo para combater a eficiência das maltas de capoeira em se organizar e participar da vida política do Brasil defendendo interesses contraditórios aos das elites nacionais. Não obstante a todo o empreendimento persecutório organizado pelos governos, os capoeiras não se refrearam e continuaram a desenvolver a capoeiragem tanto em seu aspecto belicoso quanto político. Disto resulta a participação de capoeiras nos levantes populares como a Revolta de Vacina ou seu papel relevante no surgimento e manutenção dos primeiros terreiros de candomblé da Bahia.

Com o projeto de Nação empreitado pelo Estado Novo a capoeira é descriminalizada e reinserida na legalidade como um fruto da mestiçagem nacional e um bem de toda a população. Surgem as primeiras academias; mestres renomados gravam discos de vinil com músicas e toques; Alexandre Robatto Filho grava o filme *Vadiação*, em 1954, uma roda com a presença de grandes mestres da época e que se celebrizaram na história da capoeira como Bimba, Waldemar da Paixão, Traíra e Caiçara; Jair Moura grava a película *Dança de Guerra*, em 1969, com a presença de mestre Bimba e seu grupo folclórico; Jorge Amado, na Literatura, Pierre Verger, na fotografia, Carybé, nas artes plásticas e Caymmi, na música inserem a capoeira no universo das artes; os mestres Bimba e Pastinha principiam o processo expansivo da capoeira pelo Brasil e pelo mundo.

Os meados do século XX marcam o princípio da expansão da capoeira e, também neste período, são notadas variações no repertório dos toques e no estilo de jogo dos principais mestres da época. Kay Shaffer, em seu trabalho de 1977³⁴, listou os toques executados pelos mestres daquele período notando casos de esquecimento ocasionado pela pouca execução, obsolescência, nomes distintos batizando toques semelhantes e nomes iguais para toques distintos. A pedagogia também era exclusiva de cada mestre, e já no final do século XIX, “não havia qualquer estrutura formal”. (SHAFFER, 1977, p. 32). É após a segunda metade do século XX, mais notadamente com os mestres Bimba e Pastinha, que começam a ser criadas metodologias específicas e estruturas comuns para os dois estilos de capoeira com maior notoriedade no momento: Regional e Angola.

5.1 Mestre Bimba e a Luta Regional Baiana

Até meados do século XX a capoeira, naquilo que concernia à luta e aos toques, variava de um mestre para o outro, contudo isto não criava um sentimento de fragmentação da capoeira entre os seus praticantes. Talvez pelo fato de a capoeira ter sido criada em meio às fragmentações impostas pelas contingências históricas, os mestres e capoeiristas baianos não tratavam as diferenças como cisões. Eles pensavam a capoeira como uma unidade. Carybé, discípulo do estilo Regional e do estilo Angola escreveu³⁵:

³⁴ SHAFFER, Kay. Op. Cit. p.32.

³⁵ CARYBÉ apud DECÂNIO FILHO, op.cit. p.42

Cada mestre é um estilo,
 A Capoeira é uma só e
 quem comanda o jogo é o
 Berimbau com os mesmos
 toques e cantigas.

CAZ33
 / 95

As discussões internas existiram e ainda existem no seio da capoeira: composição do conjunto instrumental, o modo de execução dos golpes, a organização do grupo, etc. Incontáveis eram e continuam a ser os pontos a desencadear acaloradas conversas e discussões entre os mestres, contudo todos partilhavam da mesma identidade de capoeiras. Havia e há na autodefinição de um capoeira algo que vai para além dos golpes desferidos na roda, da composição do conjunto instrumental, do repertório dos toques ou quaisquer outros pontos de divergências entre os diversos grupos e estilos. Algo unia Bimba, Waldemar da Paixão, Pastinha, Traíra, Caiçara e tantos outros mestres ou discípulos sob a mesma certeza de serem capoeiristas.

Seria possível então inferir que a construção da identidade na capoeira perpassa pela assunção das diversidades de estilos. Para o antropólogo Ordep Serra, a identidade não pode ser entendida como coisa ou substância, ela deve ser pensada em bases relacionais tomando como foco o interior do processo sociológico que a informa. (SERRA, 1991, p.14). O contexto no qual a capoeira se originou a obrigou a assumir diversas faces desde o princípio. A capoeira sempre foi uma sendo várias. Das senzalas aos morros foram necessárias adaptações aos tipos de governo, às diferentes formas de miséria e exclusão social, às perseguições do estado, aos projetos de esportização e de tombamento como patrimônio cultural.

A este respeito, Decânio afirma que:

- ... a própria capoeira...
- ... por ser primariamente um modo de viver...
- ... uma filosofia de vida... .
- ... uma maneira de ser...
- ... por estar incluída num ambiente social...
- ... por existir num determinado momento histórico.
- ... recebe influências sociopoliticoculturais...

... e por sua vez modifica o ambiente...
 ... num processo dialético contínuo!
 (DECÂNIO FILHO, 1997, p.150).

Quando Bimba registra a Luta Regional Baiana ele não faz um arremedo de capoeira nem cria uma coisa diversa dela. A ideia de registrar a capoeira como Luta Regional Baiana surge na década de 1930 quando a capoeira ainda era criminalizada pelo código penal. Segundo mestre Decânio, este batismo “disfarçaria sua origem numa atividade legalmente proscrita!” e “naquele momento histórico era este o caminho adequado à introdução da capoeira na estrutura social da época!”. Todavia não foi feita “modificação alguma capaz de descaracterizar a capoeira em si ou alterar seus rituais consolidados” o que se fez foi “uma adaptação às leis vigentes para a proteção dos aficionados contra os abusos de poder dos encarregados do cumprimento das leis!” Decânio chama este processo de “batismo de conveniência” posto que ele afirma que: “A única maneira de incluir a capoeira no ambiente da legalidade eludindo às malhas do código penal seria a introdução sob outra denominação a uma prática pugilista nela fundamentada!” (DECÂNIO FILHO, 1997 *passim* 125-127).

Após descriminalizar a capoeira, o presidente Getúlio Vargas a colocou sob a égide da Confederação Brasileira e Pugilismo junto com outras artes marciais tais como o boxe, o jiu-jítsu e a luta livre. O mestre foi ladino. Percebendo que não lhe seria possível fugir às formalidades burocráticas, formalizou um modelo que pudesse ser aceito pela Confederação Brasileira de Pugilismo sem abrir mão de elementos que ele e seus discípulos consideravam importantes na capoeira. Mestre Decânio, discípulo de Bimba e um dos coautores do Projeto enviado à Confederação Brasileira de Pugilismo, fala da necessidade de ajustar o Projeto para atender aos “desejos interesses entendimento ou miopia?! Da Comissão Técnica da CBP!” (DECÂNIO FILHO, 1997, p.83).

Os tempos eram outros e para não deixar a capoeira totalmente sob o comando “míope” do CBP, Bimba: criou um modelo pedagógico; estabeleceu a sequência de golpes; criou um modelo de graduação a exemplo das outras artes marciais e; para não apartar a capoeira dos outros elementos que a constituem, diluiu por todo o seu modelo de Luta Regional Baiana, elementos do candomblé, da ideologia moral e política da capoeira. Os tempos eram outros, os desafios também.

A principiar pelo nome escolhido para construir a face “legalizada” da capoeira, vemos que Bimba volta-se para dentro da capoeira baiana, daquela praticada pelos diversos mestres da Bahia daquele momento. “A identidade se produz no confronto em que se posicionam e

assinalam reciprocamente atores (pessoas, grupos, sociedades) de forma sempre relativa, opositiva e mutável.” (SERRA, 1991, P. 17). Quando Bimba opta por “rebatizar” a capoeira como Luta Regional Baiana apela para o regionalismo, um argumento bastante forte naquele momento, e o localiza: ele fala da Luta Regional feita na Bahia, que era dessemelhante da capoeira praticada em outros estados como o Rio de Janeiro. Eunice Catunda marca a diferença entre a capoeira baiana e a carioca ao observar uma roda de capoeira do mestre Waldemar:

Outra característica que ressalta na capoeira baiana é o fato de ambos os dançarinos, ou o grupo completo, pois às vezes há vários de dois a dois, atuarem com a mesma intensidade. Não é como a capoeira carioca, na qual um dos comparsas se mantém imóvel, em atitude de defesa, enquanto só o outro ataca, dançando em volta do inimigo, assestando-lhe golpe sobre golpe. (CATUNDA, 1952, p. 16).

Em 1930 apartar, pelo menos aparentemente, a capoeira baiana daquela praticada nos outros estados conferindo-lhe um nome e ressaltando-lhe as características regionais foi importante para ludibriar o Estado e criar uma face “legalizável” da capoeira, pois turvava a sua relação com a capoeira criminalizada no Código Penal de 1890. Nos anos de 1960 o nome escolhido por Bimba também assumiu um papel deveras importante porque marcava as diferenças e o espaço da Luta Baiana - a capoeira -, em meio às outras modalidades de arte marcial sob a tutela da Confederação Brasileira de Pugilismo.

A relação da capoeira com o contexto sociopoliticocultural no qual ela está inserida é um dos motivos que levam Bimba e seus primeiros discípulos a introduzir golpes de outras artes marciais na capoeira. A título de esclarecimento, eles introduzem basicamente golpes do judô e do jiu-jítsu que consistem em defesas contra quedas ou contra projeções. Esta assimilação visava deixar a capoeira mais efetiva como arte marcial, pois tinham como fundamento ensinar o capoeirista a se defender de tais golpes. A introdução de tais tipos de golpes foi uma sugestão de alunos de alunos de Bimba e não estava desligada da realidade baiana daquele momento.

Nos anos de 1930 a polícia começa a ensinar judô e jiu-jítsu aos seus policiais que continuavam a empreender suas diligências em perseguição aos capoeiras. Era preciso então encontrar maneiras de enfrentar mais esta adversidade e uma saída foi a incorporação de golpes destas artes marciais para aumentar o poder de defesa e ataque dos capoeiristas. Ainda neste ínterim, no que concerne à assimilação de elementos de outras artes marciais na capoeira, será feita a adoção de cordões coloridos representativos do nível de aprendizado do capoeirista, a exemplo das faixas de outras artes marciais.

Esta inovação foi aceita para atender às exigências da Confederação Brasileira de Pugilismo. Vale a recordação de que Bimba utilizava um lenço de seda para marcar a graduação dos alunos. O lenço era utilizado seguindo um costume dos antigos capoeiristas de usar um lenço de seda pura no pescoço para se proteger de golpes de navalha nas brigas de rua. Bimba valorizava a tradição do uso do lenço e Decânio lamenta a adequação forçada às exigências da Confederação Brasileira de Pugilismo: “talvez. o lenço seja mais representativo da nossa tradição... que faixas, cordões ou fitas... ao menos para os alunos de Mestre Bimba!” (DECÂNIO FILHO, 1997, p.83).

O modelo adotado para a composição do conjunto instrumental é outro ponto que merece uma reflexão. O conjunto instrumental da Capoeira Regional é composto por um berimbau e dois pandeiros. Bimba abdicou de outros instrumentos comuns nas rodas de capoeira como o atabaque, o reco-reco e o agogô. É sabido que o mestre era exímio artífice de seus instrumentos além de ser considerado excelente instrumentista. Também é de conhecimento comum que ele tinha enorme fixação e preocupação com a pureza e percepção do ritmo básico. Disto resultou que o mestre optou por um modelo de conjunto percussivo minimalista com um berimbau médio e dois pandeiros na marcação.

O reduzido formato adotado por Bimba atendia ao seu rigoroso critério musical e o ajudava com o problema da escassez de bons tocadores de berimbau. Todavia, Bimba não foi o único a retirar instrumentos do conjunto instrumental da capoeira. Mestre Waldemar da Paixão, notabilizado como um dos melhores instrumentistas de capoeira daquele período também fazia rodas com número reduzido de instrumentos. Na observação feita por Eunice Catunda de uma roda de capoeira na academia de mestre Waldemar ela relata a presença apenas de dois berimbaus e três pandeiros. Vale a ressalva de que o mestre Waldemar não estabeleceu um modelo como o mestre Bimba o que o permitiu adotar composições variadas para o conjunto instrumental que regia suas rodas de capoeira.

A pintura do berimbau é outra discussão da capoeira baiana daquele momento que Bimba traz para a Luta Regional. “Até 1940, todos os berimbaus eram de cor natural e, até a maioria das vezes, nem tinham a casca tirada.” (SHAFFER, 1977, P.25). Mestre Waldemar afirmou em entrevista a Kay Shaffer ter sido ele o inventor da pintura nos berimbaus, em 1942: “Inventei invernizar. Fiz um berimbau muito bom por nome Azulão. Fiz o verniz azul.” (SHAFFER, 1977, p.25). A novidade agradou grande parte dos mestres que passaram a adotá-la desde então. Mestre Bimba não adotou a pintura por não gostar da sonoridade produzida pelo

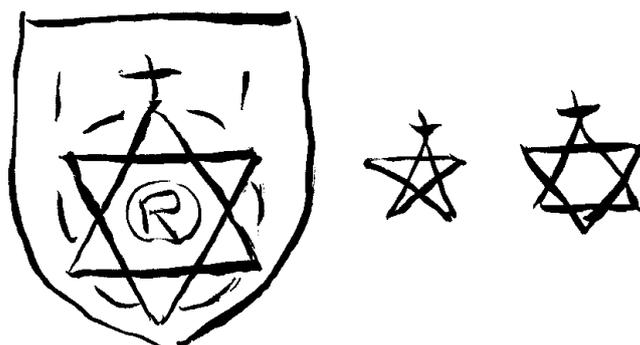
berimbau pintado e também porque queria manter-se fiel ao modelo de berimbau utilizado pelos escravos, os quais não eram pintados. Por este motivo, o berimbau da Capoeira Regional é cru, sem pintura, ou recebe apenas uma fina camada de verniz incolor.

Além da música, Bimba, reflete outras questões da capoeira baiana daquele momento a exemplo da sua ligação com o candomblé e da perseguição policial a ambas as práticas. Na Bahia dos anos 30, o candomblé e a capoeira continuavam a enfrentar as adversidades advindas das perseguições e criminalizações e buscaram suas maneiras de lidar com tais problemas. O sincretismo com elementos da fé cristã foi um artifício útil naqueles momentos de perseguição institucional mais ferrenha e, dada a forte ligação entre o candomblé e a capoeira na Bahia, seria quase impossível para o mestre não as retratar no seu modelo de Luta Regional Baiana.

Uma estrela de cinco pontas acompanhada de uma cruz que lhe fica afixada na ponta superior era utilizada para representar graficamente a capoeira. Os capoeiristas costumavam talhar este desenho cheio de significados em suas carroças como uma forma codificada de identificação e, tudo indica, também como um exercício de fé. O rei Salomão notabilizado na bíblia como exemplo de sabedoria, justiça e realeza é uma figura recorrente na capoeira. As semelhanças entre as qualidades de Salomão e Xangô criaram as condições necessárias para que se pudesse cultuar a Xangô na figura de São Salomão. Os capoeiristas se veem refletidos neles e se identificam com seus atributos: reis, sábios, grandes juízes e elegantes. Pensando nas adversidades vividas pelos capoeiras desde os primórdios, não é difícil entender os porquês desta referência.

Quando Bimba e seus alunos criam o escudo para o Centro de Cultura Física eles recorreram ao símbolo já utilizado pelos capoeiristas. Decânio explica que a união da cruz cristã com a estrela de Salomão é uma criação do afro-brasileiro e dos “capoeiristas em particular... de natureza profundamente religiosa.” (DECÂNIO FILHO, 1997, p.44). Depois ele prossegue detalhando o processo de criação do escudo da academia de mestre Bimba, o qual foi posteriormente incorporado ao escudo de muitos grupos de Capoeira Regional.

Para completar o uniforme e quebrar a monotonia da camisa branca, desenhei então um escudo com o signo de São Salomão consoante a tradição dos capoeiristas, que me acostumei a ver gravado pelos carroceiros na estrutura dos seus veículos de carga, com a troca da estrela de cinco pontas pela de seis pontas, para melhorar o efeito estético, acrescentando na área central, um pequeno círculo contendo a letra R, abreviação de Regional.



Optei pela estrela de seis pontos, formada pela superposição de triângulos equiláteros, pela simetria dentro do campo circunscrito pelo escudo ogival, forma que melhor se prestava ao efeito estético desejado.

Nos intervalos entre as pontas das estrelas apliquei traços arciformes azuis, circunscrevendo a estela central e, na parte superior da ogiva, dois traços verticais para quebrar a monotonia do fundo branco.

Reforçava a escolha do signo de São Salomão como símbolo da regional o desenrolar da lenda da capoeira conforme Cisnando. Para melhor efeito estético o escudo deve ser usado na região peitoral, e à esquerda, “do lado do coração”, pelo simbolismo sentimental! (DECÂNIO FILHO, 1997, p. 49-50).

Finalmente, passemos ao nome adotado por Bimba para a sua Academia: Centro de Cultura Física Regional Baiano. Esta foi mais uma das etapas na longa extensa luta pela regulamentação da capoeira, pois, mesmo a escolha do nome estava submetida ao crivo e às exigências da Confederação Brasileira de Pugilismo e da legislação vigente que proibiam o uso dos termos “escola” e “academia”. A solução encontrada foi registrar um “Centro de Cultura Física”, nome extremamente apropriado à capoeira porquanto mais abrangente. O acréscimo de “Regional Baiano” em menção à Luta Regional Baiana foi a perfeita conclusão de todo um sistema de referências da capoeira baiana praticada de meados do século XX.

Acorrendo mais uma vez às palavras de Ordep Serra sobre o processo de construção da identidade ele afirma que ele é constituído por um “sistema de referências (estas não são unicamente aplicadas, impostas: se a referência não for de algum modo assimilada, internalizada, ela não chega a promover-se in totum, e sem isto não se erige uma plena identificação)[...]”. (SERRA, 1991, p. 16, grifo do autor). Como dito anteriormente, mestre Bimba e seus discípulos não fizeram um arremedo de capoeira nem tampouco algo diverso daquilo que estava sendo feito na capoeiragem baiana daquele momento.

O modelo da Capoeira Regional foi rapidamente aceito e disseminado justamente porque o sistema de referências que o conforma é a própria capoeira baiana. Não representou, e nem poderia, a unidade da capoeira porque ela nunca existiu, mas foi uma síntese de muitos elementos presentes na capoeira baiana daquele período. Se alguma imposição externa teve que ser assimilada, isto se deveu às contingências do momento e não ao desejo de desfigurar a capoeira.

O candomblé não foi e dificilmente seria elidido, pois a ligação que ele mantinha com a capoeira era bastante forte. Muitos capoeiristas baianos eram ogãs ou filhos de santo e Bimba foi um destes. O mestre foi alabê - responsável pela música ritual -, no Terreiro do Senhor Vidal, situado no Engenho Velho de Brotas, em Salvador. Posteriormente afastou-se deste Terreiro e passou a frequentar o Terreiro de Mãe Alice, sua esposa, sem lá ocupar nenhum posto religioso de vez que o candomblé não permite que o marido ocupe cargos no Terreiro da mulher. O Terreiro de Mãe Alice (Terreiro Oyá Padê da Riméia) ficava no Nordeste de Amaralina, um bairro considerado violento. Bimba utilizou de seu carisma e respeito na localidade para tornar-se uma espécie de guardião do Terreiro. (CAMPOS, 2009, p.118).

O candomblé aparece na Capoeira Regional sincretizado com elementos do cristianismo e diferente não poderia ser. Esta foi a alternativa adotada pelos cultos de matriz africana para minorar a perseguição sofrida tanto por parte do estado, quanto por parte de segmentos da sociedade baiana. Presente nos cânticos, na composição do ritmo musical básico, na semelhança de rituais como o da reverência feita ao “pé” dos instrumentos no início do jogo e em tantos outros elementos.

Se algo havia que diferenciava a capoeira baiana da capoeira de outros estados era a sua relação imbricada com a música e especificamente com a música do candomblé, que é a matriz musical da capoeira feita na Bahia. No candomblé a musicalidade do toque revela as características do orixá; na capoeira a musicalidade do toque revela o estilo de jogo. E foi isto, o estilo de jogo e da capoeira baiana, que Bimba e seus discípulos condensaram na Capoeira Regional.

Para finalizar, relembro um dito popular bastante utilizado no universo capoeirístico que enuncia: “Para bom entendedor, meia palavra basta”. Para os bons entendedores da capoeira baiana - os seus praticantes -, o rebatismo como Luta Regional Baiana foi a “meia palavra” que bastou para que regionaleiros e angoleiros principiassem um novo período na história da

capoeiragem baiana. Não há outra luta regional senão a capoeira que, independente de seus estilos, é uma só.

A GUIA DE CONCLUSÃO

A trajetória da capoeira, desde o seu surgimento até os dias atuais, se funde e confunde com a história dos africanos e seus descendentes no Brasil. Ela possibilitou resistência e atuação política mesmo nos momentos mais adversos, foi instrumento de ludicidade, de beligerância e inserção social. Concomitantemente, capoeira e capoeiristas criaram uma antologia própria que os define para além da prática capoeirística.

Na capoeira, a música é tratada como uma parte da prática, dela não podendo ser dissociada. Aos capoeiristas é imperativo o aprendizado e o exercício frequente do toque dos instrumentos do conjunto musical bem como o entoar dos cânticos. A música de capoeira emite informações extramusicais que fazem menção à íntima relação estabelecida entre ela e o universo capoeirístico. A pertença na capoeira pressupõe o aprendizado e a prática musical que não podem ser rejeitados ou esquecidos de vez que são imprescindíveis à formação do capoeirista. A música é entendida como parte da prática e dela não pode ser desagregada.

A roda de capoeira congrega e sintetiza a multiplicidade do mundo capoeirístico. Nela aparecem em síntese e fusão o canto, a dança, a luta marcial e o toque de instrumentos. Ela condensa as vivências e maneiras individuais e coletivas de ser e pensar. Na roda o capoeirista aprende que a capoeira é formada tanto pelo que define o indivíduo quanto por aquilo que o transcende, por aquilo que o escapa.

A música faz-se presente na roda de capoeira desde o início quando são feitos os ajustes dos instrumentos e tocadas as primeiras cantigas. Todos os integrantes da roda participam da execução musical seja tocando instrumentos, cantando ou batendo palmas, de vez que o envolvimento com o contexto musical é fundamental pois o compasso musical determina o compasso e a cadência do jogo de capoeira. A música, portanto, não é simplesmente um adorno para embelezar a roda ou atrair a atenção das pessoas, ela é um elemento fundamental.

John Blacking (1995)³⁶ argui que a música manifesta aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade e estas experiências são condicionantes para o desenvolvimento das competências intelectuais e emocionais inatas a todos os indivíduos. O fazer musical está

³⁶ BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 32-37.

relacionado com a organização social e econômica dos seres humanos exprimindo as particularidades de sua constituição tanto no aspecto público quanto no privado. Deste modo, são as vivências individuais e sociais que ensejam a identificação mental e criam a disposição social para que a música provoque sensações extramusicais, associações ou distintos estados de valor social. E, a depender da relação existente entre os participantes do contexto musical, a música pode despertar neles uma maior consciência atinente às suas vivências, experiências e sentimentos.

Tanto a disposição dos envolvidos como os elementos culturais são importantes para a criação do contexto musical da Capoeira Regional. É a íntima relação dos participantes com o contexto e significados culturais dos toques, cânticos e jogo que os permite perceber e realizar a variação do estilo de jogo conforme a mudança do toque e do gênero musical.

Na capoeira, a música é a expressão de características da personalidade, dos aspectos afetivos, emocionais e comportamentais de seus praticantes além de transmitir as histórias do passado, as lutas do presente e os anseios futuros que permeiam o universo da capoeira e de seus praticantes. Ela serve ainda como um difusor dos ensinamentos, dos padrões morais e estéticos além de uma gama de significantes que ultrapassam os limites da produção ou da recepção sonora.

José Jorge de Carvalho³⁷ fala acerca da importância dos gêneros musicais para a expressão das nossas dimensões afetivas, emocionais, espirituais, políticas e sociais. No que concerne à capoeira, tal importância é bastante evidente posto que os gêneros que compõem a sua matriz musical desempenham funções distintas e evocam diferentes paisagens, contextos históricos, mentais e coreográficos. Na roda de capoeira, as associações dos gêneros musicais com o conjunto instrumental, o coro, as palmas e o jogo criam situações emocionais, sociais e de luta completamente díspares.

O trabalho que ora se encerra permitiu perceber que a música atua na capoeira como um dos principais ensejadores de seus elementos identitários, unindo sob o mesmo código de signos e significados os diferentes modos de fazer e praticar capoeira. A Pesquisa de Campo forneceu os pressupostos para perceber *in loco* como a música se funde aos outros componentes da capoeira, de que modos ela atua no indivíduo e como é transformada por eles.

³⁷ CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música Afro-Brasileira: dos gêneros musicais tradicionais aos primórdios do samba*. In: Série Antropologia, Nº 275, Brasília: UNB, 2000.

Em consonância com o que preconizam os atuais entendimentos acerca da pesquisa e da escrita etnográfica, todo o trabalho foi cercado de esforços conscientes para não retratar a capoeira, a sua música nem os capoeiristas como se fossem a-históricos ou abstratos. Por este motivo tornou-se imperativo falar das vicissitudes sofridas pela capoeira e por seus praticantes desde os primórdios da escravidão dos africanos no Brasil perpassando por fatos marcantes como a criminalização da capoeira no Código Penal de 1890 e discorrendo sobre a importância da capoeira como instrumento de organização, atuação e resistência política dos africanos e seus descendentes.

Com a capoeira os negros brasileiros fizeram suas primeiras participações efetivas na política brasileira e nela condensaram seu pensamento, canto, dança, luta e religiosidade. As perseguições institucionais impingidas à capoeira e a seus praticantes ao longo da nossa história denotam como os governos e as elites locais viram esta prática como uma ameaça à sua estabilidade política e a situação de exploração e desigualdade social imposta aos africanos e seus descendentes no Brasil.

Não obstante a tudo o que aqui foi exposto, em conformidade com o que preconiza James Clifford³⁸, não aspiro ter retratado a verdade absoluta e inequívoca daquilo que vi, ouvi e senti posto que a construção interpretativa é permeada por relações históricas de dominação e diálogo. Do que me foi permitido saber e dos indícios encontrados ao longo da pesquisa, busquei construir um texto que respeitasse a capoeira e seus praticantes como motivos de uma pesquisa e não como objetos.

Como motivadores de reflexões capoeira e capoeiristas não são aprisionáveis em textos inexoravelmente conclusivos. Não obstante ter permanecido durante muito tempo à margem dos estudos acadêmicos, a capoeira tem muito a oferecer às pesquisas acadêmicas e, em particular, às pesquisas antropológicas. Nas acertadas palavras de Carlos Eugênio Líbano Soares³⁹, é *“pelo portal da Antropologia que a capoeira vai adentrar o salão dos acadêmicos. Uma nova antropologia que jogou na lata de lixo da história o “racismo científico” e outros dogmas”* (SOARES, 2009, p. 19). A antropologia indubitavelmente é disciplina que possui os balizadores teóricos capazes de proporcionar, neste seara, profícuos entendimentos e reflexões.

³⁸ CLIFFORD, J. Sobre a Autoridade Etnográfica In: **A Experiência Etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002. P. 17- 62.

³⁹SOARES, Carlos E. L. *Prefacio*. In.: OLIVEIRA, Josivaldo Pires de, LEAL, Luís Augusto Pinheiro. **Capoeira, Identidade e Gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 19

Adeus, adeus
Boa viagem!

Eu vou-me embora
Boa viagem!

Eu vou com Deus
Boa Viagem!

E com Nossa
Senhora Boa
viagem!

Adeus, adeus
Boa viagem!

Eu vou-me embora
Boa viagem!

Eu vou, eu vou
Boa Viagem!

Eu vou agora
Boa viagem!

Domínio Público



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José Flávio Pessoa de. *XANGÔ, a história que a escola vai poder contar*. In: SANTOS, Ivanir dos. ROCHA, José Geraldo da (orgs.). **Diversidade e ações afirmativas**. Rio de Janeiro, CEAP, 2007.

BAUER, Martin W., GASKELL, George (editors); *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BRITO, Celso. *A Mobilização dos símbolos religiosos na capoeira: sincretismo e antissincretismos*. In: Debates do NER, Porto Alegre, Ano 12, Nº 19 p. 53-75, JAN./JUN. 2011.

CAMPOS, Héllio. *Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA, 2009.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música Afro-Brasileira: dos gêneros musicais tradicionais aos primórdios do samba*. In: Série Antropologia, Nº 275, Brasília: UNB, 2000.

CATUNDA, Eunice. *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*. Fundamentos - Revista de Cultura Moderna, Nº 30, São Paulo, 1952. p.16-18

CLIFFORD, J. Sobre a Autoridade Etnográfica In: **A Experiência Etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002. P. 17- 62.

COSTA, Antonio Luiz M. C. da. *A idade (literalmente) de ouro da moeda brasileira*. Disponível em: <<http://noticiasco.terra.com.co/tecnologia/interna/0,OI1170197-EI6607,00.html>>

CRUZ, José Luiz Oliveira (Mestre Bola Sete). *Capoeira Angola: do iniciante ao mestre*. Salvador: EDUFBA: PALLAS, 2003.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Marins. 1940.

DECÂNIO FILHO, Angelo A. *A herança de Mestre Bimba*. Salvador: Coleção São Salomão, 1997.

ESTEVES, Acúrsio Pereira. *A “Capoeira” da indústria do entretenimento: corpo, acrobacia e espetáculo para “Turista Ver”*. Salvador: A.P. Esteves, 2003.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 10 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

GALLO, P. M. *Caxixi, um exemplar da percussão Afro-Brasileira e sua Contribuição para Reflexões de Perspectiva Etnomusicológica*. In: Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. Pesquisa em Música: Novas conquistas e Novos rumos. Rio de Janeiro.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24 ed., [reimpr] – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas locais en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVERA, Josivaldo Pires de, LEAL, Luís A. P. *Capoeira, Identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

PETTA, Rosângela. *Capoeira: um jeito brasileiro de ir à luta*. In: Revista Super Interessante. Editora Abril, Nº 104, Maio de 1996.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v.44, Nº 1.

REIS, Letícia Vidor S. *A Capoeira: de “Doença Moral” à “Gymnástica Nacional”*. In: Revista História, São Paulo, n. 129-131, ago-dez/94. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18730/20793>> Acesso em 14 de novembro de 2011.

RUGENDAS, J. Moritz. *Viagem pitoresca ao Brasil*. Paris: 1835. Documento histórico disponibilizado pela Biblioteca Nacional Digital do Brasil. <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994_item1/P273.html> Acesso em: 07 de março de 2013.

SERRA, Ordep José Trindade. *O simbolismo da cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. FUNARTE: 1977

TAVARES, Ildásio. *Nossos colonizadores africanos: presença e tradição negra na Bahia*. 2. Ed., Salvador: EDUFBA, 2009.

WASELFISZ, Júlio Jacobo. *Mapa da violência 2012: A Cor dos Homicídios no Brasil*. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPIR/PR, 2012.

DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

PRANCHAS da *Viagem pitoresca ao Brasil*. RUGENDAS, J. Moritz. Paris: 1835. Documento histórico disponibilizado pela Biblioteca Nacional Digital do Brasil. <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994_item1/P273.html> Pranchas IV, 18. Acesso em 07 de março de 2013.

PRANCHAS da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. DEBRET, Jean Baptiste. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Marins. 1940. v. 2, PRANCHA 41

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DANÇA de Guerra. Argumento, Produção e Direção de Jair Moura. Produtor Associado: Agnaldo Azevedo, 1 Filme, Salvador: 1969.

MESTRE BIMBA, a Capoeira Iluminada. Direção: Luiz Fernando Goulart. Produção: Lúmen Produções. Roteiro: Luiz Carlos Marciel. Baseado no livro “Mestre Bimba” Corpo de mandinga, de Muniz Sodré. Brasil. 1 Filme documentário. 2005.

VADIAÇÃO. Direção: Alexandre Robato Filho, 1 Filme, Salvador, 1954.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

MACHADO, Manoel dos Reis. (MESTRE BIMBA) *Curso de Capoeira Regional*. RC Discos: 1969. Disco sonoro

NASCIMENTO, José Ramos do. (MESTRE TRAÍRA) *Capoeira da Bahia*. Rio de Janeiro: Xauâ. Disco Sonoro.

PAIXÃO, Waldemar da. SILVA, Washington Bruno da. *Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha*. Editora D+T Ltda: 1984. Disco Sonoro.

DICIONÁRIOS

CALDAS AULETE, Francisco J. e VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete*. Edição brasileira original: Hamílcar de Garcia: Versão digital em Software de Mário Ellery Girão Barroso.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PIANIGIANI, Ottorino. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. In: Dizionario Etimologico online. Disponível em: <<http://www.etimo.it>> Acesso em 13 de março de 2013.

DOCUMENTOS JURÍDICOS

BRASIL. Lei de 16 de Dezembro de 1830. *Código Criminal*. In: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm> Acesso em: 10 de novembro de 2011.

BRASIL. Decreto Nº 847, de 11 de Outubro de 1980. *Código Penal*. In: Senado Federal, Subsecretaria de Informações. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=847&tipo_norma=DEC&data=18901011&link=s> Acesso em: 10 de novembro de 2011.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 2. 848, de 07 de Dezembro de 1940. *Código Penal*. In: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm> Acesso em: 22 de novembro de 2011.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 3.199, de 14 de Abril de 1941. *Estabelece as bases de organização dos desportos em todo o país*. In: Senado Federal, Subsecretaria de Informações. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=152593>> Acesso em: 22 de novembro de 2011.

BRASIL. 18 de Setembro de 1946, *Constituição dos Estados Unidos do Brasil*. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao46.htm> Acesso em: 22 de novembro de 2011.

BRASIL. Lei Nº 9.696, de 1 de Setembro de 1998. *Dispõe sobre a regulamentação da Profissão de Educação Física e cria os respectivos Conselho Federal e Conselhos Regionais de Educação Física*. In: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9696.htm> Acesso em: 18 de março de 2012.

BRASIL. Resolução CONFEF Nº 046/2002. *Dispõe sobre a Intervenção do Profissional de Educação Física e respectivas competências e define campos de atuação profissional*. In: Conselho Federal de Educação Física. Disponível em: <http://www.confef.org.br/extra/resolucoes/conteudo.asp?cd_resol=82> Acesso em: 18 de março de 2012.

SÍTIOS DE INTERNET

Associação Brasileira de Normas Técnicas
<http://www.abnt.org.br/>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil
<http://bndigital.bn.br/>

Centro de Pesquisas Ambientais do Nordeste
<http://cepan.org.br/>

Confederação Brasileira de Capoeira Desportiva
<http://www.cbcd.com.br/>

Portal Educar Brasil
<http://www.portaleducarbrasil.com.br>

Portal de Revistas da Universidade de São Paulo
<http://www.revistas.usp.br/wp/>

Rede de Informação Legislativa e Jurídica
<http://www.lexml.gov.br/>

Revista Capoeira
<http://www.revistacapoeira.com.br/>

Scientific Electronic Library Online
<http://www.scielo.org/>