



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

PAULO CÉSAR DA SILVA GONÇALVES

**ENTRE ABCs, GLÓRIAS, PELEJAS, ENCONTROS E DESAFIOS: OS
SIGNIFICADOS SOCIOCULTURAIS DA CAPOEIRA PELA LITERATURA DE
CORDEL EM SALVADOR (BA)**

SALVADOR

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

PAULO CÉSAR DA SILVA GONÇALVES

ENTRE ABCs, GLÓRIAS, PELEJAS, ENCONTROS E DESAFIOS: OS
SIGNIFICADOS SOCIOCULTURAIS DA CAPOEIRA PELA LITERATURA DE
CORDEL EM SALVADOR (BA)

Tese apresentada ao Doutorado do
Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Educação (FACED), da
linha de pesquisa Educação, Cultura
Corporal e Lazer.

Orientação: Prof. Dr. Bruno Otávio de Lacerda Abrahão

SALVADOR
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Gonçalves, Paulo César da Silva.

Entre ABCs, glórias, pejejas, encontros e desafios [recurso eletrônico]: os significados socioculturais da capoeira pela literatura de cordel em Salvador (BA) / Paulo César da Silva Gonçalves. - Dados eletrônicos. - 2023.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Otávio de Lacerda Abrahão.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2023.

Disponível em formato digital.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/>

1. Capoeira - Salvador (BA). 2. Literatura de cordel - Salvador (BA). 3. Lugares de memória. I. Abrahão, Bruno Otávio de Lacerda. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 796.81- 23. ed.

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO CÉSAR DA SILVA GONÇALVES

**ENTRE ABCs, GLÓRIAS, PELEJAS, ENCONTROS E DESAFIOS: OS
SIGNIFICADOS SOCIOCULTURAIS DA CAPOEIRA PELA LITERATURA DE
CORDEL EM SALVADOR (BA)**

Tese apresentada ao Departamento de Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação (FACED), da Universidade Federal da Bahia, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção de grau de Doutor em Educação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Otávio de Lacerda Abrahão
Orientador e Presidente da Banca – FACED/UFBA

Prof.^a Dr.^a. Jamile Borges da Silva
Membro Interno UFBA-Departamento de Educação II

Prof^o Dr. Francisco Antonio Nunes Neto
Membro Externo – UFSB – Departamento de Humanidades

Prof^o Dr. João Evangelista do Nascimento Neto
Membro Externo – UNEB - Campus V

Prof^o Dr. Pedro Rodolpho Jungers Abib
Membro Interno - UFBA-Departamento de Educação III

SALVADOR

2023

DEDICATÓRIA

Indubitavelmente, dedico este trabalho a minha mãe, por ser uma nordestina retada, que não se dobra a tempo ruim, que nos ensina a sermos fortes, aguerridos (as) e, acima de tudo, cremos em Deus, termos amor no coração e sermos honestos. Obrigado, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, por ser essa força que me faz acreditar em um mundo melhor, mesmo enxergando absurdos emanados pelo livre arbítrio de homens e mulheres.

Ao meu pai e a minha mãe, como aprendi a chamá-los. Obrigado Florisvaldo Moreira Gonçalves e Maria Alaíde da Silva Gonçalves por terem me trazido ao mundo, me educado e me alimentado não somente de pão, mas sobretudo de amor...

Ao meu amor, esposa/amiga e amante Luciana Moreno, por ser meu norte, meu sul, meu leste e meu oeste. Por estar sempre comigo, me dando força, me conduzindo para o lado do sim e de me mostrar que a vida é bela.

Ao meu filho Paulo Victor, meu outro amor, minha prole. A pessoa que se parece muito comigo, mesmo sem falar tanto como eu. Também por me mostrar o caminho do bem, do amor e da amizade.

A minha norafilha Adriane Barros e a minha netinha Elisa Maria, amadas por serem luz no meu caminho; por me trazerem alegria e esperança de dias melhores e me demonstrarem isso sempre com muito carinho e amor.

Aos meus irmãos e irmãs: Tânia Gonçalves, Sérgio Gonçalves, Sônia Gonçalves e Vágner Gonçalves por serem parte de mim, terem o mesmo sangue que eu e entenderem bastante do meu caminho.

Aos meus sogros Norma Moreno e Guido Moreno, por me tratarem com carinho e amor e por se preocuparem comigo e buscarem sempre o melhor lugar para mim.

A Isaura Moreno, minha cunhada/irmã, por me incentivar e acreditar no meu potencial de professor e educador.

Ao meu orientador e amigo Bruno Abrahão, pela orientação dedicada a mim, pela sua sensibilidade e paciência para administrar as inquietações de um ariano inquieto como eu. Também por acreditar que eu poderia seguir caminhos outros sem me perder do propósito da tese.

A meu amigo e irmão Adroaldo Belens, por sempre me incentivar e acreditar em meu potencial de “pesquisador”, de sempre ter palavras sensíveis e de engrandecimento para mim.

Ao meu amigo e parceiro de Capoeira, o professor Dentinho e minha amiga e cunhada Camila Sousa (Milosa), da Filhos de Bimba Escola de Capoeira, por sempre

estarem compartilhando momentos reflexivos, críticos e enriquecedores acerca do mundo da Capoeira.

Ao Mestre Cafuné, por ser um amigo fiel, por ter me acompanhado por esses quatro anos, sempre com uma palavra amiga e carinhosa. Meu eterno respeito!

Ao meu saudoso amigo/irmão Walter Passos, professor, historiador, poeta, que lutou sempre pelas causas contra o racismo. Muito obrigado pela sua influência em minha vida.

Aos meus amigos Tássio Simões e Ramires Fonseca, do Clube da Tese, pelos momentos de conversas, de desabafos, de leituras, de viagem para Portugal, de construção coletiva de caminhos para não surtarmos nos momentos de (in)certezas pelas estradas do doutoramento.

Aos professores/mestres da cultura popular Victor Lobisomem, Antônio Barreto, Bule Bule e Olegário Alfredo por serem minhas inspirações através de seus versos cordelistas. Sem eles não saberia como caminhar pelos pés da literatura de cordel, porque foram eles que me ensinaram o que era a oração, a rima e a métrica. Para além disso, me conduziram com sabedoria.

Às coordenadoras e mediadoras de leituras das bibliotecas comunitárias e particulares por me atenderem com muita paciência e dedicação. Também por me escutarem e se solidarizarem com a importância da leitura e trabalho com a literatura de cordel.

À Faculdade de Educação (FACED) por me oferecer subsídios para a execução desta pesquisa, seja em seus locais físico, como também em seus locais digitais.

Aos professores (as) desta instituição por me conduzirem em caminhos profícuos em prol do meu engrandecimento como estudante e pesquisador.

Aos professores Coriolano Júnior e Romilson Santos, coordenadores do Grupo Corpo, por me conduzirem, sempre com respeito e sabedoria, nas ações em eventos e nas reuniões do grupo. Extensivo, também, aos componentes desse grupo de estudo/pesquisa, pelo companheirismo e ética nos certames em que participamos juntos.

Aos (as) integrantes da minha banca de avaliação, os/as professores (as) Jamile Borges, João Neto, Francisco Nunes, Dínea Sobral e Pedro Abib, todo o meu respeito e carinho por sempre me tratarem com dignidade e sensibilidade, pois o processo formativo de um doutoramento necessita disso e de pessoas preparadas, não somente do

conhecimento específico de uma grande área, mas também no trato com as palavras, no direcionamento de uma reflexão digna, humanizatória e decolonial.

Aos (as) integrantes do grupo Griô pelos momentos de leituras atentas e respeitadas dos nossos projetos, sempre no intuito de ampliar as discussões e tornar as pesquisas, de cada um, mais assertivas em relação ao objeto pesquisado.

À Aila Melo e Fabiana Céu, alunas de Iniciação Científica (IC), por estarem comigo em andanças em busca dos cordéis e em apresentações de trabalhos.

Agradeço a instituição de ensino onde atuo, o Colégio Estadual Kléber Pacheco de Oliveira, por, de certa maneira, entender o quanto é importante o investimento na formação do professor. Nesse sentido, destaco o apoio do gestor Paulo Pinheiro e da professora Giovana Barbert Marques de Castro pela parceria e amizade.

À Secretaria de Educação do Estado da Bahia, em vez de agradecimento, quero marcar minha indignação por não ter sido a mim assegurado o direito à licença para estudo. Por conta disso, lecionei e realizei essa pesquisa ao mesmo tempo, o que me gerou uma série de dificuldades e limitações. Sonho com o tempo em que as instituições que organizam a educação na Bahia compreenderão a importância de investir na formação de professores-pesquisadores.

GONÇALVES, Paulo César da Silva. Título: Entre ABCs, glórias, pejejas, encontros e desafios: os significados socioculturais da capoeira pela literatura de cordel em Salvador (BA). Tese de doutorado. 256 páginas. Doutorado em Educação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023.

RESUMO

O objetivo desta tese é compreender os significados históricos e socioculturais da capoeira pela literatura de cordel encontrada em Salvador (BA). Para tanto, mapeamos cinquenta e um Lugares de Memória e visitamos quarenta e três. Neles, encontramos trinta e três cordéis com a temática da capoeira, nosso objeto de estudo. Pela Análise de Conteúdo, de Bardin, categorizamos as obras em cinco temáticas e fizemos a análise dos seus significados a partir dos estudos de culturas. Como base epistemológica, consubstanciaram esta tese os estudos da Capoeira, com Abib (2005, 2009, 2019), Oliveira (2019), Pires (2002, 2010), Rego (1968), Reis (2010) etc. A Literatura de Cordel, com Cascudo (1979), Curran (1973, 2011), Nogueira (2004), Nascimento Neto (2014), Maxado (2013) etc. A Memória e Lugares de Memória, com Nora (1993), Da Silva (2019, 2021), Le Goff (2013), Halbwachs (2006), Jelin (2002), entre outros. Após as análises dos cordéis, emergiram categorias conceituais fundantes para a discussão, a exemplo da dissimulação, da tradição, da dicotomia entre tipos de capoeira etc. Dentre os resultados, evidenciamos embates com capoeiras, a exemplo de Besouro de Mangangá, de Manduca da Praia e de Nascimento Grande contra forças repressoras de outrora. Percebemos, também, o papel fundante dos Mestres Bimba e do Mestre Pastinha como atores sociais contra o processo discriminatório da capoeira como cultura afro-brasileira e diaspórica que desvelam temáticas tão latentes em nossas vidas, como o racismo, o preconceito, a intolerância religiosa, entre outras. Ademais, percebemos que o cordel é um lugar simbólico de memória que contribui para que marcas do passado não se apaguem e coexistam com as perspectivas do presente.

Palavras-chave: Capoeira. Literatura de Cordel. Cidade do Salvador. Lugares de Memória.

GONÇALVES, Paulo César da Silva. Title: Between ABC, glories, fights, encounters and challenges: the sociocultural meanings of capoeira by cordel literature in Salvador (BA). Doctoral thesis. 256 pages. Doctorate in Education. Federal university of Bahia. Salvador, 2023.

ABSTRACT

The objective of this thesis is comprehending the historical and sociocultural meanings through the cordel literature found in Salvador (BA). Therefore, we mapped fifty-one Memory Places and visited forty-three. On them, we found thirty-three cordéis with the capoeira thematic, our study objective. By the Content Analysis, of Bardin, we categorize the works in five themes and made an analysis of its meanings by the cultural studies. As an epistemological basis, embodied this thesis by the studies of Capoeira, with Abib (2005, 2009, 2019), Oliveira (2019), Pires (2002, 2010), Rego (1968), Reis (2010) etc. The Cordel Literature, with Cascudo (1979), Curran (1973, 2011), Nogueira (2004), Nascimento Neto (2014), Maxado (2013) etc. The Memory and Memory Places, with Nora (1993), Da Silva (2019, 2021), Le Goff (2013), Halbwachs (2006), Jelin (2002), among others. After the analysis of the Cordéis, fundamental conceptual categories emerged for the discussion, by the example of dissimulation, tradition, the dichotomy between types of capoeira, etc. Between the results, we evidenced capoeiras clashes, by the example of Besouro de Mangangá, of Manduca da Praia and of Nascimento Grande against repressive forces of yesteryear. We realized, also, the founding role of the Mestre Bimba and the Mestre Pastinha as social actors against the discriminatory process of capoeira as Afro-Brazilian and diasporic culture that reveal themes so latent in our lives, also as the racism, the prejudice, the religious intolerance, among others. In addition, we realized that the cordel is a symbolic place of memory with contributes for the past marks do not disappear and coexist with the perspectives of the present.

Keywords: Capoeira. Cordel Literature. City of Salvador. Places of Memory.

GONÇALVES, Paulo César da Silva. Título: Entre ABC, glorias, luchas, encuentros y desafíos: los significados socioculturales de la capoeira en la literatura de cordel en Salvador (BA). Tesis de doctorado. 256 páginas. Doctorado en Educación. Universidad Federal de Bahía. Salvador, 2023.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es comprender los significados históricos y socioculturales de la capoeira a través de la literatura *cordel* ubicada en la ciudad Salvador, Bahia, Brasil. Con este fin, se presenta el desarrollo del mapeo de cincuenta y un sitio de Memoria y la visita de cuarenta y tres. En ellos, encontramos treinta y tres cuerdas con el tema de la *capoeira*, nuestro objeto de estudio. En una primera parte, por análisis de contenido, de Bardin, categorizamos las obras en cinco temas y analizamos sus significados a partir de los estudios de las culturas. Como base epistemológica, esta tesis fue corroborada por los estudios de Capoeira, con Abib (2005, 2009, 2019), Oliveira (2019), Pires (2002, 2010), Rego (1968), Reis (2010) etc. La Literatura de *Cordel*, con Cascudo (1979), Curran (1973, 2011), Nogueira (2004), Nascimento Neto (2014), Maxado (2013) etc. El estudio *A Memória e Lugares de Memória*, con Nora (1993), Da Silva (2019, 2021), Le Goff (2013), Halbwachs (2006), Jelin (2002) y otros. A partir de la recogida inicial y análisis de los *cordéis*, surgieron categorías conceptuales fundadoras para la discusión, como disimulo, tradición, dicotomía entre tipos de *capoeira*, etc. Entre ellos, los resultados, evidenciamos enfrentamientos de capoeiras, como las figuras personales, por ejemplo, *Besouro de Mangangá*, *Manduca da Praia* y *Nascimento Grande*, todos ellos contra las fuerzas represivas de antaño. También percibimos el papel fundacional del *Mestre Bimba* y *Mestre Pastinha* como actores sociales contra el proceso discriminatorio de la capoeira como cultura afrobrasileña, asimismo, se ha implementado la diáspora que develan temas tan latentes en nuestras vidas, como el racismo, los prejuicios, la intolerancia religiosa, entre otros. Además, nos damos cuenta de que el *cordel* es un lugar simbólico de memoria que contribuye para que las marcas del pasado no se desvanezcan y convivan con las perspectivas del presente.

PALABRAS CLAVES: Capoeira. Literatura Cordel. Ciudad de Salvador. Lugares de Memoria.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Repositórios/Indexadores e os Descritores– 2008 a 2019	42
Tabela 2	22 Ciclos de Liedo Maranhão	45
Tabela 3	Resumo de Lugares de Memória visitados	57
Tabela 4	Lugares de Memória com obra sobre Capoeira	59
Tabela 5	Levantamento de títulos sobre Capoeira	60
Tabela 6	Descrição das categorias encontradas a partir cordéis	63
Tabela 7	Metodologia da Capoeira Regional	120

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Base de dados do LILACS	40
Figura 2	Olegário Alfredo (Me Gaio) e eu	48
Figura 3	Professor Antonio Barreto e eu	49
Figura 4	Ailla Melo, Fabiana Céu e eu	50
Figura 5	Lobisomem comigo na Feira de São Cristóvão	50
Figura 6	Livro sobre a Capoeiragem do Rio de Janeiro	52
Figura 7	Foto de Teatro de Cordel – Livraria Sá da Costa -Lisboa – Portugal	53
Figura 8	Theatro para Creanças, de Antonio Maria d’Oliveira Pereira. Lisboa: 1892	54
Figura 9	Gonçalo Ferreira da Silva e eu	55
Figura 10	Barraca do cordelista Manoel Santa Maria	55
Figura 11	Jardim da Fundação Casa de Rui Barbosa	56
Figura 12	Bairros visitados em busca de cordéis	58
Figura 13	Casa do Cordel	62
Figura 14	Cordel de Silvino Pirauá Lima	72
Figura 15	Algumas obras da editora Luzeiro	74
Figura 16	Antologia Baiana de Literatura de Cordel	75
Figura 17	Site da Associação Brasileira de Literatura de Cordel	78
Figura 18	Facebook do cordelista Victor Alvim – Lobisomem.	78
Figura 19	Site do poeta Bule-Bule.	79
Figura 20	50 anos do Mestre Camisa na Feira de São Cristóvão	84
Figura 21	Cordelista Raimundo Santa Helena em sua residência	92
Figura 22	Padre Antônio Haasler com professora das Escolas Paroquiais	94
Figura 23	Casa Godinho	95
Figura 24	Mestre Bule-Bule e eu no III Seminário Griô	106
Figura 25	Medalha de Formatura do aluno Beija-flor	130
Figura 26	Título de Doutor Honoris Causa	132
Figura 27	Núcleo Narandiba	147
Figura 28	Documentário sobre Besouro Mangangá	191
Figura 29	Capa do Longa Besouro	192
Figura 30	Participação de Cuíca de Santo Amaro no filme A Grande Feira	201
Figura 31	Capoeira na calçada da praia	209
Figura 32	Mestre Bimba com o aluno Fabrício	230
Figura 33	Mestre Pastinha e uma garotinha gingando	230

LISTA DE SIGLAS E DE ABREVIATURAS

EJA	Educação de Jovens e Adultos
CPB	Código Penal Brasileiro
ABL	Academia Brasileira de Letras
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
DOAJ	<i>Directory of Open Access Journals</i>
FGV	Fundação Getúlio Vargas
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
LILACS	Literatura Latino-americana e do Caribe em Ciências da Saúde
BKAB-SP	Biblioteca Karl A. Boedecker
BMHS-RJ	Biblioteca Mário Henrique Simonsen
CDI	Biblioteca Luis Henrique Dias Tavares
AC	Análise de Conteúdo
ABLC	Academia Brasileira de Literatura de Cordel
CECA	Centro Esportivo de Capoeira Angola
CCFR	Centro de Cultura Física Regional
CPOR	Curso de Preparação de Oficiais do Exército
MNU	Movimento Negro Unificado
CEAO	Centro de estudos Afro-Orientais
FMB	Fundação Mestre Bimba
GRIÔ	Grupo de Pesquisa GRIÔ: Culturas Populares, Ancestralidade Africana e Educação
GCAP	Grupo de Capoeira Angola Pelourinho
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
CND	Conselho Nacional de Desportos
ABM	Academia Brasileira de Música
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

	SALVE: A CAPOEIRA NOS PÉS DO CORDEL	17
1.	REVISÃO DA LITERATURA: OBJETO DA PESQUISA E METODOLOGIA	31
2.	LITERATURA DE CORDEL: CULTURA POPULAR EM FOCO	64
2.1	LITERATURA DE CORDEL	66
2.2	LITERATURA DE CORDEL: DE OLHO NO BRASIL	70
2.2.1	Paraíba e Região dos Teixeira	80
2.2.2	Raimundo de Santa Helena e José João dos Santos, o mestre Azulão	81
2.2.3	No ritmo do cordel	85
3.	BRAVURAS, GLÓRIAS E VITÓRIAS NA CADÊNCIA DO CORDEL	89
3.1	Cordel: Capoeira de Recife em cena	96
3.2	Cordel: Histórias da Capoeira Pernambucana	101
3.3	Cordel: Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida	104
3.4	Cordel: Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou	106
3.5	Cordel: Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro	110
3.6	Cordel: Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira	115
3.7	Cordel: De Zumbi ao G.C.A.P	123
3.8	Cordel: Bahia, Eterna Bahia	128
3.9	Cordel: Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias	132
3.10	Cordel: Capoeira em cordel e poesias em bordel	137
3.11	Cordel: Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria	140
3.12	Cordel: O Folclore do Mestre Muritiba não morreu	142
3.13	Cordel: Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra	144
3.14	Cordel: Capoeira do século	149
4.	PELEJAS, DISCUSSÕES, EMBATES E DESAFIOS ENTRE CAPOEIRAS E BAMBAS	155
4.1	Cordel: A peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio	163
4.2	Cordel: O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu,	167
4.3	Cordel: O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu	171
4.4	Cordel: O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens	174
4.5	Cordel: A peleja de Lampião com Besouro Mangangá	177
4.6	Cordel: A peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso	181
5.	VALENTES E BRIGÕES: POSSÍVEIS DIÁLOGOS PELA FORÇA	185
5.1	Cordel: Histórias e Bravuras de BESOURO: O Valente Capoeira	188
5.2	Cordel: A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro	191
5.3	Cordel: A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta	194
5.4	Cordel: O valente João Corta-Braço e o Negrão Endiabrado	198
5.5	Cordel: Manduca da Praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo	203
5.6	Cordel: Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana	207
6.	ORIGENS DA CAPOEIRA: UM OLHAR EM SEUS MITOS FUNDADORES	212
6.1	Cordel: História da capoeira no Recife	215

SUMÁRIO

6.2	Cordel: A ladainha de Mestre Bimba com Mestre Pastinha	216
6.3	Cordel: Mestre Bimba capoeira, vida e emoção	217
7.	HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS: NO BALANÇO DO ABC	220
7.1	Cordel: ABC da capoeira para crianças	225
7.2	Cordel: Capoeira que golpe é esse?	229
8.	IÊ, VAMOS EMBORA	238
	REFERÊNCIAS	243
	ANEXOS	
	APÊNDICE	

SALVE: A CAPOEIRA NOS PÉS DO CORDEL

1982
Capoeira se chegou
No bairro da Liberdade
Com Alfredo que rolou
Educação e mandingagem
Minha vida encantou.

(MINISTRO, 2021)¹.

Esta tese, de título entre **ABCs, glórias, pejejas, encontros e desafios: os significados socioculturais da capoeira pela literatura de cordel em Salvador (BA)**, surge por algumas motivações, inquietações e questionamentos a respeito deste tema. Primeiro, por eu ser capoeirista; ao fato de ser professor de Língua Portuguesa, por querer contribuir com a difusão do conhecimento sobre a capoeira pelo viés da literatura de cordel, poder narrar/contar/problematizar aspectos culturais, sociais, históricos etc., sobre a capoeira pelos cordéis e, por último, por perceber que a literatura de cordel está perdendo o seu espaço em feiras livres, bibliotecas etc., especificamente em Salvador (BA), *locus* desta pesquisa. Arraigado a essas inquietações, e especialmente ao último citado, emergiu o problema de pesquisa desta tese.

A primeira motivação origina-se da minha “identidade” como capoeirista, pois iniciei os treinamentos com a arte da capoeira no ano de 1981, no Clube do Zé ², bairro da Liberdade, região periférica de Salvador (BA). Não foi fácil, pois, nesta época, havia muita desconfiança por parte da sociedade em relação a essa arte. Até ouvi do meu pai, literalmente, “Menino saia disso, isso é coisa de malandro”. Não o culpei por causa dessa orientação, pois escutar os mais antigos é uma forma exemplar de formação e na capoeira seguir os mais antigos é premissa fundante. No entanto, na capoeira, conheci boas pessoas, perdi a timidez e ainda passei a ser visto “com outros olhos” pelos valentões do bairro em que eu residia.

¹ Paulo Ministro é o nome que este pesquisador se apresenta nas redes sociais. São referenciais de dois batismos, o primeiro nome é de gênese do catolicismo e o segundo origina-se de minha inserção na capoeiragem. Recebi o nome de Ministro no final dos anos 1980 pelo meu padrinho de Capoeira, o Mestre Trovão, presidente e fundador do Centro Físico e Cultural de Capoeira Raízes da Regional.

² Antigo Clube de bailes/festas/reuniões do bairro da Liberdade, Salvador (BA). Grifo do Autor.

Por ser comunicativo e sempre estar mediando conflitos, fui batizado³ na Associação de Capoeira Filhos de Bimba⁴ com o nome de Ministro. Fiquei por lá entre o meado de 1989 ao final de 1992. Retornei em 2002 e estou até hoje. Formei-me educador da escola e estou tentando entender a complexidade da capoeira e das outras manifestações dessa linhagem afro-brasileira, a exemplo da Puxada de Rede, do Samba de Roda e do Maculelê. Nesse contexto, olhar a capoeira através dos cordéis é uma das formas de contribuir para o entendimento dessas práticas culturais.

A segunda motivação para a construção dessa tese está atrelada ao meu labor como professor de Língua Portuguesa, pois percebo o quanto meus alunos (as), residentes em bairro cuja população é majoritariamente negra e periférica, desconhecem a produção cultural dos povos africanos no Brasil e afro-brasileiras e pouco se interessam por ela, ainda que pertençam a grupos majoritariamente de negros. Isso se agrava ainda mais em um bairro como Portão, em Lauro de Freitas (BA), cercado por terreiros de Candomblé, grupos e escolas de capoeira, o que, em minha análise, os façam não prestar muita atenção nas possibilidades de leituras e interpretação do mundo a partir dessas práticas culturais.

É nesse sentido que vejo nos textos da literatura de cordel a possibilidade de contribuir com a formação leitora e de produtores de textos desses discentes, por ser uma produção literária, relacionada à cultura popular, oral e nordestina que é plural e envolve “[...] leitura em voz alta, promoção de debates e discussões sobre determinado folheto, jogos dramáticos, o trabalho com xilogravuras, a organização de eventos culturais relacionados à produção de cordel etc” (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 8). Além disso, como o cerne da pesquisa é a capoeira, cultura criada por negros africanos radicados no Brasil, essa é uma forma popular de mostrar a cultura afro-brasileira para meus alunos (as), pois a maioria é de negros, pretos e pardos, e como os livros didáticos trazem muito pouco dessa realidade, os cordéis podem auxiliar nessa função.

Com a capoeira não é diferente, porque essa arte tem nas canções e na sua musicalidade (aqui entendida também como literatura) um dos pilares de sua metodologia. A capoeira, portanto, não é somente luta, é, sobretudo, resistência, sabedoria de um povo, emanção de seus saberes construídos ao longo de sua história. Para além

³ Na Capoeira regional, legado do Me Bimba, quando uma pessoa joga pela primeira vez ao som do berimbau, é batizado. Em seguida em dia festivo recebe um nome que o acompanhará em toda a sua vida.

⁴ A entidade mudou de nome e passou a ser chamada Filhos de Bimba Escola de Capoeira (FUMEB), todavia conserva seu fundador e Presidente, o senhor Manoel Nascimento Machado, o Mestre Nene, meu mestre, filho do Mestre Bimba, criador do Método da Capoeira Regional, em 1918.

disso, possibilita ao professor a oportunidade de lecionar tendo a música, a literatura e às práticas corporais como parceiras. Assim, a ideia é me instrumentalizar pelas nuances dos cordéis e da capoeira para, no futuro, poder realizar práticas pedagógicas, a exemplo de sequências didáticas com o entrecruzamento dessas duas culturas para discentes da Educação Básica em que sou professor do Ensino Médio e da Educação de Jovens e Adultos (EJA).

A terceira motivação advém de eu ter consciência de que tanto a capoeira, com a Roda e os Saberes dos Mestres, quanto a literatura de cordel são Patrimônios Imateriais da Humanidade (IPHAN, 2008, 2014), respectivamente, mas, mesmo assim, há pouco reconhecimento por parte dos nossos governantes; como também de grande parte da sociedade brasileira, incluída nesse rol Instituições de educação, sejam elas da Educação Básica ou do Ensino Superior, o que me leva a crer ainda perdurar a ideia de vadiagem no senso comum.

Ademais, de acordo com Serrano (2011), o valor de toda pesquisa é sua contribuição com o conhecimento. Para o autor:

[...] A ciência deve contribuir para fazer com que sejamos melhores: deve aspirar a facilitar coordenadas que nos permitam adaptar-nos a um entorno permanente submetido à pressão da mudança; deve, por fim, buscar o duplo objetivo da validade científica, por um lado, e da utilidade social, por outro (SERRANO, 2011, p. 17).

Nessa perspectiva, esta tese pode contribuir com o conhecimento, pela possibilidade de poder confirmar a memória da capoeira através de possíveis achados na literatura de cordel, os quais podem evidenciar uma história nunca contada ou mesmo observada pelo olhar crítico de pesquisadores. Além do mais e o mais importante, é levar os saberes dessas duas culturas populares para dentro da academia, pois esses espaços acadêmicos formacionais precisam olhar mais para a cultura popular, abrir mais espaços para elas e entender o quanto elas são fundantes para contribuir com a construção de questões culturais e históricas e tanto a literatura de cordel quanto a capoeira fazem bem esse papel. Dessa forma, a academia aprende com esse movimento, ao receber pesquisas com esse tipo de entrecruzamento de culturas populares. Daí, podemos falar com mais pertinência da democratização dos saberes, porque não estamos somente arraigados à cultura hegemônica para entendermos de temáticas como memória, ancestralidade, identidade etc.

A quarta motivação para a escrita desta tese é por poder apresentar o local do cordel em Salvador (BA), pois essa cidade sempre foi palco dessa cultura popular. Muitas praças e feiras dessa metrópole figuravam como grandes centros de fomento de venda e de entretenimento pelas leituras dos escritos. Um dos locais bastante movimentado nas décadas de 1970 e 1980 era a Praça da Piedade, localizada na Cidade Alta. No entanto, por questões de censura de parte das produções de cordelistas, tidas como imorais por apresentarem conteúdo pornográfico, foram apreendidos e poetas foram presos. De acordo com Peregrino (1984, p. 113):

Poetas de cordel foram presos e tiveram apreendidos folhetos e equipamentos de som, sob a alegação de atentado ao pudor, isto é, comercialização de folhetos pornográficos. Perante o delegado os poetas presos souberam que houvera denúncia contra ele por parte do conhecido movimento “Tradição, Família e Propriedade”. Esse fato constou de noticiário em **O Globo** de 12.04.1982, sob o título **Polícia, em Salvador, não quer poetas declamando na praça**. O fato é que a Praça da Piedade, desde 1978 usada pelos poetas para apregoarem os seus folhetos, já era chamada a Praça Nacional da Poesia, funcionando de segunda a sábado.

Em plena ditadura militar, era de se esperar tamanha ação de um movimento com nome tão conservador. Em verdade, não eram os escritos pornográficos que mais incomodavam, mas sim a ressonância dos versos com teor de denúncia social. As temáticas líricas podiam ser declamadas sem repressão alguma por parte de movimento da sociedade civil nem do poder policial (PEREGRINO,1982).

Diante de tanta possibilidade que a literatura de cordel nos traz, seja na perspectiva de ser um gênero textual para informar, como era uma de suas características principais nas primeiras décadas do século XX; ou mesmo como lazer/divertimento/entretenimento e arte que se cristalizou através dos tempos, nas feiras livres e nos mercados encontrávamos cordéis, porque esses locais sempre foram o lugar deles, é parte da tradição desses textos. No entanto, o que se vê na contemporaneidade, em alguns desses lugares, antes referência para o cordel, é o desaparecimento total e/ou parcial dessa prática, a exemplo das bancas de cordel da Praça Cairu, em frente ao Mercado Modelo e na Feira de São Joaquim, pontos turísticos da cidade de Salvador (BA). No Rio de Janeiro, na Feira de São Cristóvão, apenas uma banca encontra-se em funcionamento.

Esta quarta motivação é o ponto nevrálgico desta tese, em que reside o problema a ser resolvido, porque se o cordel some dos locais públicos e abertos, a exemplo das feiras livres e das praças, locais de sua ampla divulgação, tende-se a não ser mais visto e,

consequentemente, esvaziado como gênero textual importante para a leitura e discussão de assuntos tratados nele, como a capoeira. Nesse sentido, essa pesquisa tem também esse papel de estabelecer os locais de Salvador (BA) onde podemos encontrar a literatura de cordel para além da internet.

É a partir dessas questões que justifico o meu interesse em pesquisar entre ABCs, glórias, pelepas, encontros e desafios: os significados socioculturais da capoeira pela literatura de cordel em Salvador (BA). Dessa maneira, sei que a implementação desta tese não é apenas uma realização pessoal, mas, sobretudo, uma ação social educativa como forma de retribuição pelo acolhimento que tenho no mundo cultural da capoeira, pelos benefícios de vida em relação à minha saúde e vida social. Ademais e o mais importante por poder contribuir com a capoeira como legado de resistência da cultura popular e fazer chegar essa escrita nas bibliotecas das universidades, nas bibliotecas públicas, privadas e comunitárias para que outras pessoas se interessem e possam pesquisar e também contribuam com o legado da capoeira e da literatura de cordel.

Dessa maneira, entendemos que a cultura é o bem maior de um povo, porque nela estão imbricados todas as vivências e saberes das sociedades. O andar, a forma de falar, de comer, de se comportar em lugares diferentes, em seus lugares, de dançar, de cantar, de ler, o que ler, tudo está arraigado na cultura, ou melhor, nas culturas, pois são inúmeras visto que somos pessoas ímpares, ninguém é igual, o que nos faz perceber o outro e a forma de estar no mundo pela alteridade.

Nesse sentido, Warnier (2003, p. 23) nos apresenta um entendimento sobre a cultura bem abrangente. Sabemos que os olhares para a cultura são inúmeros e depende bastante de qual escola esteja tratando a temática. Por um viés antropológico, ele diz que:

A cultura é uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Toda cultura é singular, geograficamente ou socialmente localizada, objeto de expressão discursiva de uma língua dada, fator de identificação dos grupos e dos indivíduos e de diferenciação diante dos outros, bem como fator de orientação dos atores, uns em relação aos outros e em relação ao seu meio. Toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico.

Em diálogo com o autor, entendemos que nós seres animados vivemos e atuamos como atores socioculturais pautados na e pela cultura e somos forjados por normas e hábitos dentro de tradições. Dessa forma, acreditamos que as tradições culturais podem ser conservadas, bem como novas podem ser criadas, porque tudo dependerá da

circularidade do contexto social e histórico de determinada sociedade. Daí, quando o Mestre Bimba em 1928 cria a Capoeira Regional e o Mestre Pastinha em 1941 reformula a Capoeira Antiga e dá formas à Capoeira Angola, entendemos que novas tradições são inventadas, mas isso não significa que elementos de antigas tradições foram esquecidos (HOBSBAWM, 2012).

Geertz (1989, p. 4) ao falar da interpretação das culturas, em livro de título homônimo, nos chama a atenção e nos informa que terá o enfoque na semiótica, dessa forma, o seu prisma é pelas significações da cultura e nos apresenta a metáfora das teias ao dizer:

que o homem é um animal amarrado a teias de significações que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados.

Na esteira do pensamento de Geertz (1989), vemos o ser humano em um emaranhado de fios, de teias que os impacta sobremaneira. Uma dessas teias se desenrola e se enrola pela cultura popular da Literatura de Cordel, Literatura de Folhetos ou Literatura Popular em Versos, nomenclaturas sinonímicas, como bem cunhou a pesquisadora e professora Edilene Matos (2007). E nós, também, nos interessamos por outra cultura popular, a Capoeira. Diante disso, nos propusemos, neste trabalho, a compreender os aspectos sociais, culturais e políticos da capoeira expressados pela literatura de cordel. Essas duas culturas, através dos versos cordelistas sobre o tema capoeira, nos encaminharam para trazermos aspectos da memória individual e coletiva da capoeira. As estrofes dos cordéis, com seus versos, são como fios-teias que se tecem para dialogarmos sobre a capoeira, e nesse movimento confirmar teorias, debatê-las, contradizê-las, ampliá-las, parafraseá-las ou parodiá-las e trazer perspectivas novas.

Nesse sentido, o cordel em sua totalidade, levando em consideração os aspectos contidos na capa das obras, seja pelas xilogravuras ou por imagens que remetem a figuras de personagens históricos ou hollywoodianos cumpre o papel de interatividade com a memória do leitor, contribuindo, dessa forma, como um gênero textual que traz e/ou propicia significados através de sua leitura.

De acordo com o Dossiê de registro do cordel (2018, p. 102):

Considerando que o cordel era produzido com características gráficas específicas para se popularizar entre leitores pouco familiarizados com a escrita, os poetas e editores descobriram na capa do folheto um espaço privilegiado para associar o texto escrito a uma imagem, potencializando a fixação do título do poema e da narrativa em verso na memória dos leitores. A imagem presente no folheto não é uma mera ilustração do texto, mas uma linguagem produtora de sentidos e significações.

Isso é possível porque vemos o cordel como um lugar de memória, visto que em suas estrofes com seus versos-teias, aspectos sociais da vida diária vão se construindo e os cordelistas investem em abordar temas amplos, às vezes, polêmicos. Falamos lastreados nas ideias de Nora (1993), por sabermos que os lugares de memória não são estritamente físicos, edificadas e, dessa forma, a fotografia, o livro, o cordel etc., são lugares de memória. Por isso, da mesma forma que aniversários, datas comemorativas de maneira geral devem ser comemoradas para não serem esquecidas, o trabalho de análise de cordel com o tema capoeira cumpre esse papel de rememorar para que eventos sobre ela se eternizem na memória cultural dos capoeiristas e apreciadores dessa cultura popular.

No entanto, sabemos que novos trabalhos devem surgir, porque como bem disse Myrian Sepúlveda dos Santos (2003, p. 19): “A memória, que é transmitida por textos, objetos, pedras, edifícios e máquinas, embora dê a impressão de preservar o passado em sua totalidade, reproduz apenas parte do que foi vivenciado”. Vemos essa tese de Santos (2003), como um desdobramento do pensamento de Ecléa Bosi (1979) quando ela diz que: “A lembrança é a sobrevivência do passado”. Então, pelos versos dos cordéis estamos lembrando e recordando o passado da capoeira. Isso é importante porque ao lembrarmos estamos pensando o presente a partir do legado deixado pelos capoeiras e mestres antigos. Além disso, a memória não se constitui apenas pelo o que foi vivido, mais também pela oralidade, pelo o que foi escutado, ouvido como vivência. Podemos, assim, perceber o entrelaçamento da literatura de cordel e da capoeira.

No final do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, entre tantas outras culturas populares do Brasil, a capoeira e a literatura de cordel se avultam, inicialmente, no Nordeste e se irradiam para todo o país. Nesse caminhar, a ressonância da capoeira se tornou tão grande que se destaca em diversos países (IPHAN, 2014). O

que era proibido pelo Código Penal Brasileiro (CPB), de 1890, saiu das páginas policiais e se espalhou mundo afora.

A literatura de cordel não teve proibição no CPB, de 1890, mas por fazer parte da cultura popular foi, por décadas, acatada como uma literatura menor e mesmo coexistindo paralelamente à cultura sacralizada como a oficial, não ocupa o mesmo lugar de destaque quando comparadas aos cânones literários do Brasil. Isso porque desde os tempos mais tenros de nossa história, as instituições de ensino transmitiram esta literatura como maior e mais importante; bem como, representada pelo poder político e elites culturais e econômicas, os quais instituíram certa hegemonia e noção de superioridade em detrimento à cultura popular (AZEVEDO, 2004).

Nesse caminho, parte de obras da literatura de cordel foi estimada/classificada como pornográfica e com linguagem de calão. Ressaltamos que o tema pornografia existia e ainda existe nessa literatura, dessa forma, essa característica não deveria ser motivo para tentarem excluir o cordel como gênero textual. A repressão era tamanha, que na década de 1930 e entre as décadas de 1950 e 1970, o cordel foi considerado contravenção penal e, em razão disso, vários autores e obras sofreram sanções nesse sentido. De acordo com Rosilene Alves de Melo (2018, p. 254):

O comércio de literatura de cordel foi por muitos anos considerado uma contravenção. Em 1934 o editor e autor José Bernardo da Silva foi preso na cidade de Limoeiro, Pernambuco, sob a acusação de vender folhetos de cordel na feira da localidade. Em 1939 o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante foi preso na cidade de Parnaíba, Piauí, sob a acusação do comércio ilegal de folhetos. Entre as décadas de 1950 e 1970 poetas e folheteiros eram frequentemente perseguidos e presos pela polícia, numa ação de repressão popularmente conhecida como “rapa”.

Com o passar dos anos, e pelo engajamento dos cordelistas ao combate à discriminação da literatura de cordel, esse gênero literário alcança certo reconhecimento como prática cultural há mais de um século. Isso deveu-se, também, pelo apoio de poetas como Mário de Andrade e Ariano Suassuna quando se apropriaram da literatura de cordel para composição de livros e de romances. Um exemplo de obra baseada na literatura de cordel é o **Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. Apesar desse reconhecimento, essa literatura ainda tinha uma atmosfera de literatura menor, um indicativo disso é não elege um cordelista a cadeira da Academia Brasileira de Letras (ABL), pois por duas ocasiões, em 1983 e 1986 Raimundo Santa Helena se candidatou ao cargo, mas foi

preterido por Sérgio Corrêa Affonso da Costa, embaixador do Brasil nos Estados Unidos e pelo escritor Pedro Ivo, respectivamente (MELO, 2018).

A fala do presidente da ABL ao Jornal Última Hora sobre a candidatura de Raimundo Santa Helena nos encaminha a pensarmos em discriminação por ser um escritor de cordel e/ou ser literatura de cordel, vejamos: “Na reportagem do jornal Última Hora o presidente da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Athayde, adverte que “se é obra literária ou não, a academia vai julgar” (MELO, 2018, p. 255). Esse fato ocorreu em 1983 e por unanimidade um diplomata foi eleito imortal. Ao analisarmos a biografia do imortal Sérgio Côrrea Affonso da Costa, percebemos uma emblemática carreira política, porém sentimos falta de produção literária, a exemplos de produções jurídicas. Já Raimundo Santa Helena, ao longo de sua carreira, com 38 anos de escrita produziu centenas de poemas, “com uma tiragem de aproximadamente 520 mil exemplares, alguns dos quais traduzidos para 12 países” (MELO, 2018, p. 255).

Mesmo com esses entreveros, a literatura de cordel se alastrou do Nordeste para todo o Brasil e, hoje, exporta suas obras para vários países, a exemplo da Alemanha, da França, dos Estados Unidos etc. Por outro lado, em algumas localidades, antes referências dessa literatura está se perdendo a cultura de divulgar e de vender os cordéis em praça pública. Como exemplo, podemos citar a Praça Cairu, em Salvador (BA), pois ficou de 2013 até o meado de 2022 sem o espaço do cordel. Nesta localidade, hoje, encontramos uma Banca de Trovadores, mas não existe política pública para a permanência dos atores sociais envolvidos nessa ação.

Entre a capoeira e a literatura de cordel, a similaridade e a singularidade não se dão somente pela região nordestina, mas também por ambas as culturas terem na oralidade um porto seguro para a sua transmissão e assimilação do público simpatizantes a elas. Outra particularidade dessas culturas é a musicalidade, pois tanto a capoeira quanto a literatura de cordel se baseiam nela. Ademais essas duas culturas são registradas como Patrimônio, a Capoeira tendo a Roda e os Saberes dos Mestres como Patrimônio Imaterial da Humanidade (IPHAN, 2008/2014) e a Literatura de Cordel com seus textos impressos como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2018). É nesse contexto de aproximação da literatura de cordel e da capoeira que nos propusemos a realizar este trabalho.

Em relação ao cordel, sabemos de sua gênese arraigada à Portugal, trouxemos essa discussão. No entanto, demos ênfase à literatura de cordel produzida aqui no Brasil, com a sua criação no Nordeste, na Paraíba e nomes como Silvino Pirauá, Rodolfo Coelho

Cavalcante etc., foram enaltecidos nesta obra, porque a nossa literatura popular em verso adquiriu características específicas desta região do país e se popularizou por toda esta nação e se tornou independente e, conseqüentemente, não está mais colonizada.

Expressão cultural de origem afro-brasileira, a capoeira envolve luta, resistência, música, lazer, dança, religiosidades, ancestralidade, rituais, tradições, filosofia de vida. Sua abrangência e amplitude são bem relativas e dependem do prisma que queiram dar a ela. Nosso olhar sobre a capoeira também é amplo, entretanto acreditamos e a entendemos como uma luta, símbolo de resistência para a libertação de um povo marcado pelos resquícios da escravidão, cujas feridas encontram-se abertas até hoje pelos mandos e desmandos dos poderes hegemônicos ao longo dos séculos.

Por acreditarmos na capoeira como luta de resistência, entendemos o quanto é fundante abordarmos questões étnico-raciais nesta tese. No entanto, não disponibilizamos uma seção específica para este fim. Em contrapartida, ao abordarmos os desdobramentos dos feitos de Zumbi, de Besouro de Santo Amaro, de Nascimento Grande, de Manduca da Praia, de Bimba e de Pastinha, os fizemos calcados na fissura deixada pelo regime escravagista, pelas proibições do Código Penal Brasileiro (CPB), de 1890 e pelas leis municipais que atravessaram as vidas desses personas, cada qual em sua época e submetidos aos protocolos/ordens/regimes vigentes dos períodos em que viveram. Dessa forma, toda e qualquer abordagem acerca da invisibilização do negro capoeira/capoeirista tratada aqui, sem dúvida, perpassa pelo racismo estrutural advindo desde o achamento do Brasil.

A ausência de personagens femininas como capoeiras/capoeiristas nos trinta e três cordéis apresentados nesta tese é algo para ser investigado, pois esse silenciamento é denunciador de possibilidades, seja por falta de achados acerca dos feitos de mulheres na capoeiragem, seja por uma visão de cordelistas que veem na figura do capoeira/capoeirista um filão maior para os enredos cordelianos. Isso nos faz perceber que a questão de gênero também nos cordéis ainda é algo a ser desvelado.

E enfim, pelas palavras de Jelin (2002), entendemos que a memória, nesta tese, tem um papel especial, porque atravessa todos os capítulos de análise, mesmo quando não se faz referência de forma explícita, e trata sobre os capoeiras/capoeiristas, sujeitos/atores sociais que tiveram a sua vida entranhada em décadas de discriminação, de desconfiança e de racismo.

Diante desse contexto de aproximação dessas culturas populares, emergem questões empíricas que nos podem nortear para uma direção de pesquisa, são elas: **De que forma a literatura de cordel brasileira surge e se constitui com peculiaridades de seu povo? Por qual razão a literatura de cordel vem se distanciando das praças populares? A literatura de cordel pode ser considerada como um lugar de memória da capoeira?**

Portanto, nesta pesquisa nos orienta a seguinte questão: **ao entender o cordel como uma literatura específica que traduz a singularidade do Nordeste e a capoeira ter a Bahia como a “Meca⁵” de sua divulgação e preservação, quais significados da cultura da capoeira podem ser captados através dos versos cordelistas encontrados em Lugares de Memória de Salvador (BA)?**

A partir disso, o objetivo geral desta tese é **compreender os significados históricos e socioculturais da capoeira através da literatura de cordel encontrada em Lugares de Memória de Salvador (BA)**. Os objetivos específicos são:

- a) Identificar sentidos em eventos históricos atribuídos à capoeira na literatura de cordel;
- b) Investigar o significado cultural de eventos encontrados na literatura de cordel sobre capoeira;
- c) Avaliar aspectos socioculturais encontrados na literatura de cordel sobre capoeira.

Para além disso, parafraseando Sodré (2011, p. 22), “Passarinho não canta por gosto, canta por obrigação”. Assim, seu canto, na maioria das vezes, alegre e faz pessoas terem esperanças de dias melhores, de liberdade. Nesse diapasão, em diálogo com Sodré, carrego em mim essa obrigação de contribuir com a cultura da capoeira, pois sei o quanto ela é e foi importante como prática de resistência cultural. Ademais, tudo o que eu fizer para ela será ínfimo por causa de sua grandiosidade para mim e para milhares de pessoas no mundo. Dessa forma, vislumbro que este trabalho possa fazer pessoas senão felizes, realizadas por encontrar significados outros da capoeira, agora pelos cordéis.

⁵ Local que constitui ou é considerado a sede ou o núcleo de determinada atividade (ex.: meca do cinema, meca da arquitetura). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/meca>.

Diante do exposto, para encaminhar o leitor, esta tese foi tecida em sete capítulos. No entanto, a dividimos em duas partes, a saber: **Tomo⁶ I**, com os capítulos e **Tomo II**, com os anexos e o apêndice. Dessa forma, postaremos no repositório da Faculdade de Educação (FACED) dois arquivos.

A primeira parte é a **introdução, que denominamos de Salve: A capoeira nos pés do cordel** nela apresentamos as inspirações e inquietações deste pesquisador para a execução deste trabalho. Além disso, contextualiza a capoeira e a literatura de cordel no que me propus a escrever. Ademais, expõe os caminhos epistemológicos da pesquisa, a exemplo de culturas, memória e lugar de memória.

O primeiro capítulo tem como título **Revisão da literatura: objeto da pesquisa e metodologia**. Neste, apresentamos pesquisas efetuadas em sites de repositórios de dissertações e de teses com o intuito de verificarmos temáticas sobre capoeira, literatura de cordel e educação. Por fim, discorremos acerca do método e da metodologia aplicadas neste trabalho.

O segundo capítulo tem como título **Literatura de cordel: cultura popular em foco**. Nele, abordamos a literatura de cordel como um gênero textual importante para a informação como também o entretenimento. Nesse viés, tentamos demonstrar uma breve linha do tempo, a partir de escritos chegados de Portugal ao Brasil com romances e folhas soltas, para depois enveredarmos pela produção de cordel/folhetos no Brasil, inicialmente, na região Nordeste do país.

O terceiro capítulo tem como título **Bravuras, glórias e vitórias na cadência do cordel**. Neste, discorremos sobre memórias e lugares de memória. Este se incumbe em trazer a categoria memórias como marca vital para o entendimento do presente da capoeira pelo passado ainda vivo trazido pelas lembranças da memória dessa cultura popular. Para mais, traz os lugares de memória como importantes para “guardarem” os cordéis; bem como o cordel configura-se, também, como um lugar de memória para a capoeira. Para esta análise, dispusemos de 14 (quatorze) cordéis.

O quarto capítulo tem como título **Pelejas, discussões, embates e desafios entre capoeiras e bambas** e apresenta a análise de 08 (oito) obras. Nestas obras emergem temas como a dicotomia entre a Capoeira Regional e a Capoeira Angola, o sincretismo

⁶ Divisão editorial de uma obra, determinada pelo autor ou em concordância com este, e que pode ou não corresponder a um volume do trabalho impresso.

religioso/dissimulação, a importância do ofício dos mestres de capoeira e seus saberes, entre outros.

O quinto capítulo tem como título **Valentes e brigões: possíveis diálogos pela força**. Este se incumbe de apresentar grandes nomes de capoeiras como Besouro de Mangangá, Manduca da Praia e Nascimento Grande. Para além de uma simples apresentação, o foco é na importância deles para a construção da identidade do capoeira através de seus embates na desordem em busca de uma ordem ora negada pelo contexto de discriminação e de racismo. Ademais, outros valentes que contribuíram com o contexto mencionado foram lembrados.

O sexto capítulo vem com o título **Origens da capoeira: um olhar pelos seus mitos fundadores**. Neste não apresentamos a certidão de idade da capoeira, mesmo porque sabemos que essa cultura popular é volumosa demais para ser entrincheirada em sua gênese. Por outro lado, percebemos a importância de dialogar com os escritos dos cordéis sobre a temática e tentar descortinar equívocos e ampliar narrações acertadas. Para tanto, analisamos 03 (três) obras.

O sétimo e último capítulo é intitulado de **Histórias para crianças: no balanço do ABC**. Este trouxe a análise de 02 (duas) obras e a partir das estrofes dos cordéis falaremos, entre outros aspectos, sobre a musicalidade da capoeira.

O oitavo capítulo tem como título **Iê, vamos embora** e apresenta as considerações finais desta tese. Em seguida, as referências. Os anexos e o apêndice vêm em outra parte denominada de Tomo II

Por fim, por acreditarmos que o cordel é um lugar de memória, não trataremos um capítulo específico para discorrer sobre a capoeira, mas sim utilizaremos os 33 (trinta e três) cordéis distribuídos em 05 (cinco) categorias para este fim.

Em relação à metodologia desta pesquisa, ela se configura como sendo de natureza básica, descritiva, por uma abordagem qualitativa. Pela sua característica em apresentar a literatura de cordel como documento, utilizaremos a Pesquisa Documental como método. Assim, o procedimento documental será destinado para os cordéis e como técnica para as análises das informações deles, optamos pela Análise do Conteúdo, de Bardin (2016).

Nesta tese, utilizaremos duas pessoas do discurso, a primeira do singular no momento em que achar necessário me envolver de forma direta no texto e a segunda do

plural quando estivermos em discussão/diálogo com alguma teoria ou mesmo em interatividade com as estrofes dos cordéis.

Utilizaremos três nomenclaturas no contexto da capoeira. A primeira será o vocábulo capoeira quando estivermos nos referindo aos sujeitos/atores sociais da capoeira antes de Bimba e de Pastinha. A segunda, a palavra capoeirista para nos referirmos aos sujeitos/atores sociais da capoeira no âmbito da profissionalização. A terceira, o termo capoeiragem para nos referirmos ao contexto em que o capoeira/capoeirista está envolvido.

De antemão, informo-lhes que busquei, nesta tese, ser fiel à cultura da capoeira, não me deixando levar pelo meu *phatos* pela Capoeira Regional, e, dessa forma, sendo honesto nas análises e nas interpretações dos versos dos cordéis. Espero ter conseguido apresentar uma pesquisa fruída, com questionamentos, com sugestões etc., e ter contribuído com a cultura popular pela Literatura de Cordel na cadência da Capoeira. Boa leitura!

1. REVISÃO DA LITERATURA: OBJETO DA PESQUISA E METODOLOGIA

É importante lembrar
Que a história oficial
Também sofre influência
Do código mor de moral
Do objetivo e da meta
Predominante na época
Considerando normal
(VIEIRA, 2003, p. 242).

Pesquisar em um Brasil que dá pouca oportunidade a quem se propõe a esse labor é um desafio, pois as “pedras no meio dos caminhos” são muitas, a exemplo do governo do ex-presidente Bolsonaro que panfletou nas mídias a ideia de que as universidades públicas não fazem pesquisas e “cortou” verbas para este fim. Ledo engano, ou mesmo estratégia em vista do sucateamento dessas instituições para favorecer o liberalismo e culminar na privatização delas, pois esse governo via nas universidades públicas uma ameaça para o seu projeto de poder, em que desinformar era um caminho (SINPRODF, 2022).⁷

Se não bastasse este (des)governo, a “cólera” do Coronavírus pegou a maioria das pessoas de surpresa e comigo não foi de outra forma. O que víamos em filmes como *Eu sou a lenda, de 2008*⁸ e *Contágio*⁹, de 2011, surgiu no final de 2019 não mais como ficção. Nesse contexto, na China, foi dado o alerta para a gravidade do vírus, que rapidamente se trasladou para a Europa e, em seguida, chegou aos outros continentes e o desespero e a sensação de impotência tomaram conta das famílias de todo o mundo.

Ao falar da pandemia, estou me referindo à memória da dor e do sofrimento, como bem cunhou Da Silva (2021), ao se referir às pessoas que não puderam abraçar seus entes queridos enfermos em hospitais, ou mesmo “nos momentos em que faltam as palavras” dar um último adeus, pois os cemitérios eram locais de possível transmissão do vírus.

⁷ Sindicato dos Professores do Distrito Federal. Disponível em: 13 jun. 2023. Acesso em: <https://www.sinprodf.org.br/governo-bolsonaro-corta-r-24-bi-da-educacao-e-confirma-frase-de-darcy-ribeiro/>

⁸ Um terrível vírus incurável, criado pelo homem, dizimou a população de Nova York. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-105557/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

⁹ Contágio segue o rápido progresso de um vírus letal, transmissível pelo ar, que mata em poucos dias. Como a epidemia se espalha rapidamente, a comunidade médica mundial inicia uma corrida para encontrar a cura e controlar o pânico que se espalha mais rápido do que o próprio vírus. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-178091/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Essa dor e sofrimento que a autora trata é em escala global. Na China e na Itália as tentativas de conter o vírus foram céleres, mesmo assim, os italianos amargaram, no início da pandemia, seiscentas mortes diárias. Ao pensar no tamanho desse país, há de se perceber a tragédia. No tocante ao *lockdown*, Da Silva (2021) argumenta o quanto foi difícil o confinamento, porque mudou-se toda uma cultura de vida e ao se referir à despedida, nos casos de mortes, isso se avoluma em sofrimento difícil para cicatrizar. Dessa forma, uma das maneiras para amenizar essa dor foram os funerais e obituários virtuais.

No Brasil, infelizmente, o governo federal não deu a devida atenção para essa enfermidade e prevaricou em ações necessárias no combate e prevenção do vírus. Declarações por parte do ex-chefe de Estado de nosso país, em tom de deboche e tomando como base os interesses econômicos, contribuíram para o retardo no início das pesquisas em busca de vacinas, como também na organização de infraestrutura para receber pacientes vitimados pelo coronavírus.

Para além dessas questões, é importante enfatizar que a pandemia do coronavírus nos arrebatou de forma silenciosa como todos os vírus, mas não deixou de fazer barulho por causa de suas reverberações, como exemplo em nossa mudança de cultura. Distanciamento social, fechamento de instituições de ensino, fechamento do comércio, com exceção dos serviços essenciais, uso de máscaras, Ensino Remoto e dezenas de equipamentos de proteção individual foram introduzidos em nosso cotidiano.

Nesse caminho, tomando como parâmetro a mudança de cultura em tempo de pandemia, ressalto, que para um pesquisador em doutoramento, o distanciamento social abriu uma ferida enorme e difícil de cicatrizar, pois nos impediu de participar de eventos presenciais em outras universidades. Isso porque fazer um doutorado não se resume a apenas à leitura e escrita de textos e a cursar as disciplinas obrigatórias e optativas, mas sim a vivermos os quatro anos de curso, de forma plena. Isso inclui a nossa participação em congressos, seminários, lançamentos de livros, oficinas etc. A ideia é viver o doutorado de forma intensa, conhecendo pessoas e formando redes sociais.

Para além disso, diante do contexto da mudança de cultura, devido ao falecimento de pessoas do meu núcleo de amigos me fragilizou bastante, a ponto de me inibir a ir a campo, mesmo após a flexibilização e reabertura dos lugares de memória. Mesmo assim, fui a muitas bibliotecas, entretanto a sensação era de desconfiança e desconforto pelo medo de contrair a doença, transmiti-la, ou mesmo vir a falecer como milhões de pessoas.

Assim, de março de 2020 a janeiro de 2022, foram dois anos de um misto de resignação e de resiliência, porque deixei de participar de forma presencial de ações importantes para o desenvolvimento de minha tese, a exemplo da implementação do projeto Capoeira no corpo e no livro: um diálogo com a cultura afro-brasileira através da literatura de cordel¹⁰, pois, infelizmente, no dia **17/03/2020** escolas públicas e particulares e universidades de Salvador fecharam em razão do aumento de casos do coronavírus. Dessa forma, não foi possível contemplar oficinas de produção de cordel sobre o tema capoeira, em duas escolas do município em Salvador. Esse era um dos objetivos de minha escrita. Contudo, o projeto caminhou de forma remota, com aulas gravadas e disponíveis para os /as discentes assistirem. Porém, infelizmente, os acessos foram ínfimos em razão do baixo letramento digital dos/das aprendizes, bem como do acesso à internet.

Mesmo com todos esses entreveros, a pesquisa foi iniciada e entoada pelas melodias da literatura de cordel, em seus versos, rimas e ritmos predispos-me a enveredar pelos caminhos metodológicos da pesquisa, mesmo sabendo o quão pode ser longo e difícil de encontrar o percurso mais sereno e com possibilidades de resultados mais eficazes para o objetivo desta tese. Neste caminho, como capoeirista e nordestino tenho na ginga da capoeira e nos versos dos cordéis a força para entender o método, seus instrumentos e técnicas de análise.

O primeiro movimento, nesse sentido, foi a Revisão da Literatura sobre a Literatura de Cordel e sua possível relação com produções sobre Capoeira. **A questão que me conduziu foi: como se organizam/apresentam os estudos sobre Literatura de Cordel e Capoeira na produção acadêmica brasileira, de 2008 a 2019?**

O referido recorte temporal se dá por **2008** ser o ano do registro da Roda da Capoeira e dos Saberes dos Mestres como Patrimônios Imateriais da Humanidade e **2019** por ser o ano de início da pesquisa. A ideia principal deste movimento foi ler dissertações e teses com o intuito de evidenciar se tem trabalho com recorte igual ao desta pesquisa; bem como buscar método, técnicas e instrumentos para o desenvolvimento do texto e análise dos documentos e narrativas desta tese.

Como motor de busca, enveredei pela Plataforma Sucupira, pelos periódicos Capes, pelas Bibliotecas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pelas Bibliotecas

¹⁰ A Fundação Mestre Bimba foi contemplada no edital 006/2019 Prêmio Capoeira Viva nas Escolas e às ações do Plano da Salvaguarda da Capoeira.

da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pelo indexador *Directory of Open Access Journals* (DOAJ), pelo banco de dados da Literatura Latino Americana e do Caribe em Ciências da Saúde (LILACS) e pelas Bibliotecas da Fundação Getúlio Vargas (FGV). As investigações foram efetuadas pela internet a partir de descritores com a relação **Literatura de Cordel e Capoeira, Capoeira e Educação e por último Literatura de Cordel e Educação. O critério de análise foi pela leitura dos títulos e dos resumos e da metodologia dos trabalhos.**

Iniciei a revisão da literatura pela Plataforma Sucupira. Das dissertações tive acesso a algumas produções. **“Cordel na Bahia: Literatura popular multifacetada”**, de Luciano Ferreira de Souza (2017); a qual, através da revisão bibliográfica, teve o objetivo de estudar o panorama da Literatura de Cordel na Bahia, visando à difusão do conhecimento. Como técnica, utilizou a leitura de bibliografias e entrevistas de autores que se debruçam sobre a literatura popular.

Também li **“O ensino por meio da Literatura de Cordel”**, de Alzanira de Souza Santos (2016), que, como método, utilizou a pesquisa autobiográfica com o objetivo de narrar vivências de uma professora que utiliza a Literatura de Cordel como forma de encorajamento para outras professoras. Como produto, apresentou um portfólio online.

“Ciclo carolíngio como divisor de águas nas literaturas portuguesa de cordel e brasileira de folhetos”, de Marta Raquel Oliveira de Carvalho (2015), utilizou-se da metodologia de análise exploratória, bibliográfica, documental e descritiva, cujos resultados estão embasados na análise de sessenta folhetos que compõem o *corpus* da pesquisa dela.

“Literatura de folhetos: uma trajetória enunciativa da sociedade dos cordelistas mauditos”, de Wellington Pedro da Silva (2013), através da abordagem enunciativa pelo método autobiográfico, traçou um panorama da trajetória da sociedade dos Cordelistas Mauditos¹¹, ancorado em imaginários e em uma memória sobre o que é fazer literatura de cordel e sobre como o poeta desempenha o seu papel de produtor e divulgador dessa prática. Como técnica de checagem das informações, optou-se pela Análise do Discurso.

“Romance (re)contado em prosa e verso: diálogos entre o “clássico” e a literatura de cordel na sala de aula”, de Adriana Martins Cavalcante (2013), narrou

¹¹ Grafia por conta do autor da dissertação.

pelo método da pesquisa(ação) as relações dialógicas existentes entre o “erudito” e o “popular” como instrumentos de estímulos à prática de leitura na perspectiva do letramento literário. Como técnica de análise do *corpus* desta pesquisa, a autora optou pela oficina de leituras literárias.

Pela revisão das teses, tive acesso a:

“Vozes marginais: a obra da cordelista D. Cícera à luz da semiótica das culturas”, de Emannelle Carneiro da Silva (2017), este trabalho analisou, à luz da semiótica francesa, obras da cordelista paraibana Dona Cícera Martiniano. Recorreu-se aos fundamentos epistemológicos e operacionais da Semiótica das Culturas, bem como a outros constructos, que forneceram os instrumentos adequados para se debruçar sobre os textos e retirar dele o material necessário à confirmação das hipóteses da autora da tese.

“Perspectivas do folheto de cordel na sua transposição dos sertões para os centros urbanos”, de Raymundo José da Silva (2014), essa obra verificou, através da pesquisa bibliográfica, como está sendo feita a transição de folhetos do antigo meio social sertanejo para a vida urbana e as possibilidades de sua permanência e continuidade como produto de Literatura de Cordel, ante a forte concorrência das diversas formas de comunicação e expressão cultural. Analisou-se dezoito folhetos, no entanto, não ficou evidente qual foi o tipo de técnica utilizada.

“Dedos cravejados de brilhantes, chapéus de estrelas carregados: a épica dos cangaceiros na literatura de cordel”, de Simão Pedro dos Santos (2015), este trabalho buscou estabelecer e demonstrar atos heroicos no percurso da poética literária do cordel, no tocante ao herói proveniente do cangaço. Como metodologia, amparou-se nos documentos, nos papeis, nos museus, nos jornais, a fim de resgatar o passado e de tentar entendê-lo e interpretá-lo.

“Vem jogar mais eu, mano meu: cartografando a capoeira na cidade de Camocim como jogo de linguagem e resistência negra”, de Gilson Cordeiro Soares (2015). Com este trabalho, buscou-se analisar o jogo da linguagem capoeira, mais notadamente, a capoeira praticada pelo grupo Capoeira Regional Mestre Ávila na cidade de Camocim (CE). Como método de análise, buscou-se nos princípios da cartografia intervencionista em que se propuseram a acompanhar processos, seguindo pistas cartográficas.

O segundo movimento com vistas à construção dessa revisão foi a busca de produções científicas nos periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de

Nível Superior (CAPES). A partir dos descritores atribuídos, oitocentos e dez produções foram encontradas. Com o descritor **Literatura de Cordel e Capoeira** treze trabalhos foram encontrados, no entanto apenas um artigo, de título: **As cantigas de capoeira Angola: literatura oral e tradição popular**, de Carla Alves de Carvalho Yahn e do Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos, (2010) fez referência à Literatura de Cordel e Capoeira. Nessa obra os autores destacam influências da literatura oral nas músicas de Capoeira Angola e apresentam duas estrofes de um Cordel de autoria de Victor Alvin, com o tema o Valente Besouro de Mangangá, capoeira afamado de Santo Amaro, Recôncavo da Bahia. O segundo descritor foi Capoeira e Educação. Seiscentos e vinte trabalhos foram referenciados, porém nenhum trouxe a relação buscada. O terceiro motor de busca foi Literatura de Cordel e Educação, cento e setenta e sete trabalhos emergiram na busca, mas sem referência à relação buscada.

Nas Bibliotecas da Universidade Federal da Bahia, fiz buscas e encontrei dezoito títulos, com o descritor **Capoeira e Educação** desses apresento nove, a saber:

Das teses:

O jeito que o corpo dá: a capoeira Angola e a dimensão corporificada do conhecimento (2018), de Ângela Maria Ribeiro. Propõe uma reflexão sobre o quanto o conhecimento incorporado nega as narrativas que, ao apagar o corpo, esconderam a vítima e descaracterizaram o crime do projeto colonizador.

Baobá na encruzilhada: ancestralidade, Capoeira Angola e permacultura (2016), de Sara de Abreu da Mata. O percurso metodológico parte do lugar de pesquisadora da autora e, também, capoeirista, angoleira, envolvida no campo de estudos. Toma a própria Capoeira Angola como uma possível epistemologia, ancorada na ancestralidade, compreendendo a capoeira como filosofia de vida, uma forma de ver o mundo de modo complexo, dinâmico, corporal, artístico.

Música, cultura e educação na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha (2017), de Priscila Maria Gallo. Teve como objetivo identificar, sistematizar e analisar os processos de ensinar e aprender música no ambiente da Capoeira. Em função de pesquisa de campo, foram entrevistados um ex-aluno do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA e mestres, contramestres, discípulos e familiares de Mestre João Pequeno.

Memórias periféricas... As narrativas de Mestre Nô: Capoeira Angola, educação e formação humana (2019), de Leandro de Oliveira Accordi. Esta pesquisa objetivou registrar e compreender saberes da Capoeira Angola, a partir das narrativas e

acervo de Norival Moreira de Oliveira, Mestre Nô. Importante trabalho pela construção da narrativa pela História Oral.

As dissertações encontradas foram:

Capoeira & educação: produção do conhecimento em jogo (2018), de Ábia Lima de França. O estudo investigativo teve por objetivo geral discutir criticamente a produção do conhecimento que entrecruza a educação e a capoeira nos Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da UFBA e UNEB. Para isso, foi escolhida a pesquisa bibliográfica do tipo estado do conhecimento por se tratar de um setor de publicações, dissertações de mestrado e teses de doutorado, que foram localizadas no Repositório Institucional da UFBA, no Centro de Documentação e Informação da UNEB, no Banco de Teses e Dissertações do Portal da CAPES, no Sistema Integrado de Bibliotecas e no Google.

“Escute um pouco seu mestre menina...” O ambiente gingado e narrado a partir da Capoeira Angola: tecendo conexões entre Corpo, Cultura e Educação Ambiental (2017), de Anastácia Schroeder. Teve como objetivo identificar e analisar as relações possíveis entre corpo, cultura e ambiente, a fim de pensar uma educação ambiental como práxis corporal e cultural, a partir da capoeira Angola. Realizam-se entrevistas com Mestres de capoeira Angola do Estado da Bahia, fundamentadas na História Oral Temática. Também, buscou-se tratar as falas em consideração aos sentidos produzidos no contexto social do tempo presente.

N’outras corpas Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira Angola do grupo Nzinga (2018), de Verônica Daniela Navarro. A autora imprimiu o desafio de se manter orientada metodologicamente pela pesquisa étnica implicada, por ser participante do grupo que estuda. As referências partem do saber dos mestres e mestras da cultura popular, aqueles com quem teve o privilégio de aprender a partir da prática, como também aquele (a)s que deixaram o seu legado através das gerações que vieram.

O ritmo com um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a Capoeira (2015), de Vinícius Amaro. O presente trabalho busca avançar no entendimento da importância das construções rítmicas como ferramentas composicionais, imaginando e mesmo materializando relações entre o universo da capoeira, a partir do trabalho de Bertissolo (2013) e os quatro conceitos que estabelece como síntese — ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade.

Iê, capoeira na gestão, camará!: um estudo sobre as práticas organizacionais de uma associação em expansão internacional (2016), de Carolina Gusmão Magalhães. Teve por objetivo reconhecer e analisar a influência da cultura da capoeira sobre as práticas organizacionais de uma associação, pautada por princípios não econômicos e em fase de expansão internacional, a fim de reconhecer os limites e as possibilidades do seu modelo de gestão. Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório, com orientação analítico-descritiva, mediante observação participante. Os sujeitos são os dirigentes e membros da Associação Cultural GUETO, organização sem fins lucrativos que tem cinco sedes internacionais. A interpretação do material coletado seguiu os ensinamentos da análise de conteúdo.

Por último, no motor de busca **Literatura de Cordel e Educação**, encontrei **oito trabalhos**, seguem alguns como exemplos.

Das dissertações:

Misoginia e Femicídio na Literatura de Cordel: uma análise acerca das relações de Gênero (2019), de Kellane dos Santos Reis. Teve como objetivo analisar os folhetos de cordel em observância à prática de misoginia ou feminicídio.

A Materialização do universo-cordel no palco: imagem, tema e verso no espetáculo Os ovos de Militão (2015), de Alan Félix dos Santos Moreira. Desenvolvem-se considerações acerca da tríade – imagem, tema e verso, para explorar os conceitos geradores da teoria sobre as representações das matrizes estéticas encontradas no folheto da literatura popular em versos – denominada como Universo-Cordel.

Literatura de cordel e o aquecimento global: uma possibilidade no ensino de ciência (2015), de Silvana Maria Lima de Oliveira. Este trabalho teve por objetivo principal investigar a contribuição de textos da literatura de cordel como instrumentos mediadores para a construção de conceitos científicos relacionados à crise ambiental e ao aquecimento global. Para delinear o percurso teórico-metodológico, pautado na pesquisa-ação, a autora partiu da relação entre a cultura local e o saber científico em uma abordagem socialmente comprometida para a construção dos conceitos de desmatamento e queimadas e sua relação com o aquecimento global, relacionando ao contexto local da Ilha de Maré.

Das teses:

CAMINHOS TRILHADOS EM VERSOS: Teatro, Cordel e Educação de Jovens e Adultos (2015), de Carla Meira Pires de Carvalho. Construiu, de forma

dialógica, uma abordagem teórico-metodológica para o ensino do teatro na Educação de Jovens e Adultos (EJA) a partir da associação entre suas memórias e narrativas de vida e a Literatura de Cordel. Insere-se no campo de estudo relacionado às pesquisas qualitativas, tendo a pesquisa-ação e seu caráter dialógico como encaminhamento, no qual os sujeitos da investigação estão implicados na busca por caminhos investigativos que proporcionem mudanças significativas na formação humana, principalmente em seus aspectos político-sociais e culturais. Este trabalho buscou, como fundamentação teórica, a inter-relação entre três áreas do conhecimento, a saber: o teatro, o cordel e as narrativas de vida. Buscou na Análise do Discurso ancoragem para diálogo com os textos agrupados e escolhidos para análise.

O teatro de cordel de João Augusto entre arquivo (s), edição e estudo de textos (2014), de Ludmila Antunes de Jesus. Buscou-se, neste trabalho, contextualizar os textos em seus processos de produção e de transmissão. Fez-se uma incursão pelos arquivos e acervos, nos quais se encontram os documentos referentes à memória e à história de João Augusto, na tentativa de compreender a produção desse sujeito, de ler o sujeito arquivado.

Em seguida, empreendi buscas no *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*. Esse suporte, de acordo com Severino (2016, p. 154), “Indexa mais de dez mil periódicos de acesso aberto que cobrem todas as áreas de ciência, tecnologia, medicina, ciências sociais e humanidades”. Com o motor de busca **Literatura de Cordel e Capoeira**, o resultado foi zero.

Através da busca de artigos com o tema **Capoeira e Educação**, encontramos cento e sessenta e oito produções, de títulos variadas, vejamos alguns: “Educação para as relações étnico-raciais na educação física para além da capoeira”, “Avaliação do enriquecimento de capoeira por meio de sementeira direta de mogno e cedro”, “Mulher na roda não é pra enfeitar”! “A ginga feminista e as mudanças na tradição da Capoeira Angola”, “Capoeira: diálogo de saberes como possibilidade de valorização da(s) identidade(s) afro-brasileira(s) e do patrimônio imaterial”, “Cultura e capoeira: vivências de jovens periféricos”.

Com o motor de busca **Literatura de Cordel e Educação**, encontramos sessenta e dois títulos, de abordagens diversas e amplas, eis alguns títulos: “Literatura de cordel: veículo de comunicação e educação”, “Literatura oral y política actual: el presidente Trump en la Literatura de cordel brasileña”, “Avaliação de tecnologia educativa na

modalidade literatura de cordel sobre amamentação”, A representação temática da Covid-19 na literatura de cordel”, entre outros.

Na pesquisa em bases de dados do Literatura Latino-americana e do Caribe em Ciências da Saúde (LILACS), para o motor de busca Literatura de Cordel e Educação encontramos setenta e uma produções; em Educação e Capoeira encontramos vinte e sete trabalhos. Já com a relação Literatura de Cordel e Capoeira, não encontramos trabalhos, conforme o exemplo a seguir:

Figura 1 – Base de dados do LILACS.

The screenshot displays the LILACS search interface. At the top, the logo for 'bvs biblioteca virtual em saúde' is visible. The main header reads 'Pesquisa em bases de dados'. Below this, the search parameters are shown: 'Base de dados : LILACS' and 'Pesquisa : Literatura de Cordel [Palavras] and Capoeira [Palavras]'. The results section indicates 'Referências encontradas : 0'. A 'Refinar a pesquisa' section allows selecting the database as 'LILACS' and provides a 'Formulário avançado' link. The search criteria are listed in a table:

	Pesquisar	no campo	
1	Literatura de Cordel	Palavras	índice
2	and Capoeira	Palavras	índice
3	and	Palavras	índice

Buttons for 'CONFIG', 'LIMPAR', and 'PESQUISAR' are located below the search criteria. At the bottom, it states 'Search engine: IAH v2.6 powered by WWWISIS' and 'BIREME/OPAS/OMS - Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde'.

Fonte: LILACS¹² (2021).

Fiz buscas, também, no Sistema Integrado de Bibliotecas da Fundação Getúlio Vargas (FGV). As bibliotecas que compõem essa integração e uniformização do acervo são: Biblioteca Karl A. Boedecker (BKAB-SP), Biblioteca Mário Henrique Simonsen – (BMHS-RJ) e a Biblioteca de Brasília. Essa tríade “tem como ações permanentes a

¹² Disponível em: <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&base=LILACS&lang=p&form=A>

criação de políticas que facilitem o *modus operandi* de pesquisadores e alunos sobre a pesquisa bibliográfica, bem como a valorização e expansão da produção e memória acadêmica da FGV”¹³.

Nesse sistema integrado, privilegiei os mesmos motores de buscas anteriores. Por serem integradas, o resultado de uma equivale as das outras duas. Com o motor de busca **Literatura de Cordel e Capoeira**, o resultado foi zero. Em **literatura de Cordel e Educação**, encontrei noventa e cinco. Em relação ao motor de busca Educação e Capoeira, achei cem títulos.

Neste caminho, não encontrei trabalho científico com temática semelhante à nossa. Identifiquei apenas um artigo completo que dispensou uma seção abordando a literatura de cordel com o tema capoeira.

Em suma, após todas as buscas, percebi que são inúmeros os trabalhos com as relações Literatura de Cordel e Educação e Educação e Capoeira. As abordagens metodológicas são vastas e muitos trabalhos não informaram em seus resumos qual metodologia trabalharam. Por outro lado, entendi o quanto a Literatura de Cordel dialoga como temas diversos. Dessa forma, isso me fez entender o quão elas são importantes para questões de (in) formação, construção de saberes culturais, difusão do conhecimento, entre outros. Ademais, e não mais importante, mas pertinente ao labor do pesquisador, percebi uma lacuna de pesquisa e possibilidade de apresentar um trabalho inédito com o tema **Entre ABCs, glórias, pelepas, encontros e desafios: os significados socioculturais da Capoeira através da Literatura de Cordel encontrada em Salvador (BA)**.

De forma simplificada, a seguir apresento-lhes a tabela 01, que traz um panorama dos repositórios e indexadores com os três motores de buscas basilares para os resultados apresentados. Ressalto que na Biblioteca Luis Henrique Dias Tavares (CDI), do PPGEduc/UNEB, não encontrei produções acadêmicas com o motor de busca especificado.

¹³ Disponível em: <https://portal.fgv.br/sistema-bibliotecas-fgv>.

Tabela 1 – Repositórios/Indexadores e os Descritores– 2008 a 2019.

	PLATAFORMA SUCUPIRA	PERIÓDICOS CAPES	PERGAMUM UFBA	DOAJ	LILACS	FGV
Capoeira e Educação	14	620	18	168	27	100
Literatura de Cordel e Educação	08	177	08	62	71	95
Literatura de Cordel e Capoeira	--	13	--	--	--	--

Fonte: Autor da pesquisa (2019/2020/2021).

Com esta revisão da Literatura, percebi que uma abordagem qualitativa é um bom percurso para esta tese, pois trabalha com subjetividades de populações que apresentam objetivos comuns em relação à Cultura Popular. Como método, por entender que o cordel é um documento, a pesquisa documental é o caminho a ser percorrido. Nesse sentido, falaremos, a seguir, sobre a abordagem de pesquisa, o método e as técnicas utilizadas nesta pesquisa.

Feita a Revisão da Literatura sobre produções científicas com temas relacionados ao nosso objeto de estudo, foi necessário e urgente definir o caminho para a pesquisa. Esse foi o momento mais difícil, pois são muitas as possibilidades de enveredar pelas itinerâncias metodológicas alicerçadas pelos instrumentos e técnicas disponíveis para serem utilizados. Assim, por se ter variedade para a escolha desse percurso, tornou-se uma tarefa homérica. Assemelhou-se e/ou nos fez lembrar as dúvidas de Teseu quando, no labirinto, teve que definir uma entrada para poder sair dele (SERRANO, 2011). Assim como Teseu, tive que tomar uma direção e/ou ir por vários caminhos para chegar ao meu destino, mesmo que não traga uma posição final, pois:

Pesquisar é um processo inacabado, nunca definitivo, em suas duas opções inicialmente possíveis: não concluído e não concludente. Ele nunca se acaba, por mais que o queiramos. Estamos, o tempo todo, convictos da possibilidade de fazer mais, de aprofundar mais, de ir mais longe. Mesmo que pareça paradoxal, somos nós mesmos que estabelecemos os limites quando aplicamos os critérios da prudência, e a própria pesquisa, na medida em que avançamos, vai se redefinindo e reorientando o curso da caminhada (SERRANO, 2011, p. 14).

Côncio de que uma pesquisa de Mestrado e de Doutorado não se findam em sua última linha, busquei os melhores meios para definir qual(is) perspectiva(s) tomaria ao

longo dessa pesquisa, porque essa postura me encaminhará a decisões acertadas. Pelo menos, isso é o esperado.

Nessa esteira de pensamento, de acordo com Haguette (2005, p. 63), “os métodos quantitativos supõem uma população de objetos de observação comparável entre si, e os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e de sua razão de ser”. Assim, neste trabalho, o fenômeno a que me refiro é a literatura de cordel. Nesse viés, acredito que a pesquisa qualitativa, alicerçada em seus diversos procedimentos, dispositivos e técnicas para se chegar à análise de informações, é a que menos distorce a experiência dos sujeitos dessa tese (BOGDAN; BIKLEN, 1994).

A pesquisa qualitativa busca, na linguagem, a centralidade para compreender os sujeitos em relação aos seus pontos de vista (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Assim, a experiência dos cordelistas no fazer dos cordéis, para este trabalho, são pressupostos fundamentais, para que possamos apresentar resultados importantes, a fim de utilizá-los como fonte de estudo, independentemente de o resultado ser ou não o que imaginamos.

Ademais, de acordo com Bogdan e Biklen (1994, p. 49) “A abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para construir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”. Esta perspectiva trazida pelos autores faz com que o pesquisador fique mais atento aos detalhes, às nuances da pesquisa, aos pormenores das escritas dos cordelistas, por exemplo.

Segundo Lüdke e André (1986), documentos são quaisquer materiais que possam servir como fontes de inspiração. Nesse sentido, podemos dizer que cartas, reportagem, fotografias, revistas, circulares, diários de bordo, livros, *podcast*, leis, regulamentos, entre outros do gênero podem ser classificados como documentos. Assim, por entendermos que o cordel se configura como um documento e nele subsistem conceitos, modos de ver determinadas culturas, comportamentos humanos, entre outros aspectos relativos ao modo de ver e de estar das pessoas, usamos como método a Pesquisa Documental para analisarmos os escritos sobre a Literatura de Cordel com a temática da Capoeira.

Como se vê, o documento para esse tipo de pesquisa é de extrema importância, pois nele há informações preciosas capazes de trazer à tona abordagens e conteúdos antes nunca vistos e/ou anunciados; o que contribui com a responsabilidade de garimparmos fontes documentais, se possível, jamais avaliadas. Essas fontes são classificadas por primárias por não terem sido analisadas por outrem (OLIVEIRA, 2012).

Cellard (2008, p. 295) aborda o documento como fonte de extrema importância para o pesquisador das ciências sociais, seja para trazer à tona informações de um passado distante ou recente. Além disso, o documento pode trazer informações nunca antes tratada por ser “o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado distante”. Ademais, mesmo o documento tratado pode ser possível de interpretações outras, porque as formas de ver e de pensar no mundo são diferentes e dependem muito da vivência experienciais de cada persona/pesquisador. Nesse sentido, mesmo se o cordel apresentado já tenha sido lido e analisado em um contexto, outras leituras podem advir e descortinar dúvidas acerca de um episódio.

Por esse entendimento, ancorado em Lüdke e Andre (1986), Cellard (2008) e Oliveira (2012) percebemos o cordel como um material de divulgação importante para fomento e (in)formação do leitor, que através dele pode rememorar fatos de um passado distante ou mais remoto; bem como trazer novos olhares para eventos de nossa cultura.

Optamos pela Análise de Conteúdo (AC) como técnica para analisarmos os discursos das narrativas dos cordéis com a temática capoeira; pois os vemos, inicialmente, como documentos primários, brutos no intuito de buscarmos significados outros acerca de essa manifestação afro-brasileira.

A AC é “um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a “discursos” (conteúdos e continentes) extremamente diversificados” (BARDIN, 2016, p. 15). Segundo a autora, essa análise pode acontecer de forma objetiva e subjetiva, baseada na inferência pela dedução (BARDIN, 2016).

Ao analisamos os cordéis, pensamos sempre na linguagem em sua dinâmica do seu fazer diário, de seu contexto que lhe é peculiar, por entendermos que ela é mutável e acompanha a evolução da sociedade. Nesse sentido, uma palavra pode assumir diferentes significados quando analisada em relação a assuntos diversos, a exemplo dos históricos, políticos, educacionais etc. Essa análise, em relação ao contexto, contribui de forma significativa para podermos apresentar categorias de acordo com o campo semântico tratado na literatura popular em verso.

A Literatura de Cordel é um gênero textual ¹⁴ e literário que abarca em sua composição uma mistura importante para análise e interpretação, pois reúne em sua composição uma variedade de assuntos, como amor, traição, inveja, jogo, confusões,

¹⁴ Textos encontrados em nossa vida diária, com poder sociocomunicativos, dotados de inscrição histórica, social, cultural etc (MARCUSCHI, 2008).

brigas, valorização de heróis etc. Essa variedade de temas é classificada por alguns autores como ciclos. Eis alguns possíveis: ciclo de amor ou de fidelidade, ciclo histórico, ciclo religioso ou de moralidade, ciclo circunstancial, ciclo heroico, ciclo maravilhoso ou mágico, ciclo cômico ou satírico etc (HAURÉLIO, 2010). Salientamos que essa não é uma classificação genérica ao ponto de ser tomada como referência única, pois outros autores apresentam especificações diferentes, mesmo que parecidas. Sobre isso Curran (1973, p. 39) apresenta uma classificação em ciclos idealizada pelo saudoso Ariano Suassuna. Vejamos a seguir:

- a) Do ciclo heroico: As históricas do cangaceiro Antônio Silvino. “A Batalha de Oliveiros”. “A Prisão de Oliveiros”.
- b) Do Maravilhoso: “História do Reino da Pedra Fina”, “Branca de Neve e o Soldado Guerreiro”, “A História da Princesa Magalona”.
- c) Do Religioso ou Moral: “O Milagroso de Beberibe”, “Os Martírios de Cristo”.
- d) Do satírico: “O Dinheiro”.
- e) Do Histórico: “As Misérias da Época”, “As Aflições da Guerra na Europa”, “Affonso Pena”.
- f) Do ciclo do Amor: “A Força do Amor ou Alonso e Marinha”, “A História de Mariana e o Capitão de Navio”.

O próprio Ariano Suassuna, em apresentação da obra *Classificação Popular da Literatura de Cordel: Que só Marketing dos camelôs de remédio ou o mundo da camelotagem*, de Liêdo Maranhão (2013) afirma que se tivesse lido o ciclo sugerido por Maranhão, repensaria a classificação dele. Maranhão (2013) cunhou vinte e dois ciclos de folhetos, a partir do desenvolvimento de uma pesquisa com cordelistas/folheteiros. Vejamos:

Tabela 2 - 22 Ciclos de Liêdo Maranhão.

CICLOS DE FOLHETOS	CICLOS DE FOLHETOS
1 Folhetos de Conselhos	12 Folhetos de Discussão
2 Folheto de Eras	13 Folhetos de Pelejas
3 Folhetos de Santidade	14 Folhetos de Bravuras ou de Valentia
4 Folhetos de Corrupção	15 Folhetos de ABC
5 Folhetos de Cachorrada ou Descaração	16 Folhetos de Padre Cícero
6 Folheto de Profecias	17 Folhetos de Frei Damião
7 Folhetos de Gracejo	18 Folhetos de Lampião
8 Folhetos de Acontecimentos ou de Época	19 Folhetos de Getúlio
9 Folhetos de Carestia	20 Folhetos de Política
10 Folhetos de Exemplos	21 Folhetos de Safadeza ou Putaria
11 Folhetos de Fenômenos	22 Folhetos de Propaganda

Fonte: Liêdo Maranhão (2013).

Nessa classificação, sentimos falta de um dos clássicos dessa literatura, a vida e obra de Antônio Conselheiro. Inferimos que Maranhão tenha inserido esse assunto em outro ciclo, a exemplo de política, de profecias, de época, ou mesmo de santidade. Isso demonstra o quanto é tênue, ou melhor, próximas as temáticas, o que pode levar a um cordel versar sobre mais de um tema, por exemplo.

Como visto, trazer uma classificação das produções dos cordéis em ciclos não é uma tarefa fácil, como também não nos trará uma definição fidedigna, pois as possibilidades são vastas, além de ser uma perspectiva que encaminharia o poeta a produção de seus escritos a partir de uma exigência por classificação, o que poderia engessar a sua criatividade. Nesse sentido, coadunamos com a ideia de Luyten (1983, p. 41-42), que diz ser um absurdo classificar a literatura de cordel por ciclos, isso porque são apresentadas inúmeras classificações e especificações. Segundo o autor, seria o mesmo que dividir a “literatura brasileira em heroica, obscena, de banditismo, religiosidade e temas medievais. E os autores onde é que ficam? E como iríamos classificar os escritores pelo país afora?” (LUYTEN, 1983, p. 41-42).

Assim, de acordo com Luyten (1983), devemos pensar na classificação pelos autores, porque a literatura de cordel é igual a qualquer outra, é pensada e produzida por pessoas, com ideologias e existência no mundo de formas diversas. Daí, devemos entender que existe uma infinidade de classificações e ciclos, com temas diversos e que os autores têm a liberdade de produzir seus escritos, de acordo com seus posicionamentos políticos, ideológicos etc.

O mais importante mesmo, em nosso ponto de vista, é entendermos a literatura de cordel como um gênero textual oriundo da cultura oral, que se materializa em seu formato escrito, com marcas da linguagem verbal popular, com poder de sedução para prender a atenção do leitor, seja pelos seus versos rimados, pela sua musicalidade; como também com seus temas diversos que abarcam ironia, erotismo, sensualidade, historicidade, política etc., de acordo com a intencionalidade comunicativa do autor.

Ademais, entendermos que a literatura de cordel mesmo sendo conhecida como o “jornal do povo”, pois, por décadas, foi o único meio de informação para boa parte do homem do campo, tinha, sobretudo, essa literatura como forma de lazer e de divertimento. Dessa forma, a informação deveria ser apresentada de forma engraçada, gracejada, independentemente da temática ou mesmo das consequências dos fatos ora apresentados. Assim, observamos que já nos títulos existe a intenção de chamar a atenção do leitor e possível comprador da obra. Eis alguns exemplos: **A mulher que deu a Luz uma cobra**

porque zombou do bom Jesus da Lapa, de Rodolfo Coelho Cavalcante. **O Satanaz Reclamando a Corrução de Hoje em Dia**, de José Costa Leite. **A chegada de Lampião no Inferno**, de José Pacheco. **A carta que Satanaz mandou ao cantor Roberto Carlos**, de Enéias Tavares dos Santos. **História do Protestante que foi matar Frei Damião por ter virado num urubu**, de Manoel Serafim. **Discussão de um crente com um cachaceiro**, de Vicente Vitorino. **Discussão do Macumbeiro e o Crente**, de Gonçalo Ferreira da Silva. **ABC da Meretriz**, de Rodolfo Coelho Cavalcante. **Sindicato dos Cornos**, de Nenzinho do Violão. **As belezas de Brasília e as Misérias do Nordeste**, de Rodolfo Coelho Cavalcante (CURRAN, 2011).

Desses exemplos, destacamos, também, a versatilidade do cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante por transitar em diversas temáticas. Isso de certa maneira demonstra que o cordelista para mercar o seu produto, deveria estar antenado com os problemas sociais, culturais, econômicos etc., do seu tempo.

Um doutoramento é, na maioria das vezes, um momento único na vida de uma pessoa. Três ou quatro anos de muita responsabilidade, abdicação de prazeres outros, de momentos com a família, amigos etc. Por essa e outras razões, devemos viver esse período com maior dedicação; como também aproveitar os momentos dentro e fora da Universidade. Isso inclui cursar as disciplinas, participar de seminários, congressos nacionais, se possível internacionais. E enfim, vivermos os momentos do doutoramento para que tudo isso reverbere em experiências para o estudante e que sirva de inspiração para futuros pesquisadores. Nesse sentido, é sempre de bom alvitre registrar tudo, ouvir pessoas, se deliciar com narrativas etc. Para tanto, umas das estratégias para não perder acontecimentos e eventos é construir um Diário de Bordo, ou Diário de Itinerâncias. Segundo Macedo (2004, p. 195):

Jornal de pesquisa, diário de campo, diário de viagem, são denominações que conceitualizam a descrição minuciosa e intimista, portanto dessa de existencialidade, que alguns pesquisadores despojados das amarras objetivas constroem ao longo da elaboração de um estudo. Trata-se, em geral, de um aprofundamento reflexivo sobre as experiências vividas no campo de pesquisa e no campo da sua própria elaboração intelectual, visando apreender de forma profunda e pertinente o contexto trabalhado de investigação científica, que, como nos alerta Cicourel e Meham, imbrica-se no próprio objeto e forma sua Gestalt, esclarecendo-o em todos os âmbitos.

Essas vivências construídas ao longo de nossa formação no doutoramento se constituem como marcas indelévels desse trajeto; porque se forjam no fazer diário,

itinerante em busca do inesperado, do inacabado. Em suma, devemos estar imersos na pesquisa, não nos furtarmos de experiências no campo. Nesse sentido, apresentaremos nossa incursão no campo em busca de mais conhecimento sobre a literatura de cordel; bem como de cordéis sobre capoeira em Salvador.

Nesse processo formacional, em busca de mais informações sobre obras de cordéis e de cordelistas, encontrei, na Flipelô de 2019, o Capoeirista e Cordelista Olegário Alfredo. Não o conhecia pessoalmente, mas tinha lido algumas obras dele. Foi uma experiência marcante para mim. Parafraseando Macedo (2016), foi uma experiência acidental, pois não marcamos esse momento, não nos conhecíamos, mas ele estava lá.

Figura 2 - Olegário Alfredo (Me Gaio) e eu.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2019).

Não posso deixar de citar o Terceiro Seminário Griô, nas dependências da Faculdade de Educação e parte na Faculdade de Dança, ambas da UFBA. Nesse evento, participei da organização dele, apresentei trabalho, coordenei apresentações em Grupos de Trabalhos, a exemplo de comunicações orais e oficinas de cordéis com Bule-Bule. No dia da coordenação das apresentações orais, tive o prazer de conhecer o professor, poeta e cordelista Antônio Barreto, pessoa importante nesse meu caminho, pois me acolheu com bastante simplicidade e me deu verdadeiras aulas sobre a cultura popular.

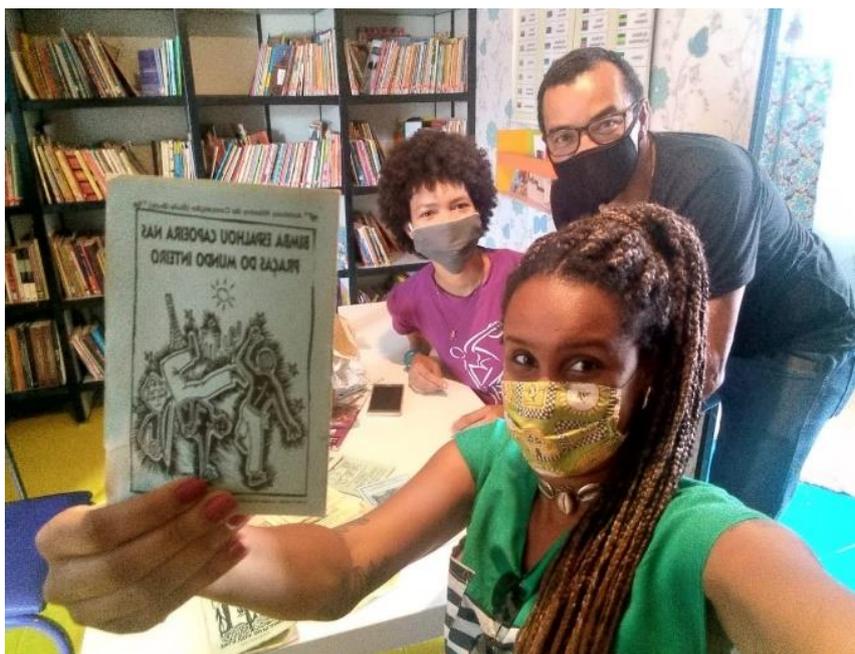
Figura 3- Professor Antonio Barreto e eu



Fonte: Arquivo do pesquisador (2019).

Em 2020, fui contemplado, por edital, com duas estudantes de Iniciação Científica (IC), Ailla Melo e Fabiana Céu. As estudantes me ajudaram em busca dos cordéis em lugares de memória, de Salvador (BA). Em uma de nossa incursão no campo, fomos à Biblioteca Clementina de Jesus, da Escola Municipal Luíza Mahin. Esse lugar de memória tem como mantenedora a Associação de Moradores do Conjunto Santa Luzia, situado Conjunto Santa Luzia, quadra 05, 18 - Uruguai, Salvador (BA). Nessa empreitada, encontramos um cordel com o tema Capoeira, de autoria de Bule-Bule, cujo título é **Bimba espalhou capoeira pelo mundo inteiro**.

Figura 4 – Ailla Melo, Fabiana Céu e eu



Fonte: Arquivo do pesquisador (2020).

Outro momento de imersão foi o meu encontro com o cordelista Victor Itahim Alvim Garcia, Lobisomem, no Rio de Janeiro. Um dos locais visitados por nós foi a Feira de São Cristóvão, lugar de memória mágico, que nos remete ao Nordeste e a literatura de cordel.

Figura 5 – Lobisomem comigo na Feira de São Cristóvão



Fonte: Arquivo do pesquisador (2022).

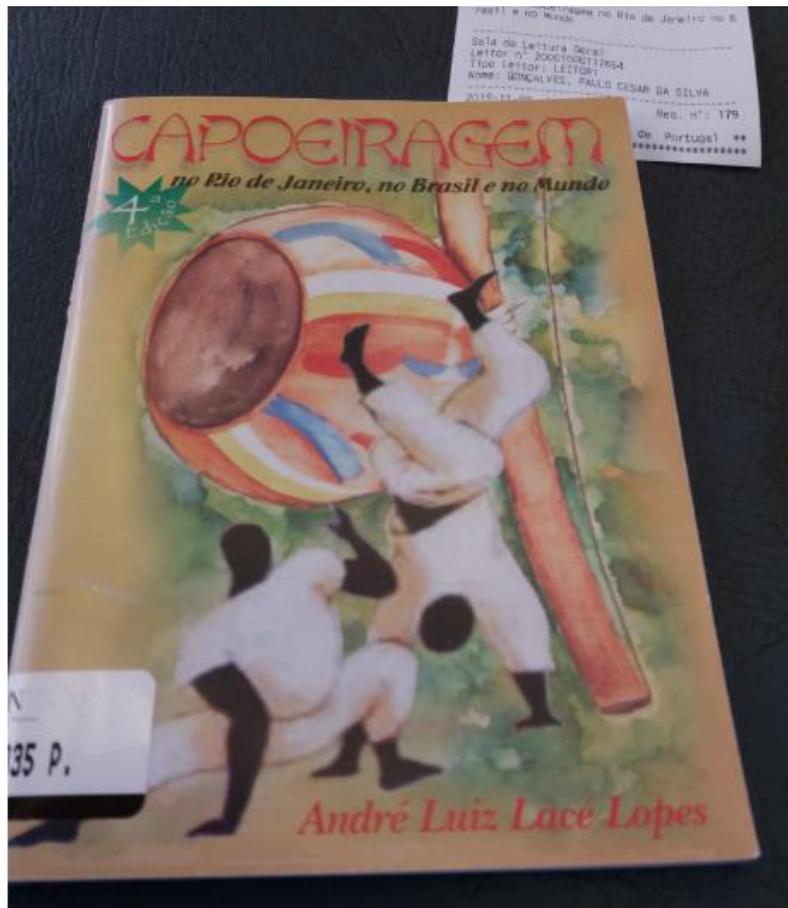
Pela similaridade do cordel com a capoeira, a região Nordeste é o local em que mais essas culturas aparecem e se aproximam. No Brasil, o cordel tem boa parte de sua concentração na Paraíba, em Pernambuco, na Bahia e no Ceará. A chegada dessa manifestação popular em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo, se deu pela migração de nordestinos para essas localidades.

A capoeira também se expandiu por migração, passou do local para o global e hoje se encontra em mais de cento e cinquenta países, contribuindo, entre outros aspectos, para a difusão da Língua Portuguesa. De acordo com o IPHAN (2014, p. 62), “Mestre Arthur Emídio foi, provavelmente, o primeiro capoeirista a viajar para o exterior, entre os anos de 1950 e meados da década de 1960”. Nesse período, o Mestre Arthur se apresentou em cidades do México, da Argentina, dos Estados Unidos e países da Europa. Em 1966, acontece, em Dakar, Senegal, o Festival de Artes Negras. Coube ao Mestre Pastinha liderar o grupo de capoeira Angola em terras africanas. Esse evento cultural contribui com a divulgação e expansão da capoeira pelo mundo (IPHAN, 2014). Viagens como essas deram visibilidade à Bahia e a sua capital, Salvador, cidade referência dessa manifestação de matriz afro-brasileira. (SEPLAN, 2019). Nesse caminho, o *locus* para buscarmos os cordéis com o tema capoeira são as zonas dessa metrópole.

Iniciamos nossa busca dos cordéis em feiras livres, bibliotecas, museus, fundações etc., locais esses denominados de Lugares de Memória (NORA, 1993). Além disso, procuramos Mestres de capoeira, Contadores de Histórias, Cordelistas, Mestres da Cultura Popular entre outros para nos fornecerem informações sobre nosso objeto de estudo.

Por outro lado, após ter meu projeto de doutorado aprovado para participação da Escola Doutoral (2019), evento internacional para novos doutores e pesquisadores em processo de doutoramento, em Lisboa, Portugal, decidi procurar a literatura de cordel neste país, porque de lá foram trasladados muitos romances e teatro de cordel para o Brasil. Daí visitei a Biblioteca Nacional. Nessa minha ida à Biblioteca Nacional de Lisboa, concentrei buscas aos cordéis, não estava à procura de livros de teoria, queria mesmo encontrar livretos/folhetos/ folhas soltas em prosa, em versos ou em prosa e versos. Não os encontrei, achei apenas um livro acerca da Capoeiragem do Rio de Janeiro, com históricos de capoeiras/capoeiristas dessa região do país e algumas referências de cordéis versando sobre esses autores culturais.

Figura 6- Livro sobre a Capoeiragem do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2019).

Em busca de cordéis em Lisboa, visitei várias livrarias e na Livraria Sá da Costa, no Bairro do Chiado, encontrei duas joias raras da literatura portuguesa. Joias raras sim, porque são exemplares do Teatro do Cordel, do século XIX. As obras são intituladas de **Almas D'anjo**, comédia em um ato, de autoria de Antonio Maria d'Oliveira Parreira, datada de 1892 e **Um anjinho da pelle do diabo**, de Antonio Feliciano de Castilho, de 1872.

Figura 7 – Foto de Teatro de Cordel – Livraria Sá da Costa -Lisboa – Portugal.

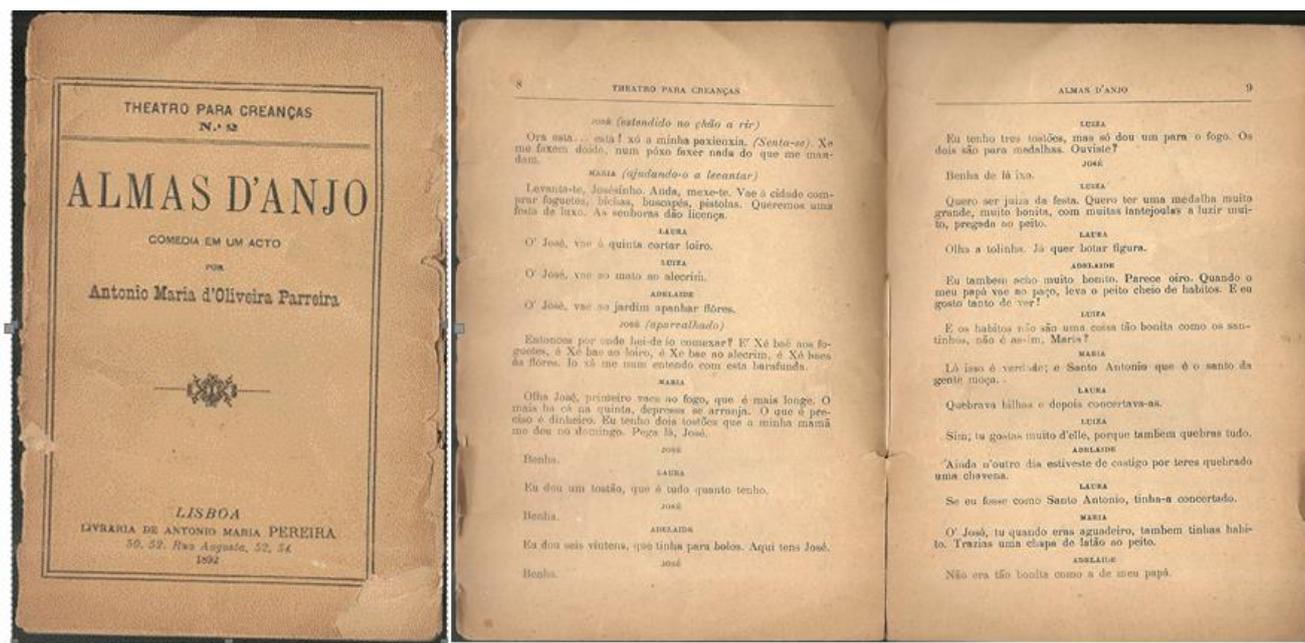


Fonte: Arquivo do pesquisador (2019).

Em breve comparação com produções de cordel do Brasil, essas duas obras têm poucas similaridades com a nossa literatura. **Em Almas D'anjo**, por exemplo, aparecem dísticos que lembram nossos versos e umas cinco estrofes de oito versos cada, mas o que predomina é a prosa do teatro com as cenas bem definidas. Em relação ao formato e ao papel utilizados, isso sim é bem próximo do utilizado aqui no Brasil nas cinco primeiras décadas do século XX.

Nogueira (2004) diz que muitos folhetos de cordel do século XVI até o terceiro quarteto do século XX tinham o seu formato podendo variar em produções em verso, em prosa ou em verso e prosa. Esses dois exemplos são em verso e prosa.

Figura 8 - Theatro para Creanças, de Antonio Maria d'Oliveira Pereira. Lisboa: 1892.



Fonte: Acervo do pesquisador (2019).

Ademais, por saber que boa parte da literatura de cordel portuguesa foi enviada para o Rio de Janeiro, em 1808, pela chegada da Família Real; em janeiro de 2022, visitei a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), em Santa Teresa e tive o prazer e a oportunidade de conversar com o professor e cordelista Gonçalo Ferreira da Silva, fundador e presidente da ABLC. Cego, aos moldes dos antigos cordelistas, com pouca mobilidade, mas com uma memória lúcida, o professor Gonçalo vociferava conhecimento sobre a história e ressonâncias do cordel. Infelizmente, no dia vinte de outubro de dois mil e vinte e dois, o professor Gonçalo, como era mais conhecido, faleceu. Grande perda para a memória da Literatura de Cordel.

Figura 9 - Gonçalo Ferreira da Silva comigo na ABLC.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2022).

Uma vez na Cidade Maravilhosa, fui ao Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, antiga Feira de São Cristóvão, para ver poetas e bancas de cordéis remanescentes dessa localidade. Em virtude da pandemia, somente uma banca se encontrava em funcionamento, porém sem a presença do cordelista Manoel Santa Maria, autor das obras.

Figura 10 - Barraca do cordelista Manoel Santa Maria.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2022).

Por último, fui à Fundação Casa de Rui Barbosa, em Botafogo. Em virtude da pandemia, não pude adentrar o estabelecimento. Saliento que, quando programei a viagem, o índice de infecção pelo coronavírus estava baixo, os estabelecimentos comerciais e culturais estavam retornando a sua normalidade. Porém, com o agravamento do quadro de internamento pela covid da variante Ômicron, muitos museus, bibliotecas, entre outros lugares de memória voltaram a fechar.

Figura 11 - Jardim da Fundação Casa de Rui Barbosa.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2022).

Dessa forma, entrecruzei dois extremos, Portugal, país que influenciou o cordel brasileiro e o local para onde inúmeros exemplares da Literatura de Cordel foram enviados, o Rio de Janeiro.

Estabelecemos o Território de Identidade Metropolitana de Salvador para a busca de cordéis por ser considerada a cidade referência da capoeira no mundo e pela sua importância para a cultura popular a partir dos significados da capoeira, tanto em perspectiva local em relação ao Brasil, quanto global como referência para centenas de países entre os continentes (HALL, 2001).

Feito isso, iniciamos a busca pelos cordéis como se fôssemos detetives. Fomos à procura de pistas. Conversamos com pessoas ligadas a bibliotecas. Em seguida, demarcamos os lugares de memória por pesquisas na internet, daí evidenciamos a existência de bibliotecas comunitárias, públicas e privadas; como também museus e feiras livres. Fizemos contato por e-mail e por telefone. Em razão da pandemia, tivemos mais respostas pelo meio digital.

Com a prévia da relação dos lugares de memória, começamos a procura dos escritos. *In loco*, utilizamos como critério de busca, cordéis em cujos títulos aparecessem os vocábulos capoeira, valentões, brigões, entre outros, que nos remetessem ao universo da capoeiragem. Além disso, nessa busca, lemos, ainda, obras que traziam alguma menção à cultura afro-brasileira, a exemplo do escrito A Bahia na voz do trovador, de autoria do saudoso Rodolfo Coelho Cavalcante¹⁵ para nos certificarmos se a temática da capoeira aparecia no corpo do cordel. Como resultado dos lugares de memória mapeados em Salvador, a seguir apresentamos a tabela 3, a qual representa um panorama de instituições públicas e particulares visitadas.

Tabela 3 - Resumo de Lugares de Memória mapeados e visitados.

QT	LUGARES DE MEMÓRIA	MAP	VIS
01	Bibliotecas Comunitárias da Rede	14	12
02	Bibliotecas Comunitárias fora da Rede	03	01
03	Bibliotecas do Estado da Bahia	08	08
04	Bibliotecas Municipais	03	03
05	Bibliotecas Particulares	03	02
06	Sebos	06	06
07	Feiras Livres	07	05
08	Mercados Populares	05	03
09	Fundações e Ongs	02	02
	Total	51	43

MAP: Mapeados / VIS: Visitados

Fonte: Autor da pesquisa (2019/2020/2021/2022).

Esses lugares de memórias estão localizados em diversos bairros de Salvador, no centro, na periferia, no Subúrbio Ferroviário, na Cidade Alta e na Cidade Baixa. Não nos furtamos de irmos ao encontro da literatura de cordel, mesmo no período da Pandemia. Fizemos este caminho, visitamos bairros de nossa memória mais remota, como o Bairro da Liberdade, e conhecemos outros, como o Calabar e Castelo Branco, por exemplo.

¹⁵ Rodolfo Coelho Cavalcante foi um dos maiores cordelistas do Brasil. Natural de Alagoas, se estabeleceu na Bahia, em Salvador, local onde fez a maioria de suas obras. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/RodolfoCoelho/rodolfoCoelho_biografia.html.

Após este caminho, percebemos que a conta do número de obras encontradas não “bateria” com o demonstrativo da tabela 4, pois um mesmo cordel foi encontrado em distintos lugares de memória. Porém, fizemos questão de apresentar dessa forma para termos um mapeamento de onde encontrarmos esse tipo de literatura em Salvador.

Tabela 4 - Lugares de Memória com obra sobre Capoeira.

NR	LUGARES DE MEMÓRIA	QT
01	Biblioteca Central dos Barris	16
02	Fundação Mestre Bimba	08
03	Biblioteca Comunitária Clementina de Jesus	01
04	Biblioteca Comunitária Novo Amanhecer	01
05	Biblioteca Com. Padre Alfonso Pacciani	01
06	Biblioteca Monteiro Lobato	02
07	Biblioteca Anísio Teixeira	01
08	Biblioteca Manuel Querino	01
09	Biblioteca Municipal Denise Tavares	03
10	Biblioteca Municipal Edgard Santos	02
11	Biblioteca Luiz Gama	09
12	Sebo São José	01
13	Sebo Eurico Brandão	01
14	Mercado de São Miguel	01
15	Forte da Capoeira	09
	Total	57

QT: Quantitativo

Fonte: Autor da pesquisa (2019/2020/2021/2022).

Feito este percurso, encontramos **33 (trinta e três)** cordéis que trazem a capoeira como tema, seja de forma direta, com esse vocábulo estampado no título, ou fazendo referência a mestres famosos dessa manifestação cultural; como também com obras que, de certa forma, fizessem alusão a essa cultura ou mesmo nos encaminhassem para esse entendimento, a exemplo das obras: **Bahia, Eterna Bahia, Que golpe de Capoeira é esse, De Zumbi ao G.C.A.P e O valente João Corta-braço e o negrão endiabrado**. Assim, vejamos o que nos mostra a tabela 5:

Tabela 5 - Levantamento de títulos sobre Capoeira.

NR	TÍTULO
01	ALFREDO, Olegário. Capoeira que golpe é esse?
02	ALFREDO, Olegário (Gaio). <i>O encontro de um Angoleiro com um Regional.</i>
03	ALFREDO, Olegário (Gaio). <i>Capoeira: a peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio.</i>
04	ALFREDO, Olegário (Gaio). <i>A ladainha do Mestre Bimba com o Mestre Pastinha.</i>
05	ALFREDO, Olegário (Gaio). <i>O encontro do Mestre Pastinha com o Mestre Bimba no céu.</i>
06	ALMEIDA, Renato. <i>Capoeira em cordel e poesias em bordel.</i>
07	BAHIA, Zumbi; AVESTRUZ. <i>História da capoeira no Recife.</i>
08	BAHIALISTA, Sérgio. Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria
09	BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. <i>Mestre Bimba capoeira, vida e emoção.</i>
10	CONCEIÇÃO, Antonio R. da (Bule-Bule). <i>Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro.</i>
11	CONCEIÇÃO, Antonio Ribeiro da (Bule-Bule). <i>Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou.</i>
12	GARCIA, Victor A. Itahim (Lobisomem). <i>O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu.</i>
13	GARCIA, Victor A. Itahim (Lobisomem). <i>A peleja de Lampião com Besouro Mangangá.</i>
14	GARCIA, Victor A. Itahim (Lobisomem). <i>Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias.</i>
15	GARCIA, Victor A. Itahim (Lobisomem). <i>Histórias e bravuras de Besouro o valente capoeira.</i>
16	GARCIA, Victor A. Itahim (Lobisomem). <i>Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira.</i>
17	GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). <i>Manduca da praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo.</i>
18	GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). <i>O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu.</i>
19	GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). <i>ABC da Capoeira para crianças.</i>
20	GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). <i>Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana</i>
21	GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). <i>A peleja de Boa voz com o Cantador Misterioso</i>
22	LICINHO, Kitute. <i>Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra.</i>
23	LICINHO, Kitute. <i>Capoeira do Século.</i>
24	MAXADO, Franklin. <i>O Folclore do Mestre Muritiba não morreu.</i>
25	MULATINHO, Isa da Rocha. <i>Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida.</i>
26	MULATINHO, Isa da Rocha. <i>Capoeiragem no Recife dos Brabos.</i>
27	MULATINHO, Isa da Rocha. <i>Histórias da Capoeira Pernambucana.</i>
28	NASCIMENTO, João Sabino. <i>Bahia, Eterna Bahia.</i>
29	PEREIRA, Leandro Tranquilino. <i>De Zumbi ao G.C.A.P.</i>
30	SILVA, Antônio Alves da. <i>O valente João Corta-braço e o negrão endiabrado</i>
31	VIEIRA, Antônio. <i>A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro.</i>
32	VIEIRA, Antônio. <i>A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta.</i>
33	VIEIRA, Antônio. <i>O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens.</i>

Fonte: Autor da pesquisa (2019/2020/2021/2022).

Ressaltamos que, apesar de prazeroso este caminho em busca dos cordéis, foram momentos tensos e de muita desconfiança em virtude do período pandêmico acometido no mundo desde 2020. Por esse motivo, não logramos êxito em ir a todos os lugares mapeados.

Algumas impressões sobre esta caminhada merecem ser publicizadas, pois percebemos nuances importantes sobre a literatura de cordel nesses lugares de memória. Nesse sentido, importante contextualizar que vemos o cordel, como um gênero textual com bastantes informações para serem divulgada, interpretadas etc. Assim, não pudemos ficar incólumes a situações de desconhecimento desse gênero textual em bibliotecas, por exemplo. Por questões éticas, não iremos informar os nomes das instituições, faremos de forma genérica.

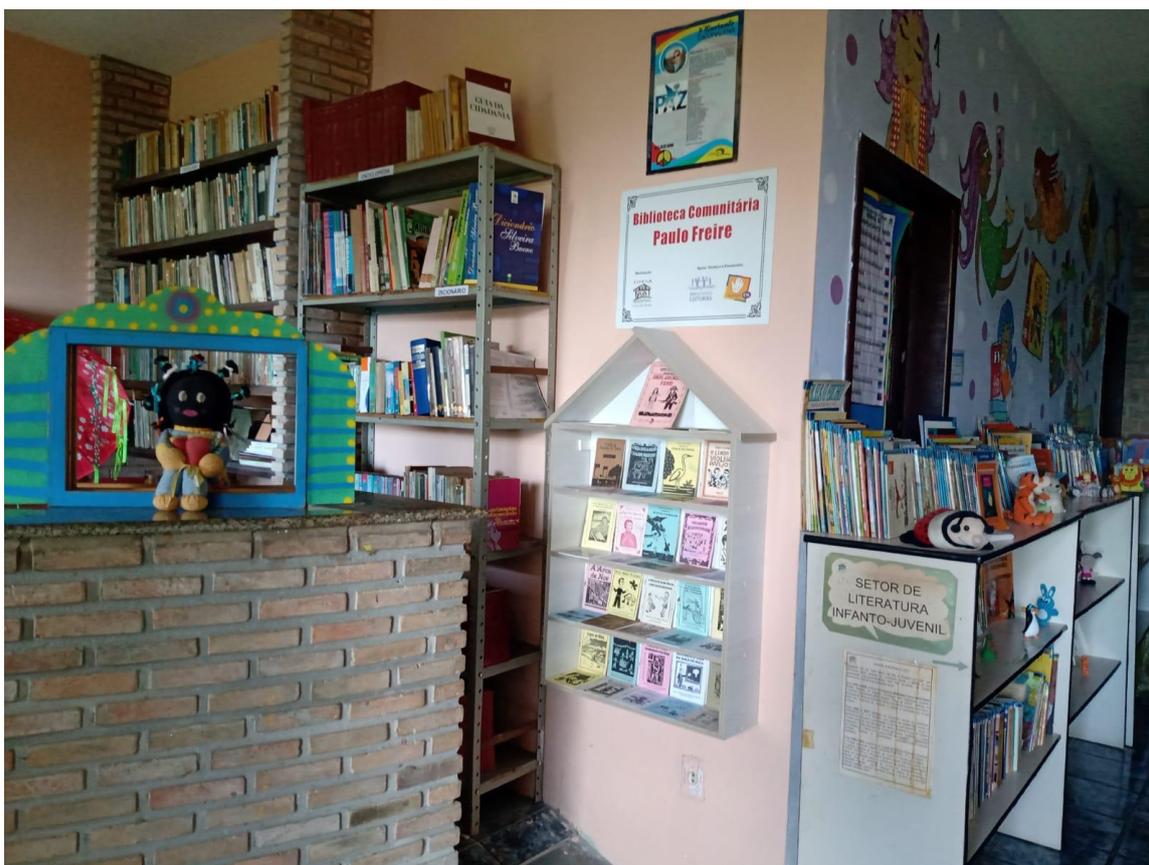
Em algumas bibliotecas, percebemos que as atendentes não conheciam o gênero cordel, pois nos encaminhavam para outro texto somente pela semelhança do formato próximo ao livreto do cordel. Ao lermos os textos, percebíamos que eram livros de poemas. Em situações outras, o desconhecimento era total, porque a impressão que nos passavam era totalmente de “ignorância”, ao ponto de termos que apresentar cordéis, falar não apenas do formato, mas da rima, métrica e oração, na perspectiva formacional.

Outro aspecto importante é o pouco destaque oferecido aos cordéis em alguns lugares, porque, literalmente, em bibliotecas privadas e comunitárias as obras estavam presas em armários, guardadas às sete chaves, totalmente distantes do público-leitor. Ao perguntar às bibliotecárias/mediadoras de leitura, uma das respostas era a falta de espaço. Ficaram implícitas, ainda, resposta no caminho da pouca procura pelo público-leitor. No entanto, como sabemos “o que não é visto, não é lembrado”, por isso o cordel estar visível e disponível para empréstimo e leitura é importante.

Nesse sentido, em todas as bibliotecas visitadas, deixamos, pelo menos, dois exemplares de cordel no intuito de ampliar o acervo do estabelecimento e/ou dar início a ele. Além disso, sempre falávamos da importância da leitura e de como o cordel pode ser um potencializador do letramento, por exemplo. Esse tratamento foi tão bem pensado que colhemos frutos, como a Casa do Cordel construída na biblioteca Paulo Freire, em Escada, Subúrbio Ferroviário de Salvador (BA), após a nossa visita. Esse é um caminho para as bibliotecas darem mais visibilidade à literatura de cordel, construírem um espaço para ela. Nesse sentido, no futuro, tentaremos um projeto com submissão em editais para implementação da casa do cordel nas bibliotecas comunitárias.

No ensejo, não podemos nos esquecer de demarcarmos o recinto da biblioteca como um potencial vivo para contribuir com a formação cidadã de crianças, jovens e adultos, pois é um sítio de leitura, de pesquisa, como também um local em que diversos eventos acontecem para além do livro escrito, a exemplo de exposição, contação de histórias etc.

Figura 13 - Casa do Cordel.



Fonte: Acervo do pesquisador (2020).

Sobre o meu fazer itinerante, nessas buscas queria mesmo encontrar, pois “Encontrar é deixar ser o acontecimento do encontro”; nas palavras de Dante Augusto Galeffi, em prefácio do livro: **A pesquisa e o acontecimento: compreender situações, experiências e saberes acontecimentais**, de Macedo (2016). Nesse sentido, me metamorfoseava em leitor movente, aquele que faz a leitura em movimento, ao andar pelas ruas, olhando e observando os prédios, os nomes das instituições etc (SANTAELLA, 2004).

Desse modo, lastreados na esteira de Bardin (2016), após as etapas do que preconiza o seu método, optamos pelo critério semântico e encontramos cinco categorias para análises e discussões. Isso foi possível a partir da leitura dos 33 (trinta e três) cordéis, tendo em vista a percepção de semelhanças entre as suas temáticas. Vejamos, então, a tabela 6:

Tabela 6 - Descrição das categorias encontradas a partir dos cordéis.

CATEGORIAS	OBRAS
1. Bravuras, glórias e vitórias na cadência do cordel	Histórias da Capoeira Pernambucana Capoeiragem no Recife dos Brabos Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira De Zumbi ao G.C.A.P Bahia, Eterna Bahia Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias Capoeira em cordel e poesias em bordel Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria O Folclore do Mestre Muritiba não morreu Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra Capoeira do século
2. Pelejas, discussões, embates e desafios entre capoeiras e bambas	O encontro de um Angoleiro com um Regional O encontro do Mestre Pastinha com o Mestre Bimba no céu A peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens A peleja de Lampião com Besouro Mangangá A Peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso
3. Valentes e brigões: possíveis diálogos pela força	Histórias e bravuras de Besouro o valente capoeira A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta O valente João Corta-braço e o negrão endiabrado Manduca da praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana
4. Origens da capoeira: um olhar em seus mitos fundadores	História da capoeira no Recife A ladainha do Mestre Bimba com o Mestre Pastinha Mestre Bimba capoeira, vida e emoção
5. Histórias para crianças: no balanço do ABC	Capoeira que golpe é esse? ABC da Capoeira para crianças

Fonte: Autor da pesquisa, (2019, 2020,2021,2022).

Nesse contexto, salientamos que essa categorização não segue classificações existentes, a exemplo dos ciclos de Suassuna e de Maranhão, advém da leitura e análise no processo metodológico deste trabalho. No entanto, percebemos que há um diálogo com categorias existentes, a exemplo do próprio Suassuna. Assim, no próximo capítulo, trataremos aspectos importantes da literatura de cordel, desde a sua origem na Península Ibérica até chegar ao Brasil e adquirir características deste país.

2. LITERATURA DE CORDEL: CULTURA POPULAR EM FOCO

Muitos fatos importantes
Tem se perdido ao léu
Em função de nossa história
Não cumprir o seu papel
De registrar só o fato
Inda bem que esse ato
Faz a trova de cordel
(VIEIRA, 2003, p. 243)

O objetivo deste capítulo é apresentar registros históricos sobre a literatura de cordel de Portugal, como chega ao Brasil, como se desenvolve, se enraíza e adquire características imanentes do povo brasileiro, inicialmente no Nordeste e depois em todas as regiões do país. Nesse sentido, as discussões trazidas aqui, nos deram subsídios para diálogos profícuos com categorias conceituais surgidas ao decorrer da pesquisa. Como base epistemológica trouxemos teóricos dos estudos de culturas, a exemplo de Câmara Cascudo.

Cascudo (2006, p. 21-22) classifica a literatura oral em dois tipos, uma exclusivamente pautada na oralidade e a outra na linguagem escrita. A primeira tem, na contação de história, no canto popular e tradicional, os seus fundamentos. Finca suas raízes “[...] nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc”. A segunda “é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV e XVI”. Nesse sentido, apresenta os velhos clássicos dessa literatura como:

Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João de Calais, Carlos Magno e os Doze Pares de França, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerra, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo de gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava Isaura, Romeu e Julieta*, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto (CASCUDO, 2006, p. 22).

Essa notória influência da leitura e de produção de literatura oriundas da Península Ibérica é uma marca da herança do colonizador para a nação colonizada e, no Brasil, somente começou a se apartar dessa vinculação com a “Independência” em 1822, pois,

até essa época, copiar era uma forma de se aproximar de escritos de excelência. Uma vez independente, o sistema literário estava completo, porque tinha-se produção nacional, público leitor e autores brasileiros. Assim, buscou-se a cor local, a representatividade de nossa natureza, de nosso povo, pois antes era tudo imitação, pois imitar era permitido e digno. Assim também o foi no começo da literatura de cordel nordestina e hoje brasileira.

Esses livrinhos ao qual Cascudo (2006) faz referência são os folhetos ou mesmo a literatura de cordel, denominações dessa produção. No final do século XIX, na Paraíba, Silvino Pirauá começa a se apartar dessa dependência das obras lusitanas e espanholas e lança mão dos folhetos com estrofes em sextilhas com os versos pentassílabos e septissílabos. O Nordeste brasileiro, então, se incumbem em fomentar, difundir e adotar como seu esse gênero textual. Vale ressaltar que Pirauá não criou as sextilhas, mas sim trouxe como um caminho a ser seguido por poetas de bancadas e cantadores.

De acordo com Cascudo (2006, p. 367), as sextilhas são tão antigas quanto as quadras, gênero predominante na literatura portuguesa. No entanto, as sextilhas foram populares no século XVI e apareciam em produções de quadra, a exemplo do romance Rei Arthur da Távola Redonda, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1567). Nesse romance entre as quadras há uma sextilha da mesma forma que utilizamos aqui no Brasil, com rimas ABCBDB, como se segue:

Como amigo que más manhas
de Bretanha conheceste,
Mas d'algum tempo ainda Artur,
Bom Rei que desmereceste,
Bretanha virá a vingar-te
da traição que lhe fizeste.

Ressaltamos que Pirauá ressignificou o uso da sextilha, pois deu nova usabilidade a ela, a colocou como protagonista do texto, ao ponto de esses tipos de versos serem predominante nas poesias populares em versos, tanto no Nordeste quanto em outras regiões do Brasil.

Apesar de essa literatura tomar uma dimensão da linguagem escrita e ser desenvolvida e divulgada assim, esse gênero não perdeu suas características da literatura oral, pois mesmo sendo impressa, as marcas da oralidade, de uma conversa, de um bate-papo continuaram latentes, como: o pedido de licença para iniciar a história, a musicalidade, as rimas e a metrificação contribuem com a performance no momento da

leitura da obra literária. Tudo isso coopera com a presença da oralidade e forja caminhos para não se apartar dela. É assim que vemos a literatura de cordel com a literatura oral e escrita de mãos dadas. Demarcamos aqui também que literatura de folhetos e literatura popular em versos são sinônimos para este corpus literário (MATOS, 2007).

A mesma autora diz que, na literatura popular em versos, oralidade e escritura se imbricam e se confundem, que existe uma fronteira tênue entre elas. Vejamos, então:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens (MATOS, 2007, p. 151).

Nossa leitura em relação a isso perpassa pelo entendimento de que a literatura de cordel tanto em sua versão escrita quanto oral carrega marcas indeléveis para a sua produção, em que musicalidade, ritmo, rimas, jogos de palavras e métricas são imprescindíveis. Nesse sentido, ao lermos, mesmo de maneira silenciosa, uma literatura de folhetos em que os elementos citados são observados, percebemos que marcas da oralidade estão presentes. Quando a leitura é praticada em voz alta, com entonação, velocidade na leitura, as marcas da oralidade são mais marcantes. Nesse ponto, Matos (2007, p. 151) diz que: “No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz”. Ao dizer isso, a autora revela que essa transgressão de se fazer voz vem acompanhada pela performance do corpo que se articula pelos gestos, pelos olhares, pelos balançares dos ombros etc. Não é apenas voz e leitura do escrito, é um bailar do corpo em performance. Mais adiante, veremos o exemplo da peleja que, segundo Santos, (2006, p. 30) fica entre o oral e o escrito.

2.1 LITERATURA DE CORDEL

A literatura de cordel, folhas soltas ou volantes tem sua origem em Portugal. Era comercializada nas feiras livres, nas praças, nas romarias, de maneira muito precária e a baixos custos. Nesses locais, essa literatura era exposta em barbante para ser apreciada e posteriormente vendida (PROENÇA, 1982). O cordel também era apresentado preso às roupas dos vendedores ambulantes, pois, o corpo dos comerciantes servia de vitrine

(NOGUEIRA, 2004). Para além das nomenclaturas apresentadas, essa literatura também era conhecida como Literatura de Cego, porque aos cegos foi concedido o privilégio de venda por provisão régia, pela a autorização do Rei. Segundo Curran (1973, p. 12):

A Literatura chamava-se “Literatura de Cego”, em Portugal, por causa da lei promulgada pelo Rei Dom João V em, 1789, a qual deu direito de vender essa literatura à “Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos de Lisboa”. Poesia semelhante vendida na França era “Littérature de Colportage” e na Espanha, “pliegos sueltos” [...].

O termo cordel nasce na Espanha, em Valença, no século XIII, e designava um cordão ou uma linha em que era apensada uma produção literária de origem popular. Esse termo traslada para Portugal no século XVIII e não desconstrói o modo de expor e apresentar as obras. De acordo com Santos (2006):

Ganha a Península em geral e especificamente em Portugal onde, no século XVIII, fala-se corretamente em teatro de cordel. A partir desse cordão que serve de suporte para a venda das pequenas brochuras nos mercados e outros lugares públicos, a palavra compõe uma série de expressões designando o produto vendido: farsas de cordel, entremezes de cordel ou teatro de cordel, que se referem somente às produções teatrais vendidas na rua, livraria de cordel, que se restringe a um tipo de comércio de livraria, literatura de cordel, enfim, cuja aceitação se estende a toda a obra literária de origem popular, exposta à venda sobre um cordão (SANTOS, 2006, p. 61).

Como se vê, esse tipo de poesia não era exclusividade de Portugal, pois na Espanha, desde o século XIII, tinha-se algo do gênero. Além disso, outros países cultivavam produção literária com características parecidas, a exemplo da França, com a *literature de Colportage* e na Inglaterra com *os Chapbooks*. Nações de outros continentes também fomentaram esse tipo de escrita: no México, no Peru, na Nicarágua e na Argentina tem-se o Corrido. Na Argentina, o Corrido aparece, ainda, pelas *Hajas* ou *Pliegos Suelos*, denominações mais comuns dessa literatura. No México, além do Corrido encontra-se o *Contrapunto*, tipo de Peleja ou Desafio orquestrado pelo *Payador*, espécie de cantador que apresenta a expressão popular em seus versos. Essa herança é fruto da colonização espanhola na América Central e do Sul. No Brasil, a influência foi peninsular, mas, sobretudo, de Portugal (PROENÇA, 1982). Por esse motivo, discorreremos sobre a Literatura de Cordel Portuguesa em detrimento das outras.

A literatura de cordel portuguesa abarca diversos gêneros textuais, a exemplo de novelas, contos, farsas, contos fantásticos, contos moralizantes, sátiras, peças teatrais,

entre outros. Por essa razão, é pouco provável apresentar uma definição pelo gênero. No que se refere ao formato, é bastante variado, as dimensões também apresentam modificações. Além do mais, essa literatura pode ser encontrada em prosa e verso, verso, prosa e como peça teatral (ABREU, 1999 e NOGUEIRA, 2004).

Longe de se apresentar uma definição, um conceito, mas, sobretudo, proporcionar possibilidades para entendermos a abrangência dessa literatura em relação aos seus diálogos comunicacionais, Carlos Nogueira discorre acerca de inúmeros planos de análise. Vejamos:

[...] a permeabilidade conectiva entre oralidade e escrita; as contingências materiais da edição; os números astronômicos das tiragens; a dimensão compósita do público, a que corresponde, na textualidade dos objectos impressos, um mosaico ideotemático e estilístico; a cartografia certa e incerta dos locais de venda desse material; a análise interna ou poética dos textos, passível de esclarecer aspectos como a genética e a arquitetura textual, numa literatura dotada de surpreendentes aptidões orientadas para o estabelecimento de redes de interferências e referências internas e externas com outros autores e outros textos; a análise externa dos impressos que, assumidos como produtos de consumo ostentam um cuidado especial ao nível de semiótica gráfica, em especial no que respeita à relevância da capa ou da primeira folha e ao diálogo entre o título e a gravura (NOGUEIRA, 2004, p. 4).

Sem dúvida, um amálgama de possibilidades e aspectos de diálogos comunicacionais, desde sua gênese alicerçada à oralidade, à intertextualidade com obras canônicas dessa e de outras literaturas, por exemplo, bem como a percepção de ser esse gênero textual um moto contínuo para abordagens de diversos temas com possibilidades de sentidos amplos.

Nesse contexto de indefinição no que concerne ao gênero Literatura de Cordel Portuguesa, Márcia Abreu (1999) chama a atenção para o equívoco de classificar todo e qualquer cordel como Literatura Popular, pois, segundo a autora, essa literatura não era apreciada e produzida somente pela classe popular. De acordo com a pesquisadora:

O autor que melhor percebe as dificuldades que envolvem uma definição de literatura de cordel é Arnaldo Saraiva, que, além de apontar a insuficiência das tentativas já empreendidas, discute o perigo de se querer fazer coincidir o conceito de “cordel” com o de “literatura popular”, como se tem feito, muitas vezes. O autor acredita que não se deve aceitar que toda literatura de cordel seja popular. Ele contrapõe à ideia de “popular” um novo conceito no qual se encaixaria o cordel, o de “literatura marginal/izada, que seria aquela ignorada, esquecida, censurada, “marginal/izada” pelos poderes literários, culturais ou

políticos por razões de linguagem ou de produção e circulação. É correto dissociar “cordel” e “popular”, uma vez que tanto autores quanto público dessa literatura não pertencem exclusivamente às camadas populares. Não obstante, essa clareza não nos ajuda a chegar a qualquer definição (ABREU, 1999, p. 22-23).

A preocupação de Arnaldo Saraiva, citado por Márcia Abreu (1999), deve ser considerada e levada à discussão, não somente por associar a literatura de cordel a uma literatura marginal, de menor valor, mas também porque classificar a literatura de cordel como literatura popular pode ser uma afirmação não condizente com a realidade, pois essa literatura era apreciada pela camada média da sociedade, isso incluía professores, advogados, militares, padres, médicos, funcionários públicos, entre outros. Em alguns casos, pessoas letradas compravam os cordéis e liam para um público não letrado (MARINHO; PINHEIRO, 2012). Lastreados nessas informações, letrados, iletrados, eruditos e pessoas das camadas populares apreciavam esses escritos e, de certa forma, se beneficiavam com eles, seja para leitura e deleite de seu *ethos*, seja para entenderem contextos e mesmo se alfabetizarem por meio dessa literatura. De acordo com Nogueira (2004, p. 35-36):

Em finais do século XVI, o número de compradores cresce e diversifica-se significativamente, composto de pessoas de trajo, de uma pequena nobreza de província, de pequenos proprietários de terras; nos séculos XVII e XVIII comporta alguns camponeses abastados, artesãos e comerciantes; no século XIX, a clientela também compreende uma parte do povo do campo, que beneficia ainda muito pouco do alargamento da alfabetização. Em todo este, aqueles que sabiam ler podiam transmitir o conteúdo dos impressos aos numerosos analfabetos, muitos dos quais se tornavam depois transmissores desse património interiorizado por via da oralidade. A multiplicidade dos temas e a qualidade muito variável do tratamento dos textos de cordel permitem presumir que se tratava de um público leitor heterogéneo, com gostos, interesses culturais e poder económico muito distintos, constituído tanto por gentes ricas e instruídas como por gentes de classes desfavorecidas, da cidade como do campo.

Essa classificação da literatura de cordel como popular carece de mais pesquisa e alinhamento de suas concepções. Todavia, este trabalho não pretende dar conta dessa seara, apenas tentamos deixar latente que têm perspectivas divergentes acerca do assunto.

Do ponto de vista do conteúdo, Sodré (2005) apresenta um discurso em que a escrita popular não apresentava diferença em relação à escrita pela classe elitizada, o que dialoga com o discurso de Abreu (1999) sobre a questão de a literatura de cordel ser ou não ser exclusividade da cultura popular. Acerca disso, Sodré (2005) diz:

Embora prescindindo da culta retórica das elites e tendendo para a esfera dos mitos, os folhetos (*pliegos sueltos, littérature de colportage, literatura de feira*) na maioria das vezes veiculavam temas e enredos ajustados à linguagem das camadas dominantes. Isso não se dava só com a literatura, mas também com outras artes (SODRÉ, 2005, p. 145).

Márcia Abreu (1999) classifica essa literatura como Editorial por perceber um propósito editorial advindo da chegada da imprensa atrelado a interesses conjunturais de ordem econômica, pois os cordéis eram vendidos a baixos custos e em quantidade para a época. Assim, segundo a autora:

A chamada “literatura de cordel” é uma fórmula editorial que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Essa fórmula editorial não é uma criação portuguesa, já que se encontram publicações similares em quase todos os países europeus... (ABREU, 1999, p. 23).

Em consonância com essa literatura produzida na Península Ibérica e em outros países da Europa, diversas histórias foram veiculadas em cordéis e ganharam o “mundo”. Algumas histórias bem conhecidas transladaram para terras outras, inclusive o Brasil, eis alguns títulos: **Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França, Princesa Magalona, Imperadora Porcina, Donzela Teodora, Roberto do Diabo, João Calais**, entre outras (CASCUDO, 1979). Os temas eram os mais diversos, as narrativas organizadas de maneira similar, a figura do herói e do vilão eram presentes nessas histórias. Cabia aos heróis “coragem, justiça, honra, lealdade, fidelidade, piedade, enquanto o vilão é mentiroso, desleal, vingativo, invejoso, infiel e dissimulado” (ABREU, 1999, p. 57).

Como visto, por herança do colonialismo, a literatura brasileira não só buscou nos clássicos embasamento teórico e conteudista para ter como espelho a sua produção. Imitar os clássicos não era de mal tom, pelo contrário, era demonstração de regularidade, de conhecimento, de entendimento de se aproximar do que era belo, bem escrito etc. No entanto, essa perspectiva nos deixava ainda colonizados.

2.2 LITERATURA DE CORDEL: UM OLHAR NO BRASIL

A literatura de cordel, ou folhas soltas ou ainda volantes, cruza o Atlântico e chega ao Brasil nos idos dos séculos XVI e XVII mediante o consentimento do Rei, depois de

passar pelo crivo do censor, responsável por averiguar a pertinência das obras. (ABREU, 1999). De acordo com Peloso (1996, p. 48):

Tais autoridades abordavam os navios antes que os passageiros e a carga fossem desembarcados, efetuando uma minuciosa inspeção da qual resultava frequentemente a presença a bordo de textos de cavalaria (os *Almadises de Gaula* e os *Palmerins em primeiro lugar*), mas também de novelas pastoris, narrativas edificantes e livros religiosos.

O mesmo autor nos diz que nos navios havia alguns tipos de divertimentos. Nesse sentido, os tripulantes cantavam ao som de viola, em tempo de calma nadavam. Mesmo proibido, jogavam-se cartas e dados. Para além disso, a leitura silenciosa e as rodas de leitura coletiva se faziam presentes.

Sobre a chegada do cordel ao Brasil, Proença (1982) nos traz:

Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus dos colonizadores, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel (PROENÇA, 1982, p. 31).

Grande parte dos folhetos foi levada para o Brasil pela família Garnier que, por décadas, comercializou esse produto em livrarias de nomenclatura homônima (CURRAN, 2000). Essa ação dos “Garnies” corrobora a materialização da memória de um povo, pela difusão de obras literárias, a exemplos dos cordéis. Sobre isso, Nora (1993, p. 15) diz que “[...] a materialização da memória, em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se. Nos tempos clássicos, os três produtores de arquivos reduziam-se às grandes famílias, à Igreja e ao Estado”. De certa maneira, Nora (1993) denuncia a centralização da informação ao classificar esses três poderes representantes da hegemonia da época.

Originalmente, os folhetos trazidos de Portugal para o Brasil eram, em sua maioria, em prosa, quando em versos, as estrofes eram de quatro linhas. Atribuiu-se ao famoso cantador Silvino Pirauá Lima, 1848-1913, da Paraíba, a façanha de transformar os versos da literatura de cordel portuguesa para a brasileira em estrofes de seis versos, com rimas do tipo ABCBDB (CURRAN, 1973). Esse tipo de técnica nessa literatura chama-se de XAXAXA, em que o “X” representa um verso livre, sem rima e no “A” se dá a rima, no segundo, quarto e sexto verso, respectivamente (DOSSIÊ DE REGISTRO IPHAN, 2018).

A seguir um exemplo da obra de Pirauá. Apesar de não aparecer a data da produção, inferimos que este escrito seja bastante antigo em virtude do aspecto do papel da capa, de ser a primeira obra registrada do autor, nela aparecer o valor de quinhentos réis, presente em nossa economia até os anos de 1941, além de grafia do vernáculo nacional com dois “tt” (tês), por exemplo.

Figura 14 - Cordel de Silvino Pirauá Lima¹⁶.



Fonte: Acervo da Casa Rui Barbosa (2021).

As três estrofes de abertura do cordel de Pirauá exemplificam um tipo de cordel, o desafio. Nele dois cantadores se digladiam com palavras e se exibem na tentativa de um desmoralizar o outro, perde quem se cala.

No final do século XIX, na Paraíba, precisamente em 1893, coube aos poetas Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde a

¹⁶ Cordel retirado do repositório digital da Casa Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>.

tarefa de produzir folhetos com características próprias do povo nordestino, com seu jeito de falar e de se expressar (SANTOS, 2006). Segundo Curran (1973), o folheto é:

Um livrinho de tamanho aproximadamente de 4 por 6 polegadas e é impresso em papel barato e frágil, facilmente dilacerável. A capa serve também de folha de rosto, e leva o nome do autor e editor junto com o lugar e data de publicação. A feição mais notável do folheto é o clichê ou, às vezes, a xilogravura utilizada para embelezar ou ilustrar o poema. Todo este plano de capa é muito importante porque representa para o vendedor um instrumento muito importante para a propaganda. Frequentemente, o clichê ou a gravura não tem nada a ver com o conteúdo do poema, serve meramente para chamar a atenção do comprador, que é muitas vezes semi-analfabeto ou analfabeto (CURRAN, 1973, p. 13).

Sobre a gravura não fazer referência a história apresentada no corpo da obra, como bem disse Curran, foi uma estratégia para chamar a atenção do leitor e futuro consumidor dessa literatura. A ideia era seduzir pela forma e não pelo conteúdo. Em verdade, as imagens nada tinham a ver com o conteúdo do texto, pois o que estava em questão era a sedução pela capa, pelo olhar. Para tanto, uma das mais importantes editoras dessa literatura, a Luzeiro, recorreu ao apelo dos artistas hollywoodianos. Nesse contexto, a maioria das capas vinham com artistas brancos e com o padrão de beleza ocidental.

Matos (2007, p. 160) argumenta que o surgimento dos cartões postais na Europa influenciou as capas da literatura de folhetos do Brasil. O Brasil mais uma vez se rendeu ao que vem de fora. “Retratos de mulheres, sedutoras ou lânguidas, de homens bonitos e de crianças à semelhança de anjos” (MATOS, 2007, p. 160). Esse foi o cenário construído para impulsionar as vendas dos cordéis.

Figura 15 - Algumas obras da editora Luzeiro.

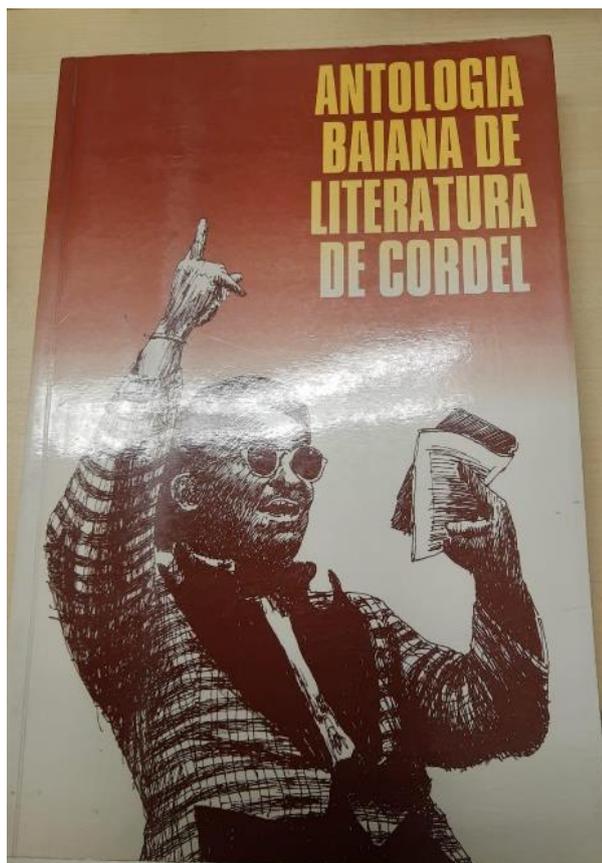


Fonte: Arquivo do pesquisador (2020).

Assim, várias foram as técnicas utilizadas pelos autores e donos de tipografias e posteriormente gráficas para garantir as suas vendas, porque até a década de 1970 a comercialização de cordéis era bastante rentável, pois entre outros aspectos, muitas produções, dessa literatura, traziam, como temas, assuntos atuais da época, o que para muitos era a única forma de se informar, porque nem todos tinham rádios, muito menos televisão, considerada naquela época um artigo de luxo. Nesse lastro, “[...] o poeta transforma seu folheto num veículo de comunicação, repercutindo as notícias veiculadas em outros meios, como o rádio e o jornal” (DOSSIÊ DE REGISTRO IPHAN, 2018, p. 76).

Na contemporaneidade, não só o livrinho/livreto de cordel é o suporte para ancorar as narrativas dessa cultura popular e nordestina. Outros formatos surgem, a exemplo de coletâneas de obras de um único autor, como também de diversos autores; além de antologias.

Figura 16 – Antologia Baiana de Literatura de Cordel.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2020).

Além disso, o barbante, os braços e a cintura dos vendedores, locais onde se prendem o cordel, atualmente, tem concorrente como postulante ao cargo de porto seguro para o cordel, as páginas digitais, a exemplos de blogs, sites e redes sociais, como o *Facebook*, o *Whatsapp*, o *Instagram* etc. Nesses, os cordéis digitais se fortificam, são postados como livros, em que as páginas abrem com um clique do *mouse* ou do *touchscreen*. Ademais, a imagem em movimento aparece em vídeo e o cordelista declama/recita/canta seu cordel, apresentando uma performance como se estivesse em praça pública.

Vemos esses espaços digitais como possibilidades outras para a divulgação dos cordéis, porque a praça pública não está tão acessível como antes. Também em algumas feiras livres, como vimos em Salvador e no Rio de Janeiro, o cordel pouco está presente. O digital e o presencial podem, sim, ser os lugares dessa literatura de cordel, não há competição, mas sim uma divulgação em busca de leitores e adquirentes de obras literárias.

Ainda sobre o lugar do cordel, é importante entendermos que o pensamento sobre o museu, ou o pensamento museológico na contemporaneidade, acompanha a mudança

cultural e outros espaços/lugares foram forjados na tentativa de preservação, guarda e divulgação das memórias. Nesse contexto, emerge a Nova Museologia¹⁷ e os Museus Digitais/Virtuais desembocam como lugares de memória (DA SILVA, 2019a).

A mesma autora diz que o prisma conservador e canônico que separa, por vitrines, o público e acervos, tende a se dissolver. Nesse sentido, na tentativa de romper com essa distância entre obra e público-leitor, novos lugares são criados. Ademais, é necessário criar novas formas, é preciso induzir o público que busca por cultura, por suas memórias. Daí, uma forma que acompanha as mudanças do século XXI é a partir de inovações tecnológicas. No entanto, em nenhum momento, deve-se se “perder de vista a função social, histórica e política dos museus” (DA SILVA, 2019a, p. 237). Da mesma forma não se deve perder a função do cordel, seja ele digital ou impresso.

Esse alerta que Da Silva (2019a) nos traz é importante para tentarmos entender as mudanças ocorridas em relação ao lugar do cordel não ser apenas em feiras livres, praças etc., isso porque, na atualidade, ocorre o deslocamento de lugares da cultura e com o cordel não é diferente. Dessa forma, essa manifestação cultural se encontra, hoje, em praças, em feiras, mas também em blogs, em sites, em suma no ambiente virtual. Importante também levarmos em consideração que existem formas de leituras e de leitores, por isso é importante termos vários lugares de memória para que o leitor possa escolher o que mais se adequa de acordo com a sua formação cultural e leitora.

No caminho desta discussão, Santaella (2004) apresenta três tipos de leitores, são eles: o Contemplativo, o Movente e o Imersivo. A leitura contemplativa advém da experiência moderna, quando se passou a ler de forma sem pronunciar em voz alta as palavras; uma leitura para ser feita em locais fechados, em bibliotecas, de forma a manter o silêncio em respeito ao local de leitura silenciosa: “Com a leitura silenciosa, o leitor podia estabelecer uma relação sem restrições com o livro e com as palavras, que não precisavam mais ocupar o tempo exigido para pronunciá-las” (SANTAELLA, 2004, p. 20). O leitor movente também é fruto da modernidade, mas traz consigo as marcas da Revolução Industrial e, com ela, toda amálgama de sua época. Nesse diapasão dessa revolução, a eletricidade, o telégrafo, as máquinas a vapor vêm com toda a força e o

¹⁷ A Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248#:~:text=A%20Nova%20Museologia%20%C3%A9%20um,os%20museus%20do%20s%C3%A9culo%20XXI>.

consumo capitalista vem a reboque. Campo fértil para o incremento da publicidade como forma de persuadir o público a consumir os produtos daquela época. É daí que surge o leitor movente, o leitor da imagem em movimento. Nas palavras da autora:

É nesse ambiente que surge o nosso segundo tipo de leitor, aquele que nasce com o advento do jornal e das multidões nos centros urbanos habitados de signos. É o leitor que se ajustando a novos ritmos da atenção, ritmos que passam com igual velocidade de um estado fixo para um móvel. É o leitor treinado nas distrações fugazes e sensações evanescentes cuja percepção se tornou uma atividade instável, de intensidades desiguais. É enfim, o leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas (SANTAELLA, 2004, p. 29).

O terceiro leitor, o imersivo/virtual nasce da confluência dos outros dois e acompanha a celeridade dada pelos *bites* da contemporaneidade. É o leitor da imagem propiciado pela tela do computador, celular etc., após a Revolução da Informática. De acordo com Santaella (2004, p. 31):

O aspecto sem dúvida mais espetacular que vem sendo chamado de “era digital”, na entrada do século XXI, está no poder dos dígitos para tratar toda e qualquer informação – som, imagem, texto, programas informáticos – com a mesma linguagem universal, bites de 0 e 1, uma espécie de esperanto das máquinas.

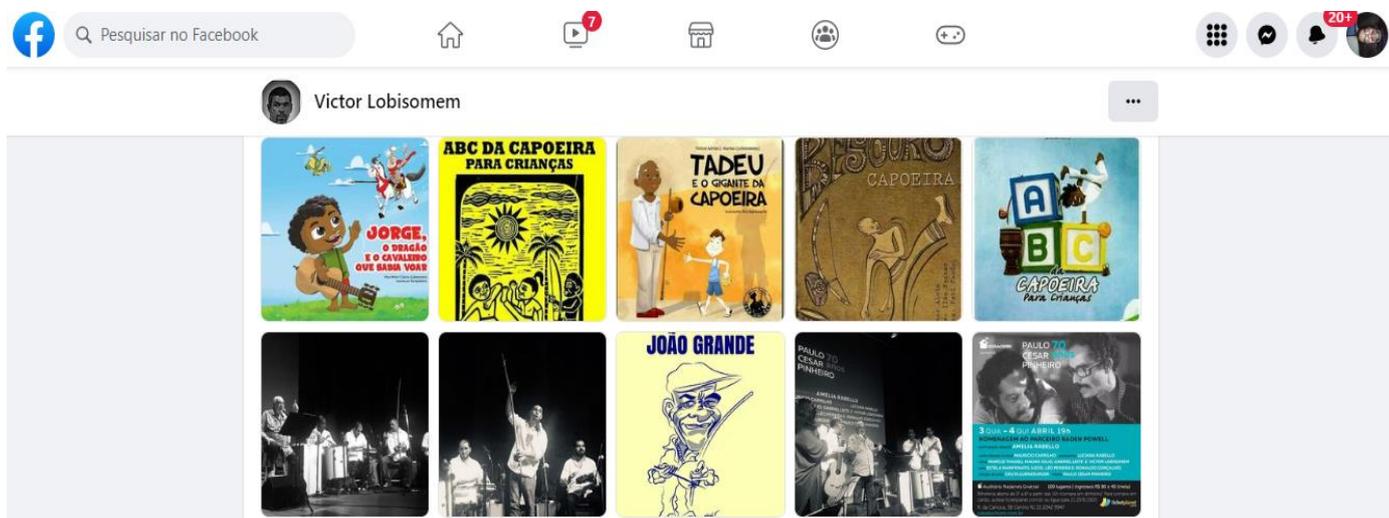
Como visto, diante dessa força dos *bites* e pela sedução que eles promovem, vemos em capitais, como Salvador, o deslocamento de culturas populares antes somente vistas em feiras livres, como o cordel, enveredando por novos lugares e/ou entrelugares, como a Cibercultura. Voltamos a dizer que não achamos isso ruim, pois é uma nova forma de divulgação dessa cultura, haja vista o seu lugar de origem estar se esvaziando. Em Salvador (BA), locais, como a Praça do Artesanato e a Feira de São Joaquim não trazem mais bancas de cordéis. Pensamos que os dois lugares, o físico e o digital podem ser lugares de memória para a cultura da capoeira pelos cordéis, pois assim como foi com o teatro e o cinema, pode ser com as feiras livres e com os sites, devem co(existir) e não se apagar. Além disso, não podemos nos esquecer de que em sites com abrangência ubíqua, o cordelista pode divulgar tantos seus eventos virtuais quanto em feiras livres etc. Nesse sentido, seguem exemplos de redes sociais digitais.

Figura 17 - Site da Associação Brasileira de Literatura de Cordel.



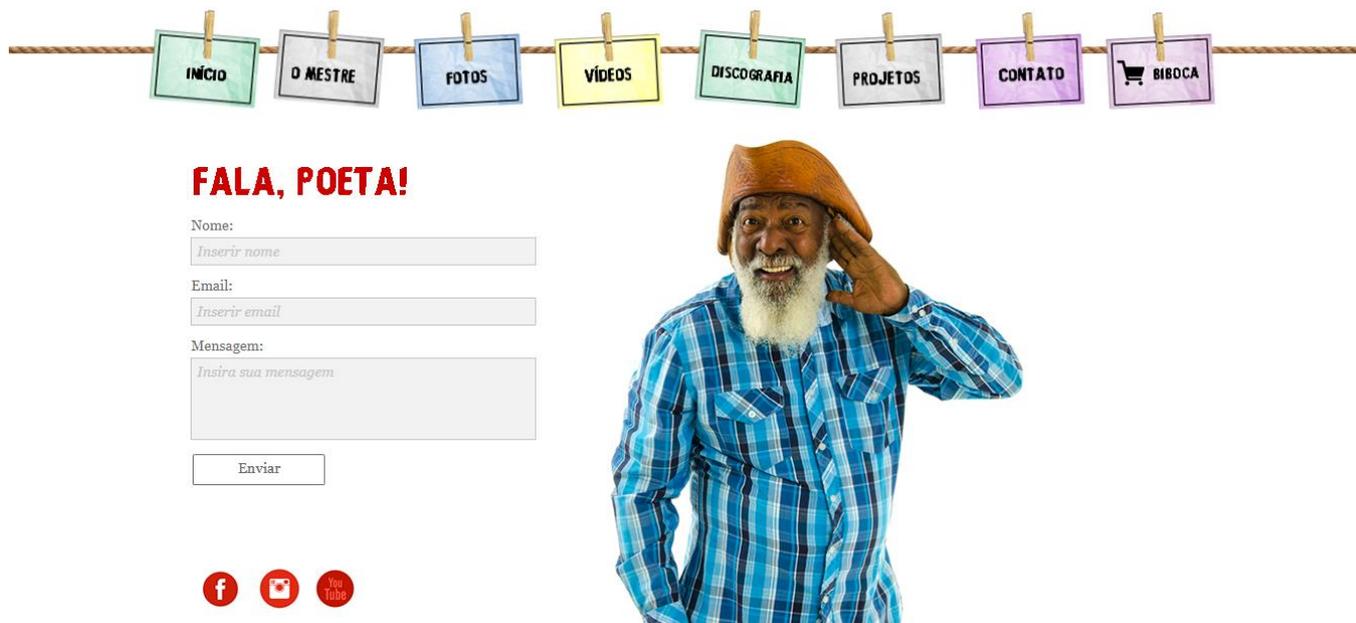
Fonte: Site ABLC (2022).

Figura 18 - Facebook do cordelista Victor Alvim – Lobisomem.



Fonte: Facebook do cordelista (2023).

Figura 19 - Site do poeta Bule-Bule.



Fonte: www.bulebule.com.br (2023).

Não somente os cordelistas mais jovens percebem o deslocamento/outra lugar do cordel, pois boa parte de cordelistas da terceira idade também utilizam esse filão comunicativo. São letrados no digital. Nesse lugar/entrelugar, como se vê na imagem acima, o cordelista comercializa o seu produto, divulga os seus eventos. Ademais, pelo site, impulsiona seus trabalhos para outras redes como o *Instagram*, *Facebook* etc. Por outro lado, sabemos que nem todos os cordelistas têm acesso ao digital, não são letrados nesse mundo, porém, isso não é motivo para inviabilizar o movimento dos cordelistas nas redes digitais.

O ambiente virtual para os cordéis não fica apenas na perspectiva dos produtos comercializados pelos cordelistas, existe, também, troca de saberes entre esses artistas, pois no digital são entoados folhetos, desafios são lançados e pelepas fomentadas na rede. De acordo com Marinho e Pinheiro (2012, p 30-32):

No ano de 2005 um grupo de poetas de Recife, Pernambuco, criou um espaço para a realização de pelepas em ambiente virtual. O projeto é chamado Corda Virtual e os poetas, que “dominam as regras da poesia popular”, são desafiados a compor estrofes a partir de motes como “A natureza tomou/tudo quanto tinha dado”; “e no visgo do improvisado/a pelepas é virtual”. Vários poetas, de diferentes partes do país, já participaram dos desafios lançados na rede, entre os quais mencionamos Ivan Souza, Ferreira Filho, Josenir Alves de Lacerda, Carlos Aires, Antonio Rodrigues Cida Pedrosa, Bráulio Tavares, Susana Azevedo, entre outros.

Os autores afirmam que a ideia é manter-se próximo de apresentações de forma presencial, daí busca-se utilizar o mote e o tema, partes do cordel, importantes para o desenvolvimento da peleja (MARINHO; PINHEIRO, 2012). O mote são frases feitas em que os poetas devem repetir para darem continuidade ao escrito. Já o tema é o assunto do cordel (MAXADO, 2011).

2.2.1 Paraíba e a Região dos Teixeira

Expoentes nacionais surgiram e abrilhantaram a cultura popular com seus versos e pelejas, um exemplo fundante neste contexto é o Grupo dos Teixeira, que se formou na Serra do Teixeira, Paraíba, região efervescente da cultura popular em verso por nela emergirem inúmeros cordelistas. Compuseram este grupo Nicandro e Ugulino, filhos de Agostinho Nunes da Costa¹⁸, além de Romualdo da Costa Manduri, Bernardo Nogueira, Germano da Lagoa, Francisco Romano, Silvino Pirauá. Este grupo foi fortemente marcado pela transmissão de seus versos pela oralidade já que, nessa época, a imprensa não tinha chegado ao Brasil (ABREU, 1999). Mesmo sem ser cantadores, “tomaram parte deste grupo Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, pioneiros na impressão de folhetos” (ABREU, 1999, p. 74-75). João Martins de Athayde também contribuiu bastante com a divulgação do cordel, porque além de cordelista foi editor e dono de editora. E assim se dá o surgimento da Literatura de Cordel Brasileira, e tem no Nordeste o seu maior fomentador e divulgador da cultura oral e escrita dessa literatura.

Outros poetas se avolumaram como cantadores e escritores famosos na Paraíba, a exemplo de Zé Limeira. Tão famoso e importante, fez escola por apresentar um estilo próprio e singular, denominado de Limeirismo. Essa fama não se deu pela performance da tríade que compõe o cordel, a rima, a métrica e a oração, mas sim pela criação de um cordel que afrontava a gramática, de certa forma a sintaxe, por trazer outros sentidos para as frases, outras formas de acento etc (SODRÉ, 2005). Uma das características de seus textos eram seus versos “doidos”. Sodré (2005, p. 150) nos apresenta exemplos dessa escrita:

¹⁸ Atribuído a este poeta a criação da tradição da oralidade, tanto no que tange à composição quanto a transmissão (ABREU, 1999).

[...] Sua grande característica – além de achados líricos comoventes – eram os versos “malucos”, sem sentido: Os hemisférios do prado/ as palaganas do mundo/ os prugis da Galiléia/ filosomia regente/ deus primeiro sem segundo”. Ele inventava palavras de acento erudito, como “prodológico”, “filupafilupatéia”, filanlúmia” etc., “surrealizava” a semântica: “Eu sou uma gramática azul beijuda”; perturbava os saberes constituídos: “Jesus discutiu com a doutoraça/ sentou praça na puliça”; e a sintaxe: “Sou o cantado malhó que a Paraíba crioulo”.

Repentista, preto e analfabeto, Zé Limeira percorria as entranhas paraibanas e desafiava a todos com seus versos esdrúxulos, com sentidos diferentes dos demais da época. Óbvio que essa postura e posicionamento perante o texto afrontava a classe dominante, pois sabemos que a linguagem sempre fora instrumento de dominação, seja pelo latim, nos primórdios de nossa História do Brasil, com o “*Ressurrexit sicut dixit*¹⁹” enfiado goela abaixo pelos Jesuítas aos indígenas brasileiros e aos negros em diáspora em terras americanas (SODRÉ, 2005).

Um pouco da história de Zé Limeira, com o seu Limeirismo, nos remete à forte influência do cordel escrito pelo arcabouço da literatura oral, herdada pelos saberes dos menestréis africanos, contadores e cantadores, conhecidos no Brasil como *Griots*, ou mesmo da forma abasileirada Griô²⁰ (SODRE, 2005).

2.2.2 Raimundo Santa Helena e José João dos Santos, o mestre Azulão

Para além da Paraíba, outras regiões foram intensificadas de produções cordelistas e, ao longo de décadas, formaram-se bolsões da cultura popular pelo Brasil afora; algumas por força da seca que assolava o sertão nordestino das primeiras décadas do século XX; outras, pela urbanização, fruto do progresso iminente das grandes capitais do Brasil. Foi assim em São Paulo, no Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco. Sem contar com a construção de Brasília que levou milhões de nordestinos para contribuírem com a proposta de avançar cinquenta anos em cinco (NEMER, 2011).

Curran (1973, p. 15) dialoga com essa perspectiva ao dizer: “Os poetas estão espalhados pelo Nordeste inteiro, e as emigrações de sertanejos têm levado muitos tão

¹⁹ Ressuscitou, como disse.

²⁰ O termo Griô é universalizante, porque ele é um abasileiramento do termo Griot, que por sua vez define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo a língua geral dos negros na diáspora africana. Disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griolo/>.

longe como ao Rio e São Paulo, no Sul; Brasília, Goiás e Mato Grosso, no Centro Oeste; e Belém e Manaus, no Norte”. Nesse lastro, sem querer contemplar todos os cordelistas que construíram essa literatura, traremos um pouco da atuação de Raimundo Santa Helena e do Mestre Azulão.

Nos idos de 1950, a cidade do Rio de Janeiro perde seu *glamour* de capital do Brasil para Brasília. Daí, criou-se uma expectativa de que nordestinos deixassem de chegar para esses lados e fossem para o “Novo Mundo”. No entanto, as migrações não cessaram e um local se notabilizou como a referência dos Nordestinos na Cidade Maravilhosa, a Feira de São Cristóvão (CURRAN, 1973).

Nessa época, dois cordelistas se destacaram: são eles, Raimundo Santa Helena e José João dos Santos, Azulão. Ambos os cordelistas têm sua atuação na famosa Feira de São Cristóvão, local de efervescência cultural. No entanto, no início da formação dessa feira, a sociedade não a via com bons olhos, porque para lá chegavam os Itas do Norte²¹, pessoas de todas as regiões do país, em especial do Norte e do Nordeste brasileiro. Esse cenário não condizia com os anseios da elite carioca. De acordo com Nemer (2011, p. 216):

O contraste entre o quadro de atraso e pobreza relacionado à figura do migrante e os ideais de beleza e modernidade projetados sobre a cidade do Rio de Janeiro se materializa na imagem que a imprensa carioca costumava traçar do nordestino recém-chegado, normalmente caracterizado nas páginas dos jornais e revistas como uma peça destoante no cenário da cidade maravilhosa.

Não iremos conformar essa ideia classista e segregadora da elite carioca, mas é importante ressaltarmos que os recém-chegados se instalavam na feira e lá comercializavam o que traziam de suas terras natal, de maneira desarranjada e tudo muito precário. Assim, sem infraestrutura de esgoto e saneamento básico, de certa maneira, essa parte da cidade ficava desorganizada e não condizia com a expectativa da sociedade

²¹ Ita era o nome de um tipo de navios da Companhia Nacional de Navegação Costeira. Esses navios transportavam cargas e passageiros em toda a costa brasileira na primeira metade do século XX. Tinham nomes em tupi-guarani iniciados por Ita: Itagiba, Itaberá, Itaguassu, Itaimbé, Itahité, Itaipu, Itajubá, Itanagé, Itapé, Itapema, Itagagé, Itapuca, Itapuhy, Itapura, Itaquara, Itaquatiá, Itaquera, Itaquicé, Itassucê, Itatinga e Itaúba. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2015-06/dorival-caymmi-conta-partida-da-bahia-e-chegada-ao-rio-em-entrevista-de-73>.

Os Itas deixaram de existir. Porém, a lembrança deles ficou imortalizada na letra de 'Peguei um Ita no Norte', composta por Dorival Caymmi nos anos 1940: "Peguei um Ita no norte; e vim pro Rio morar; Adeus meu pai, minha mãe; Adeus Belém do Pará". Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2015-06/dorival-caymmi-conta-partida-da-bahia-e-chegada-ao-rio-em-entrevista-de-7>.

Acesso em: 07 maio 2021.

elitista do Rio daquela época. A conclusão que tiramos disso, sem dúvida, é a prevaricação e conivência da prefeitura deste Estado em não dar a assistência devida aos novos moradores da cidade. Ajudar na construção da cidade era bem-vinda, porém ter direitos a uma vida digna, não.

Nesse contexto, despontam Raimundo Santa Helena e José João dos Santos, O Azulão. Santa Helena, como também é conhecido, somente se dedicou, de forma integral, à produção de cordel após se aposentar da Marinha, nos idos dos anos de 1970. Mesmo sem dedicação exclusiva aos versos, fez história com seus escritos na Feira de São Cristóvão (NEMER, 2011).

Para além da produção de cordel, Santa Helena se notabilizou na história dos cordéis por dois acontecimentos, o primeiro foi a declamação do cordel intitulado **Fim da Guerra**, em 1945, logo ao final da Segunda Grande Guerra e a participação, em 1984, em uma manifestação pelas “Diretas Já” e pela manutenção da Feira de São Cristóvão na mesma localidade. Pela leitura do cordel sobre o final da guerra, ao autor foi atribuído como o precursor da Feira (NEMER, 2011).

João José dos Santos, o mestre Azulão, nasceu em Sapé, na Paraíba, em 1932 e faleceu em 2016, no Rio de Janeiro. Na primeira infância, ganhou de seu pai uma viola e começou a escrever e cantar repentes (CURRAN, 1973). Diferentemente de Santa Helena, não gostava de dar entrevista, depoimentos etc., o fazia somente quando achava importante para a cultura. Era um cantador nato, sua voz ecoava a fundo nas declamações de seus cordéis. Quem quisesse ouvi-lo, bastava ir à Feira de São Cristóvão aos domingos, porque lá estaria o cantador, com seu megafone para declamar suas produções e vender seus folhetos de cordel (NEMER, 2011). Muitos temas se referiam à própria feira de São Cristóvão, como o exemplo do famoso cordel: “A Feira Nordestina foi assim que começou” (SANTOS, 2007, p. 3). Nesse cordel, o Mestre Azulão atribuiu o início da Feira de São Cristóvão a João Gordo, feirante que vendia de tudo um pouco nesse comércio de produtos vindo do Nordeste brasileiro.

[...]

Uns criticavam dos outros
Com risadas e brincadeiras
João Gordo vendendo as coisas
Numa loja e numa esteira
Outro vendilhão chegou
Foi assim que começou
O início desta feira.
(SANTOS, 2007, p. 3).

Na Feira, em sua banca, o mestre Azulão recebia convidados, o que contribuía para divulgação e venda de seus folhetos de cordel. Também nesta feira, por diversas vezes, a capoeira e a literatura de cordel estiveram lado a lado em harmonia através das cantorias e versos, a exemplo da comemoração dos cinquenta anos do Mestre Camisa²², em 2005. Para celebrar este dia, o cordelista e capoeirista Victor Alvim Itahim Garcia (Lobisomem) lançou o cordel de título *Mestre Camisa, 50 anos de lutas e vitórias*, com a presença do Mestre Azulão. Em outro capítulo, trataremos a análise desse cordel.

Figura 20 - 50 anos do Mestre Camisa na Feira de São Cristóvão.



Fonte: Arquivo cedido por Victor Alvim Itahim Garcia, Lobisomem (2021).

Talvez o início da feira tenha se dado com as vendas no local, mas o que se notabilizou como marco oficial foi o lançamento do cordel no dia emblemático final da Segunda Grande Guerra. Deixemos essa missão para os historiadores.

²² José Tadeu, o Mestre Camisa, natural de Itapeipu-BA, formou-se em Capoeira Regional com o Mestre Bimba, foi para o Rio de Janeiro em 1972, aos dezesseis anos e lá fincou raízes onde cria o grupo de Capoeira Abadá (GARCIA, 2015).

2.2.3 No ritmo do cordel

Em diversas localidades Brasil afora e adentro, o cordel configurou-se como meio de informação importante, espécie de crônica em verso para levar ao povo notícias das capitais, por exemplo. Nesse sentido, inúmeros cordelistas, por saberem do interesse da população em se informar, utilizavam como forma de marketing sua própria elocução para divulgar e vender seus escritos.

Nesse momento de exposição, o poeta contava algum evento novo ocorrido na cidade. Tudo era feito de maneira bem célere, de forma até mesmo a surpreender os jornais impressos da época. Essa maneira de apresentar a notícia pelos cordéis foi demonstrada no filme **Tenda dos Milagres, de 1977**, obra homônima do livro de Jorge Amado. O fato foi a derrocada de Pedrito Gordo²³, Chefe de Polícia da Bahia, nas primeiras décadas do século XX.

É comum os cordelistas utilizarem a técnica de declamar em voz alta, com bastante ênfase aos acontecimentos mais importantes da narrativa. Também um artifício utilizado por alguns cordelistas, a exemplo do próprio Cuíca, é não contar o final da história no momento da apresentação do cordel, isso prende a atenção do leitor e aguça a curiosidade. Quer saber o final, compre o cordel (CURRAN, 2000).

Poetas como Cuíca de Santo Amaro, Bule-Bule, Antônio Barreto, Victor Itahim Alvim Garcia, Olegário Alfredo etc., devem ser evidenciados em escolas, seja em aulas de Literatura, de História, Geografia entre outras. Isso porque, a literatura de cordel apresenta literariedade e traz assuntos relacionados ao cotidiano. Além disso, as palavras emanadas por esses escritores não são ocas, muito menos se transformam em “palavreria, verbalismo, blá, blá, blá” (FREIRE, 2018, p. 108). Pelo contrário, são vocábulos que vislumbram a práxis dialógica: ação e reflexão para, dessa forma, os educandos poderem interagir e produzir textos orais e escritos.

Diferentemente da literatura de cordel portuguesa que apresentava dificuldade para apresentação de uma definição para seus textos, como vimos por causa de questões de gênero e formato, por exemplo, o cordel brasileiro enveredou por um caminho a formar

²³ Chefe de Polícia da Bahia. Temido por todas as pessoas da época, Pedrito Gordo, personagem da obra de Jorge Amado, faz alusão ao Delegado de Polícia Pedro Gordilho, que ancorado no Código Penal Brasileiro de 1890, perseguia praticantes de toda e qualquer manifestação de origem afro-brasileira, a exemplo do Candomblé, da Capoeira etc. Disponível em: <https://repositorio.UFBA.br/ri/bitstream/ri/19807/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Adriana%20Albert%20Dias.pdf>.

o entendimento muito próximo do que é feito nas diversas regiões do país. Sodré (2005) traz um conceito interessante para esse entendimento:

Cordel sabe-se, é a literatura (oral e escrita) dos contadores e cantadores populares, típica de várias regiões brasileiras, mas especialmente do Nordeste – é uma literatura feita de pobres para pobres. Diante dela, a consciência moderna assume atitudes diversas: (1) conservadora, recusando qualquer atribuição de valor ao cordel, por incapacidade de geração de sentido; (2) crítico-liberal, procurando encontrar nos motivos temáticos uma expressão de consciência crítica das massas e sondando vestígios de afirmação de luta de classes, ambigüidades ideológicas etc (SODRÉ, 2005, p. 143).

Sodré (2005), nessa definição sobre o cordel, traz duas categorias de posicionamento para leituras e análises dessa literatura, a conservadora e a crítico-liberal. De antemão, afirmamos ser simpáticos a temáticas que reverberem ambigüidades ideológicas por sair da construção conservadora, porque essa apenas conforma o que foi escrito, não problematiza. Já a crítico-liberal, vai pelo caminho contrário, pois busca apresentar sentidos outros e almeja outras possibilidades de abordagem temática.

Ainda referente à definição de cordel brasileiro surgido no Nordeste, em forma de poema, João Cabral de Melo Neto nos felicita com uma obra-prima, que ao ser lida, nas entrelinhas, pode nos encaminhar, a partir de imagens oriundas do texto, para o que seria um cordel. Vejamos, a seguir:

Descoberta da Literatura

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,

que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-Grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de corumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)

João Cabral de Melo Neto, in 'Serial e Antes, A Educação pela Pedra e Depois, Rio de Janeiro, 1997'²⁴

Neste poema, João Cabral de Melo Neto apresenta, de maneira narrada, descrições de singularidades do cotidiano de pessoas do Sertão Nordestino ao enumerar ações simples de um dia de leitura. Atrelado a isso, nos contempla com a apresentação de um momento de leitura de um cordel. De forma singela, traz um dos locais onde os cordéis eram vendidos, lidos etc.: a feira livre; destaca o prender dos folhetos em barbantes, o que nos conduz a relembrar marcas da literatura de cordel portuguesa e da Península Ibérica.

Para além disso, ao trazer no contexto apresentado o vocábulo “cego” nos dá margem para dizermos que as pessoas ao redor daquele momento de leitura eram analfabetas ou não tinham proficiência leitora. Nos faz lembrar, ainda, dos cegos vendedores de folhetos do tempo do Rei Dom João V. Ademais, nos faz imaginar momento de alfabetização pela leitura oral dos folhetos, pois, como sabemos, foi uma maneira de entreter, informar, circunstanciar; como também alfabetizar por esse meio. Podemos dizer que este momento estaria mais próximo do alfabetizar letrando, do que somente ensinar a decodificar o código linguístico.

²⁴ Disponível em:

<https://br.search.yahoo.com/search?fr=mcafee&type=E210BR91199G0&p=Descoberta+da+Literatura+-+Jo%C3%A3o+Cabral+de+Melo+Neto>.

A leitura oral remonta séculos de existência, subjaz à imprensa e a cultura gráfica. De acordo com Márcia Abreu (1999, p, 31), “A intervenção de uma pessoa letrada, não só no momento da produção como também da recepção, talvez explique o consumo popular desses textos, que podem ter sido comprados para que alguém os lesse para um grupo de analfabetos [...]”.

A literatura de cordel brasileira tem representação em maior abrangência pelos folhetos, mas também fazem parte desse gênero o romance e os livros. Outra característica é: “No Nordeste têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios” (ABREU, 1999, p. 73). Como vemos, a cultura do cordel do Brasil se deu a partir da oralidade antes que a imprensa fosse possível.

Assim, de certa maneira, a introdução tardia da imprensa nacional foi um dos entraves para a expansão da cultura do cordel. Outro empecilho para o desenvolvimento dessa literatura foi o arraigamento ao modelo português devido a herança da imitação de obras de artes, de literatura importados. Isso atrasou a expansão da literatura de cordel brasileira (CURRAN, 2000). Mesmo com essas pedras no meio do caminho, essa literatura se expandiu e se encontra na contemporaneidade em diversos Estados do Brasil e países.

3. BRAVURAS, GLÓRIAS E VITÓRIAS NA CAPOEIRA NA CADÊNCIA DO CORDEL

Há pessoas que nascem
Com dom de fazer história
Muitos cidadãos comuns
Marcam a nossa memória
Vivendo sem pretensões
Criam reinados de glória
(GARCIA, 2007, p. 1).

Este capítulo traz a análise de quatorze obras agrupadas na mesma categoria por apresentarem temáticas análogas, seja por trazerem à tona a figura de heróis, seja por enaltecerem a imagem de bravos, com o intuito de evidenciar seus feitos e conquistas em contextos e ambientes diversos. As obras em questão são: **Histórias da Capoeira Pernambucana, Capoeiragem no Recife dos Brabos, Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida, Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou, Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro, Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira, De Zumbi ao G.C.A.P, Bahia, Eterna Bahia, Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias, Capoeira em cordel e poesias em bordel, Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria, O Folclore do Mestre Muritiba não morreu, Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra e Capoeira do século.** As três primeiras obras, por se referirem à capoeira recifense, iremos trazer uma discussão entrecruzada nelas, com o título **Capoeira de Recife em cena.**

A ideia dessa escrita é apresentar os capoeiras e capoeiristas através de suas memórias, com ênfase em seus aspectos culturais, ao longo de décadas de histórias sobre essa nossa cultura, hoje Patrimônio Cultural Brasileiro e Patrimônio Imaterial da Humanidade, mas que já foi perseguida, tida como contravenção e prescrita como crime. Logicamente, os capoeiras e capoeiristas, sujeitos/atores sociais, sofreram bastante para elevar essa cultura a esse patamar e deixar a sua memória viva para gerações futuras.

[...] o povo simples e marginalizado do Brasil deve estufar o peito e sentir orgulho de saber que a capoeira – hoje, um dos maiores símbolos da cultura brasileira no mundo – é a sua herança, é o seu passado, é a sua tradição e a sua dignidade. É a cara e rosto dos nossos heróis, que, infelizmente, ainda não estão em nossos livros de História, que não são lembrados nas escolas, que ainda não são louvados e reconhecidos pela memória nacional. Mas cabe a nós, sujeitos envolvidos de alguma forma com a prática e a divulgação da capoeira pelo mundo, lutarmos para que essa memória e esses sujeitos envolvidos de alguma forma com a prática e a divulgação da capoeira pelo mundo, lutarmos para que

essa memória e esses sujeitos sociais sejam valorizados nesse país que precisa aprender a respeitar a sua própria história, sobretudo a história do nosso povo simples e marginalizado. São eles os verdadeiros heróis! (ABIB, 2005, p. 46).

Sim, esses atores sociais, ao longo de séculos, foram pessoas que contribuíram em várias frentes e representaram o Brasil em momentos históricos atravessados por guerras, como na Guerra do Paraguai e na Independência do Brasil, por exemplo, tendo um grande aporte na Bahia com as batalhas nessas terras, com o Recôncavo representado por vários bravos, como também em outras regiões do país. Nesse caminho, a capoeira resistiu e se corporificou entre bravos, vitoriosos pelas glórias com essa arte e nomes como, Besouro Mangangá, Manduca da Praia e Nascimento Grande se eternizaram na memória dessa manifestação afro-brasileira e os cordéis são esses lugares dessa memória que eternizam conquistas, prazeres e desprazeres dessa manifestação cultural. E assim, este capítulo se desenrola pelo novo da memória.

“Memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2013, p. 435). Nesse juízo, vemos a memória como capacidade humana imprescindível para o constructo da identidade de um povo, seja de forma individual ou coletiva, pois essa faculdade biológica é inerente ao homem, porém seu arcabouço origina-se de construção social, de forma adquirida; e, a partir dela, fatos e experiências podem ser assimilados e retransmitidos para gerações vindouras. Para tanto, são muitos os suportes para se legar esse conhecimento, como as fotografias, os livros, as canções, textos de forma geral etc (VON SIMSON, 2006).

Em paráfrase com Le Goff (2013), vemos a “febre” e a “angústia” como metáforas que nos encaminham para o registro de acontecimentos da vida em sociedade. Acontecimentos esses que nem sempre são os desejáveis e/ou pretendidos pelas pessoas, no entanto, acontecem e, dessa forma, são marcados e demarcados na memória de um povo. Ao falarmos em memória, não pensamos somente na memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele represente como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387), vamos para além dessa função natural e enveredamos pela memória individual “que é aquela guardada por um indivíduo e se refere as suas próprias vivências e experiências, mas que contém também aspectos da memória do grupo social onde ele se formou” e da “memória

coletiva que é aquela formada pelos fatos e aspectos julgados relevantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla” (VON SIMSON, 2006, p. 1).

Dessa forma, ao trazermos a categoria memória, a abordagem será sempre no plural, por entendermos e sabermos de sua abrangência e amplitude; em várias esferas epistemológicas, seja na perspectiva da memória individual, coletiva, afetiva, étnica, social, eletrônica, entre outras. Mesmo ao dar ênfase à memória coletiva, o pensamento será na pluralidade da memória. Além disso, entender que memórias não são uma temática forjada apenas no diálogo, pois, através dos tempos, a construção de “lugares de memória”, locais em que repousam acervos diversos da história da humanidade, como os museus foram tramados e atravessados pela força bruta, em que sequestros, furtos e roubos eram frequentes. O Oceano Atlântico é testemunha dessas atrocidades mundo afora e adentro (DA SILVA, 2019).

As memórias individuais e coletivas emergem em diversos lugares. Ao longo dos séculos, o homem sempre buscou deixar as suas marcas de memórias, um exemplo disso foram as construções de Estelas e Obeliscos; pois se constituíam em formas representativas para demonstrar glórias conquistadas e vitórias sobre povos diferentes de sua nação (LE GOFF, 2013, p. 395). Esses lugares se compunham em locais físicos e edificadas, como museus, bibliotecas, escolas, feiras livres etc., ou mesmo zonas de funções empíricas, como fotografias, textos etc. Esses locais são denominados de Lugares de Memória. Os cordéis como fontes empíricas são esses lugares, locais em que acontecimentos sociais são trazidos, às vezes, de maneira tímida, com apenas menção de uma data, de um mestre de capoeira etc. Daí nossa intenção/objetivo de ampliar os aspectos sociais, culturais e políticos na esteira dos versos cordelistas.

Por Lugares de Memória, temos o entendimento de acordo com os pressupostos de Pierre Nora (1993, p. 19), que os vê como locais que “nascem e vivem do sentimento de que não há mais memória espontânea, que é necessário criar arquivos, comemorar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, registrar atos, porque essas operações não são naturais”. E a literatura de cordel, de forma específica sobre capoeira, cumpre bem esse papel, pois através de suas peculiaridades do seu fazer textual traz marcas de eventos da história dessa cultura popular, os quais podem ficar despercebidos pela característica do cordel apresentá-los pelas rimas, pela musicalidade, ritmo etc. Por essa razão, coadunamos com a ideia de que não existem somente lugares de memória edificadas, construídos de concreto, ou de outra matéria, fixa, presa ao solo,

porque a memória individual e/ou coletiva pode ser, também, apresentada, por um texto verbal, por uma fotografia, pela poesia popular em verso etc.

Ancorados no pensamento de Nora (1993), de que não existe memória espontânea, tomamos como exemplo, Raimundo Santa Helena²⁵, que forjou, em sua residência, um verdadeiro museu com suas obras e de outros cordelistas do Rio de Janeiro e de outras partes do Brasil com o intuito de preservar as memórias de suas obras e de outros cordelistas. Nesse sentido, não somente a casa do cordelista é um lugar de memória, mas também os cordéis são esse lugar, local de reconstrução de memórias, de luta contra o esquecimento e ao silenciamento de narrativas (NEMER, 2011, p. 213).

Figura 21 - Cordelista Raimundo Santa Helena em sua residência.



Fonte: Acervo Antônio Miranda.²⁶ (2020).

²⁵ O poeta popular Raimundo Luiz do Nascimento, mais conhecido como Raimundo Santa Helena, nasceu em 06 de abril de 1926, na Paraíba. Viveu boa parte de sua vida como cordelista na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Disponível em:

http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/RaimundoSantaHelena/raimundoSantaHelena_biografia.html.

²⁶ Disponível em: http://antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/paraiba/img/RaimundoSantaHelena.png.

Ao visitarmos as bibliotecas, as feiras livres, entre outros, no intuito de encontrarmos os cordéis, há uma tentativa de (re)construção e de busca de lugares de pertencimento dessa cultura. Assim, pela catalogação desses lugares e da divulgação deles, existe grande possibilidade de a memória da capoeira e da literatura de cordel serem lembradas e preservadas por esse gênero textual, pois, como bem cunhou Nora (1993), não basta apenas existir, tem que ser visitada, utilizada, para, dessa forma, dar significado ao seu legado. Nessa perspectiva, Vieira (2003, p, 243), apresenta uma estrofe que nos traz essa marca do cordel:

Muitos fatos importantes
Tem se perdido ao léu
Em função de nossa história
Não cumprir o papel
De registrar só o fato
Inda bem que esse ato
Faz a trova de cordel.

Nesse caminho, vemos os cordéis com o tema capoeira como locais de (re)construção e de busca de lugares de pertencimento e de memória dessa cultura. Assim, ao divulgarmos os cordéis sobre a capoeira, passaremos na esteira de Nora (1993), pois estaremos contribuindo para o não apagamento de memórias dessa cultura e, dessa forma, contribuindo com a memória individual e coletiva de um povo, bem como com o não apagamento da história da capoeira, porque de acordo com Nora (1993, p. 9), “consagram-se os lugares para que a história não caia no esquecimento”. É assim que vemos o cordel com o tema capoeira, um lugar de memória dessa arte cultural para que essa história não seja silenciada, muito menos esquecida. Lugar em que o sujeito leitor evoca sentimentos, prazeres e desprazeres de sua memória afetiva pelas lembranças de sua ligação com essa cultura afro-brasileira e ancestral.

Em defesa de que o cordel pode ser um lugar de memória para a capoeira, a fotografia é um bom exemplo para a compreensão desse entendimento. Nesse lastro, Pinheiro (2018) concebe a fotografia como lugar de lembrança de memória. Isso foi possível após estudos realizados em acervos fotográficos de ex-professoras das escolas paróquias, do Padre Alfredo Haasler, austríaco, que veio para o Brasil, em 1938 e fundou essa rede escolar em Jacobina (BA). As professoras eram sempre ex-alunas, dedicavam suas vidas a esse trabalho. Nesse sentido, as ausências e os esquecimentos também dizem

muito, já que a memória se revela também por esses traços. Assim, a não lembrança sobre o cordel e a capoeira revela o estigma sofridos por esses.

Pinheiro (2018) argumenta, ainda, que, pela quantidade de fotografias agrupadas ao longo dos anos pelo Padre Alfredo Haasler, em toda a rede de escolas de Jacobina (BA), provavelmente, houve uma intenção de criação de um banco de imagens como registro de eventos importantes, visto que não era comum a ação de registro por fotografia nessa parte do Brasil, apesar de na Europa essa ação ser comum. Intencional ou não, a construção desse acervo serviu como forma de análise e de estudos das escolas do padre Haasler. Essa ideia entrecruza o legado de Nora (1993) no que diz respeito à criação de lugares de memória, visto que eles não são espontâneos. Vejamos um exemplo:

Figura 22 - Padre Antônio Haasler com professora das escolas Paroquiais.



Fonte: Arquivo das escolas paroquiais, da professora Isabel Carneiro (2021).

Pinheiro (2018) nos apresenta que, a partir da análise das fotografias, na perspectiva documental, foi possível perceber nuances da vida dessas professoras. Marcas inapagáveis foram registradas pelas formas de estar das professoras nas fotos. Nesse sentido, foi constatada muita insatisfação de algumas docentes por viverem em regime de trabalho quase escravizado, pois pela cidade, na época, não oferecer muita possibilidade de emprego, ser professora era ascensão social, às custas de um preço alto, pois muitas

professoras não tinham vida social, não constituíam família; como também direitos trabalhistas eram relegados.

Outro exemplo de lugares de memória é a Casa Godinho²⁷, em São Paulo, fundada em 1888, no século XIX, por uma família de adventícios radicados no Brasil. Esta casa, desde essa época, se dedicou a venda de secos e molhados, de diversos países, o que fazia com que o seu público fosse, em sua maioria, de estrangeiros (BIANCHI, 2015). De acordo com a autora:

A mercearia foi muito frequentada pela elite paulistana nas primeiras décadas do século XX, período em que hábitos civilizados eram cultivados nos modelos europeus. Muitas personalidades da história brasileira, como o jornalista e empresário Assis Chateaubriand, os políticos Francisco Prestes Maia, Adhemar de Barros e Jânio Quadros, o historiador Boris Fausto, além de uma grande, popular e fiel clientela, buscavam produtos importados ali oferecidos (BIANCHI, 2015, p. 17).

Figura 23 – Casa Godinho.



Fonte: Acervo da Casa Godinho (2022).

Para além desse público de artistas e pessoas influentes na política, por exemplo, pessoas comuns frequentavam a Mercearia Godinho, que ao longo do tempo, se transformou em um local para lembrança por muitos clientes de sua terra natal pelos

²⁷ De acordo com Bianchi (2015) a instituição Godinho é conhecida na literatura como casa e/ou mercearia.

produtos alimentícios ali comercializados ou mesmo para a recordação de momentos de familiares que foram assíduos visitantes desse local. Nesse sentido, o local físico era um pressuposto para o encontro e o que era vendido neste local servia de metáforas significativas para recordações de um passado remoto. Bianchi (2015, p. 96) diz que: “Os lugares de memória não são apenas locais físicos, são também imaginários em que há preocupação utilitária. Esses locais possuem indícios, marcas e sinais do que se passou”.

A autora esmiúça esse pensamento e traz, a partir de um cliente da casa, aspectos importantes para o entendimento da Casa Godinho como lugares de memória. Nesse entendimento, fica evidente na fala dele que, ao comprar um vinho, um queijo ou algo do tipo, a ação não era apenas uma simples compra, mas, sobretudo, a possibilidade de se lembrar de momentos com o pai dele naquela loja, de perceber algo familiar pelo cheiro dos embutidos etc. Um momento de rememorar, de percebermos “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387).

Delgado (2006) diz que são os homens, os memoriosos, os contadores de histórias que fazem dos textos, dos romances, dos poemas os lugares de memória. Diz ainda que são os museólogos, os arquivistas de museus de bibliotecas que fazem desses locais os lugares da história. Assim, os lugares de memória são forjados, sejam eles pela fotografia, pelos cordéis, pelos poemas, ou mesmo, como vimos, pelos locais edificadas, a exemplo das bibliotecas. Nessa toada, na perspectiva da memória, veremos como os cordéis apresentam a capoeira com seus atores sociais entre suas bravuras, glórias e vitórias.

3.1 Cordel: Capoeira de Recife em cena

Esta seção se incumbirá de trazer um diálogo com três cordéis com a temática da Capoeira de Recife. As obras a que nos referimos são: **Capoeiragem no Recife dos Brabos, Histórias da Capoeira Pernambucana e Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida**, da Mestra de capoeira Isa da Rocha Mulatinho, pernambucana, que se atém a dois momentos diferentes, ao Recife Antigo e ao Recife Moderno.

Pelo menos, desde o século XVIII, a capoeira pernambucana, representada pela sua capital Recife, se apresentava envolvida em incidentes com capoeiras, homens valentes e brabos, como também eram conhecidos. Eles estavam em muitos lugares, nas

ruas, nos becos, nos casarões antigos, nas feiras, em trabalhos em portos etc. Nesse cenário, os capoeiras apareciam bastante em eventos festivos, a exemplos de reisados, pastoris; agremiações vinculadas à festa de Momo, do Carnaval recifense; como também em eventos políticos e muitos deles se envolviam em pendengas, daí a relação deles com o poder estabelecido não ser amistosa, longe disso, porque nos idos de 1776, o governador José César de Menezes considerava a capoeiragem como uma contravenção penal, prática criminosa, que causava mais mazela do que a fome.

Na nossa província, a ação da capoeiragem foi entendida pelo governador José César de Menezes como uma prática de bandidos que causava mais danos que a fome, a peste e a guerra, o que fez com que, em 1776, fosse decretada oficialmente a prisão aos capoeiras pelo então Dr. Casado Lima – delegado do 1º distrito. Tal decreto teve o apoio do governador Barbosa Lima, o qual decretou guerra principalmente depois do episódio, em 1773, quando consta o assalto ao Palácio do Bispo pelos capoeiras (BELTRÃO, 2022, p.14).

Este recorte de Beltrão (2022) rememora a capoeira como uma prática de bandidos e traz o discurso do poder estabelecido da época comparando-a com a peste e a guerra. Não minimizando as agruras da peste e da guerra, mas será que existiu mazela maior do que a escravização de negros? Será mesmo que os negros deveriam aceitar essa condição de escravizados de maneira pacífica? Para nós, a resposta é não, porque sabemos que eles viviam em condições subumanas e eram considerados mercadorias, propriedades apenas. Dessa forma, vemos atos considerados como “insubordinados” necessários para mostrar aos poderes que os negros não deveriam estar escravizados. No entanto, entendemos o contexto da época e sabemos o quão foi difícil passar de escravizado para “liberto”, como também os latifundiários largarem um mercado tão lucrativo quanto o referenciado. Como se diz aqui pela Bahia “Largarem o osso”.

Praticada pelos Brabos
E valentes nas entocas
Com rasteiras e pernadas
Desafios pelas Docas...

Em todas as festividades
lá estavam os Capoeiras
em Comícios, Pastoris
Carnavais, São João e Feiras.

De longe já se ouvia
Com grande agitação
Frente às Bandas Marciais
“Moleques da Música em ação.
(MULATINHO, 2007, p. 01)

[...]

E nesse contexto, o cordel **Capoeiragem no Recife dos Brabos (2007)**, com suas estrofes de quatro e oito versos, conta algumas passagens da história da capoeiragem de Recife, o que contribui para que possamos entender como capoeiras se comportavam e viviam em tempos de represálias, de perseguições e de punições para quem se manifestava com seus corpos através da cultura afro-brasileira. Uma das formas era viver nas entocas, quer dizer, escondido das forças policiais.

Acresce-se, aqui, a forte repressão que era feita aos capoeiras, principalmente quando da vinda de D. João VI em 1808, instituiu-se uma carta datada de 31 de outubro de 1821 delimitando castigos corpóreos e açoites aos que praticavam a capoeiragem ou práticas similares (BELTRÃO, 2022, p. 13).

Por outro lado, apesar de toda a repressão, a capoeira e práticas da capoeiragem permeavam os eventos culturais desse contexto. Beltrão (2022) deixa a entender que os pastoris, os reisados etc., existiam não somente pelo entretenimento, pela ressonância cultural, mas também por ser o momento de os partidos políticos do Recife fazerem campanha. Nesse sentido, a memória da capoeira deste Estado foi forjada com os capoeiras brigando entre si, mas com o incentivo dos governantes. A repressão não cessava e a capoeiragem se entrelaçava para contribuir com interesses políticos, pois aos capoeiras era incumbido a função de intervir no momento das campanhas políticas e da votação. Eram eles quem afugentava eleitores a mando de políticos.

Assim, entendemos que a desordem era, às vezes, permitida por quem estabelecia as leis. Essa ideia é reforçada pelas palavras de Araújo (2016, p. 68), quando ela diz: “As rivalidades entre os partidos ou maltas de capoeiras era o que dava a vitalidade a prática da capoeiragem”.

[...]

No início do século vinte
governando Sigismundo Gonçalves
a perseguição aos capoeiras
foi ideal concretizado.

[...]

(MULATINHO, 2007, p. 01)

A mesma autora diz que, na polícia desse Recife, muitos soldados dominavam práticas da capoeiragem, outros eram capoeiras e conheciam as artimanhas dos civis. Isso poderia facilitar a ação da polícia com os fora da lei da época. Agora se praticar capoeira,

ou usar de movimentos da capoeiragem era crime, a própria polícia vivia na desordem. Para os policiais que não conheciam dessa arte, ficava mais difícil prender os capoeiras.

A capoeira era admirada por alguns e desejada em seus desígnios, aqui refere-se a soldados de polícia que dominavam a capoeiragem e voltavam das festas e encontros com facas em punho mostrando suas peripécias. Por outros policiais que não eram simpatizantes com a arte da capoeiragem, era um grande desafio prender quem a praticasse (BELTRÃO, 2020, p. 25).

Este imbricamento por parte da polícia em ser capoeira aponta para pensarmos em estratégia de Sigismundo Gonçalves em conhecer melhor o *modus operandi* dos capoeiras, para dessa forma poder enfrentá-los. Para além disso, entrar na polícia nessa época, seria uma garantia de recebimento do soldo e, dessa forma, sair da clandestinidade, ter um ofício. Porém, isso não era garantia de esses policiais/capoeiras deixarem de fazer destrezas da capoeiragem. Isso porque, em jornais da época, policiais eram vistos se exibindo com movimentos de treinamento de capoeira. Vejamos uma publicação de jornal apresentada por Beltrão (2022, p. 25).

A policia-Essa policia do conse-
lheiro Gonçalves Ferreira é uma policia
admirável!
Quem hoje passasse pela rua de S.
Francisco às 9:12 horas da manhã, ve-
ria alguns soldados a fazerem exer-
cícios de capoeiragem. E não só isto...
Os ditos indecentes, ofensivos, repe-
tiam-se acompanhados de gargalha-
das.
Que policia!...

Jornal Pequeno, 20 de setembro de 1901, pag. 1 – edição 214.

Outra passagem importante desse cordel da Mestra Isa Mulatinho se dá quando ela se refere à criação do Passo do Frevo a partir da capoeira. Se a capoeira é importante para Recife seja ele antigo ou moderno/contemporâneo, o frevo cresceu como cultura popular, adquiriu forma própria, se corporificou como capital simbólico; como também contribuiu para o turismo efervescente em Recife e em Olinda (PE), por exemplo. Por esta importância, esse legado nordestino, desde 2012, “foi incluído na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco” (IPHAN, 2012).

O passo do frevo surge na e da festa momesca, do carnaval de rua através das agremiações musicais denominadas de o Quarto da Artilharia e a Guarda Nacional, mais conhecida como O Espanha, em razão de o maestro ser espanhol. Aos gritos de Morra Espanha e Viva o Quarto, os capoeiras representantes desses agrupamentos se digladiavam e demonstravam passos de agilidade. Era um misto de embate, destreza e coreografia (SARMENTO, 2010).

Foi dessa maneira que o passo do frevo surgiu em terras pernambucanas, em Recife. Os capoeiras de agremiações diferentes se ajuntavam e acompanhavam o desfile ao som das bandas de música. Entre o limiar de proteger o seu conjunto de investidas de um rival, movimentos da capoeiragem surgiam. Quando a polícia chegava, a agressão mútua se transformava em movimento dançante e performático. O passo do frevo surge assim, desse ferver das músicas, dos desfiles das agremiações e da proteção delas (SAMENTO, 2010).

[...]
O Quarto da Artilharia
O Espanha, Guarda Nacional
com rimas e enfrentamentos
A agressão era geral.
“Viva o Quarto! Morra Espanha!
Cabeça Sêca é quem apanha!”

E compondo seus refrões
criaram provocação
embrionando as marchas
e letras do frevo-canção.

Na forma coreográfica
de maneira original
surgiu o “passo do frevo”
essência do Carnaval.

Assim foram os Capoeiras
dando contribuição
prá cultura popular
da nossa grande nação.
(MULATINHO, 2007, p 02-03).

[...]

Nessas linhas, vimos como o Quarto Batalhão e a Guarda Nacional de Recife se rivalizavam. As canções eram expoentes que demarcavam a rivalidade entre forças policiais da época. Vimos, ainda, que, através da capoeira, o frevo teve a sua origem no Recife. Percebemos, também, como foi acirrada a perseguição aos capoeiras e o exemplo

do Governador Sigismundo Gonçalves demarcou esse lugar. Esses relatos corroboram a capoeira como manifestação cultural de resistência.

3.2 Cordel: Histórias da Capoeira Pernambucana

Este cordel narra a saga pernambucana da capoeira renascida através do Me Sinhozinho e do Me Bimba, mas sacramentada pela linhagem do Me Mulatinho, o qual contribuiu com a formação de diversos outros mestres e educadores sociais. Nesse contexto, este cordel nos faz rememorar o período da proibição da capoeiragem a partir da República Velha, quando da implementação do Código Penal Brasileiro (CPB), de 1890.

Em 1890 proibida por Decreto
A Capoeira sai de cena
resistindo em secreto...
Essa grande repressão
teve grande consequência
dela não mais se falava
apesar de sua existência.

Sabe-se que permanecia oculta
sorradeira, marginal
nos terreiros, pelo Cais
nas troças de Carnaval.

A Capoeira então, não morreu
silenciou.
E seus bravos desafios
à surdina confinou
(MULATINHO, 2008, p, 1).
[...]

Ao analisar o contexto do homem negro do Império e da República Velha, vemos, em jornais, o envolvimento dele em ilícitos, estando assim em desordem. Furtos, roubos, estupro e assassinatos eram comumente publicados nessas mídias. Nesse lastro, e não querendo justificar o crime, deixamos evidente que ao negro não era dado/oferecido empregos duradouros, em que eles pudessem se estabelecer com uma renda mensal, por exemplo, pois eram forçados como pessoas destituídas de inteligência e capacidade para o mesmo trabalho do homem branco.

Sobravam trabalhos de menor visibilidade social como de ferreiros, de carroceiros, de carregadores etc. Ressaltamos que esses tipos de funções exercidas por

negros se configuravam de maneira sazonais e, dessa forma, muitos deles ficavam ociosos e iam para as ruas em busca de algum trabalho. Estar na rua sem trabalho na República Velha era sinônimo de vadiagem, daí poderiam ser presos pelo crime do mesmo nome, de acordo com o Artigo 399, do CPB, de 1890 como se vê a seguir.

Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:
Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias.

Não somente o art. 399 engessava as ações dos negros dessa época, porque o código tinha outras formas de punir, como proibi-los de se manifestarem pelo corpo com as suas danças, luta, religião e em todas as manifestações de matriz afro-brasileira. Se não os prendessem pela “falta de trabalho”, os prendiam por estarem folgando em momentos de repouso de um trabalho para o outro, por exemplo. Tudo leva a crer em um projeto eugênico para limpar as ruas em tempo de *Belle Époque*, época essa de mudanças de ordem social, cultural, econômica etc. Uma das ações era transferir os moradores de casarões antigos para longe do centro das cidades.

Art 402 – Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecidos pela denominação de capoeiragem, andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor ou algum mal”.
Parágrafo Único – É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a algum bando ou malta. Aos chefes ou cabeças se imporá a pena em dobro”.

Em diálogo com Joël Candau (2021), concernente às ressonâncias de eventos traumáticos que trazem à tona lembranças repugnantes, nos arriscamos a dizer que o CPB representa um lugar de amnésia para todos os nossos ancestres que foram tolhidos de se manifestarem, de viverem a partir de seus ideais, de suas convicções, de suas culturas etc.

Vemos que, neste cordel, ao Me Mulatinho é atribuída a criação do Salve, saudação efetuada por capoeirista. Tal saudação, ao longo dos anos, se corporificou e diversos grupos e escolas de capoeira adotaram essa forma de se cumprimentar, independentemente de filosofia ou linhagens de capoeira. No entanto, a origem desse ato é incerta.

Assim Mestre Mulatinho
Reuniu e organizou
Fez Batismo, Graduação
Indumentária usou.
Até o “Salve Capoeira”
Essa nossa saudação
Criou ele para expressar
Dela a destinação:
“Zum, zum, zum,
Capoeira Salva um!
(MULATINHO, 2008, p. 03).

Nesse contexto, outro mestre de capoeira afirma ter criado esse costume, o Mestre Carlos Sena, ex-aluno de Bimba. Esse mestre criticava a folclorização atribuída à capoeira baiana e, por esse motivo, criou um estilo cognominada de Senavox, isso nos idos de 1955. Nesse contexto, o estilo Senavox visava à esportivização da capoeira. De acordo com o Dossiê Iphan (2014, p. 58):

Ele criou um elaborado sistema de regulamentações formais que supostamente regeriam treinos e rodas... Sena, entre outros, proclamou ter inventado o sistema de cordas e sistematicamente utilizava a saudação para capoeira: “Salve”. As regras inventadas por ele agradaram as forças armadas e simpatizantes do regime militar... Ele também contribuiu para as Regras Técnicas da Capoeira adotadas pela Confederação Brasileira de Box, em 1972.

Além disso, a metodologia do mestre Carlos Sena, ou Senavox previa sessões sem musicalidade, sem berimbau, pandeiro, atabaque, palmas etc. Essa ação encaminhava a capoeira para um lugar muito distante de seus ancestrais, pois ao longo da construção da capoeira, a musicalidade se tornou obrigatória, pois sem ela é apenas combate, perde-se totalmente o *ethos*, a ginga, a performance do corpo. Ademais, colocar capoeiristas perfilados e fazer uma saudação traz para a cultura popular certo rigor análogo ao militarismo, o que em nossa concepção não condiz com a capoeira por ela ser livre e, dessa forma, deve se distanciar de amarras.

Percebemos, também, que o Mestre Mulatinho seguiu o fluxo do que pode ser chamado por Vieira (1998) de racionalização da capoeira, em razão de ter inserido em sua metodologia de ensino o batismo, as graduações e a indumentária. Inúmeros grupos de capoeira se organizam de forma parecida, mas não querem e/ou não se enquadram nessa categorização.

Em suma, pelos pés²⁸ dos cordéis da mestra Isa Mulatinho, visibilizamos a capoeira de Recife pela ótica do Me Mulatinho, que nos apresentou capítulos significantes da história da capoeira, o que deixa essa memória acesa.

3.3 Cordel: Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida

Este cordel apresenta o Me Mulatinho como uma pessoa forte, audaz, destemida, perseverante no aprendizado dos segredos da Capoeira, inigualável para a autora. Para além disso, nas entrelinhas textual, está a importância da formação como mestre de capoeira, não só no aspecto da luta, mas também em relação aos feitos relacionados à história de resistência dessa cultura. No entanto, essa construção não foi amena, porque a ressonância do preconceito com a cultura popular da capoeira ainda era grande, mesmo em meados do século vinte e dentro de sua própria família.

Pedia a mãe com renitência
pra na academia entrar,
mas ela só se esquivava
mandando ele estudar

Mas seu anelo era forte,
venceu muitos preconceitos.
Todos, então, se renderam
ao pulsar do sonho em seu peito.
(MULATINHO, 2007, p. 1).

Neste cordel, a autora Isa Mulatinho rememora o batismo, a graduação e a indumentária, já mencionados na obra anterior e acrescenta o campeonato de capoeira. Nesse sentido, apesar de não estar escrito nas linhas deste cordel, inferimos que o Mestre Mulatinho enveredou pelo caminho da capoeira estilizada, a qual prima por outros elementos para a formação do capoeirista, um deles é o campeonato, muito criticado por trazer um ethos que se afasta muito dos pressupostos de Bimba e de Pastinha, por exemplo.

Batismo, Graduação,
Indumentária e Campeonato
Mudar de corda era um sonho
Desejado e conquistado.
(MULATINHO, 2007, p. 08).

²⁸ Como também são conhecidos cada linha dos cordéis.

No momento, o que nos interessa é enveredarmos acerca da questão do batismo na capoeira. Sobre isso, vemos a ação de dar um nome ao capoeirista como algo saudável, porque a pessoa, na maioria das vezes, se identifica ou acaba se identificando com o nome escolhido por uma pessoa do grupo/escola, que pode ser o próprio mestre ou um aluno mais velho. Também por sabermos que no período da escravidão, o senhor de escravos dava um nome ao seu escravizado, no intuito de apagar de sua mente a sua origem, o que fazia parte do projeto de transculturação. Daí, quando o capoeirista recebe o nome de batismo na capoeira, essa ação configura-se como algo reverso ao que o senhor fazia com seus submissos.

Por outro lado, não entendemos a origem, nem mesmo o significado de “batizar” o capoeirista dando-lhe uma rasteira ou mesmo um golpe mais forte, porque isso muitas vezes encaminha para a violência. Além disso, não vemos essa ação como forma de resistência, nem mesmo de rememorar o passado como forma de contemplar a ancestralidade dos mestres antigos, por exemplo.

E assim, nessa análise de estrofes de cordéis se referindo à capoeira de Recife, percebemos que, em um momento específico, os capoeiras estiveram presentes nas festas de reisados, nos momos de carnaval e em momentos políticos e que parte dos embates entre eles fazia parte de interesses dos governantes da época. Os mesmos que proibiam, protegiam e financiavam a desordem pela prática da capoeiragem.

Nessas duas próximas seções, falaremos sobre dois ícones da Capoeira, cada qual em seu estilo/filosofia de vida pautados na cultura popular e forjados pela criação de tradições. O autor dessas obras é Antônio Ribeiro da Conceição, nosso Bule-Bule, uma sumidade da cultura popular, pois conduz com maestria toadas, desafios/pelejas/encontros, aboios, samba chula, cordéis etc. Com sua viola, marca e demarca territórios, alegra plateias, improvisa... Indubitavelmente é um fenômeno da cultura brasileira.

Figura 24- Mestre Bule-Bule e eu no III Seminário Griô.



Fonte: Arquivo do pesquisador (2019).

3.4 Cordel: Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou

Mestre Pastinha, assim seu nome ficou gravado no mundo da capoeira. Em certidão de nascimento foi registrado como Vicente Ferreira Pastinha, nasceu em 1889 e faleceu em 1981, aos 92 anos, cego, em um asilo de sua cidade natal, Salvador da Bahia. Homem negro, filho de José Señor Pastinha, comerciante espanhol e de Eugênia Maria de Carvalho, uma mulher negra, vendedora de acarajé. Como muitos meninos, Pastinha corria pelas ruas do Pelourinho e, por ser franzino, era perseguido por um menino mais velho, de nome Honorato. E assim, a capoeira entrou em sua vida como defesa/resistência para livrá-lo das emboscadas de Honorato. Essa foi a sua primeira batalha. Coube ao africano Beditino ensinar as mandingas/malandragens da capoeira ao baluarte da Capoeira Angola (ABIB, 2009; PIRES, 2002).

[...]
Nosso Vicente Ferreira
O grande mestre Pastinha
Rei da capoeira Angola
Venceu porque ele tinha

Esperança, amor e fé
Na trajetória que vinha
[...]
(BULE-BULE, 2003, p. 4).

Pastinha foi contemporâneo a diversas personalidades da capoeira baiana, a exemplo de Noronha, Nagé, Waldemar da Liberdade, Bimba, Amorzinho, Totonho da Maré, Livino, entre outras figuras desse lastro cultural. Para ele coube a missão de ensinar, de ser o responsável pela organização e das aulas, em 1941, em um lugar de memória da capoeira antiga desse Estado, denominado de Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), localizado na Ladeira de Pedra, Gengibirra, no bairro da Liberdade, em Salvador (BA), antes dirigido por Amorzinho, Totonho da Maré e Livino. Com a morte de Amorzinho, Mestre Pastinha assumiu o controle do espaço.

[...]
Muitos têm honra de mestre
Ocupando o seu lugar
Mas Pastinha é nosso rei
Nesta arte popular
Chamam rei por não ter posto
Mas alto para lhe dar
[...]
(BULE-BULE, 2003, p. 4).

Pastinha teve que lidar com a desconfiança de alguns capoeiras da época, que questionaram se ele deveria estar à frente do CECA. Inferimos que um dos motivos para esse entrevero seja porque Pastinha ficou fora de cena da capoeira por aproximadamente vinte anos e, nesse tempo, o cenário mudou bastante. Abreu (2003, p. 53), na obra **O Barracão de Waldemar**, traz parte deste contexto.

As críticas questionavam a legitimidade da condição de mestre de Pastinha e da “posse” por parte dele de alunos feitos por outros mestres. No primeiro ponto, Waldemar parece reportar a Gengibirra situado no Largo do Tanque, próximo da Liberdade, que reunia a galanteria da Angola e que, para tomar conta da organização do local, Aberrê apresentou Pastinha ao grupo, que de pronto, conforme Noronha, reconheceu a liderança. É nesse aspecto que Waldemar fustiga, identificando na pessoa do Pastinha a condição de *“presidente da capoeira”* e não a de mestre, que, segundo ele, havia sido obtida por auto-afirmação:

O próprio Waldemar, do Barracão, critica a legitimidade de Pastinha como mestre e apresenta o fato de Pastinha não dominar os toques de berimbau como uma das causas. Além disso, Waldemar alegou, na época, que Pastinha deixou alunos melhores do que ele

(ABREU, 2003). O mesmo autor acerca disso diz: “Feliz o mestre que prepara alunos melhores do que ele, e continua sendo a referência deles, como fazem os Joões²⁹ com Pastinha e como certamente Traíra e Nagé se orgulhavam de terem sido alunos de Waldemar” (ABREU, 2003, p. 55).

Deixar/formar alunos “melhores”, no nosso entendimento, é uma construção digna de reverência, pois, entre outros aspectos, podemos inferir que o ensinante se dedicou ao máximo e seus aprendentes também. Para além disso, calcados na esteira de Freire (2006, p. 22), sabemos que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”. Sendo assim, se os Joões lograram êxito no ensino e na aprendizagem oportunizada por Pastinha, temos que louvar essa práxis.

Acerca da crítica de o Mestre Pastinha ter tomado “posse” de alunos não formados por ele, trazemos também Freire (2006) quando ele dialoga que os homens são seres históricos e inacabados. Nesse sentido, os capoeiras que se encontravam no Gengibirra tinham muito ainda para aprender quanto a ensinar, pois quem ensina aprende e quem aprende ensina; Paulo Freire sabe o que diz. Prova disso são os Joões referenciados por Abreu (2003), que se refere ao saudoso João Pequeno de Pastinha (João Pereira dos Santos) e João Grande de Pastinha (João Oliveira dos Santos), como veremos a seguir:

[...]
Preparado para a guerra
Pelo ar ou pelo chão
Pastinha se sustentava
Numa dupla de João
Chamava um Cobra Mansa
E o outro Gavião

Falava de dois alunos
Cada mandando um terreno
Gavião era João Grande
Cobra Mansa João Pequeno
Os dois juntos numa roda
Passava um grau de veneno

[...]
(BULE-BULE, 2003, p. 8).

²⁹ Refere-se aos Mestres João Pequeno e João Grande. Mais adiante falaremos deles.

A ressonância do trabalho dos Mestres João Pequeno e João Grande é tão grande que lhes renderam honrarias pelo Brasil e mundo afora. Vejamos o que Abib (2005, p 66-67) tem a dizer acerca disso:

A prática de Capoeira Angola vem crescendo em grande medida, não só em todo o Brasil, como em vários países da Europa, Ásia, sem falar nos EUA, onde reside atualmente, por exemplo o mestre João Grande, que no ano de 1995 foi agraciado com o título de doutor *honoris causa* pela universidade de UPSALA, em New Jersey.

[...]

As academias mais tradicionais de capoeira Angola da Bahia, como a do mestre João Pequeno – que a exemplo do mestre João Grande recentemente foi agraciado com dois importantes títulos: o de Doutor “Honoris Causa”, pela Universidade Federal de Uberlândia e o de Comendador, entregue pelas mãos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva – recebem um grande número de visitantes estrangeiros que, ávidos, buscam “beber na fonte” daquela que é considerada a “capoeira mãe”, e ampliar o aprendizado recebido em seus países de origem.

Apesar de o mestre Pastinha não ter título como esses atribuídos aos dois Joões, indubitavelmente, ele é muito responsável por essas conquistas, pois, como vimos, contribuiu com a formação na capoeira desses personas de nossa cultural popular. Nesse sentido, até questionamos o porquê de o Mestre Pastinha ainda não ter sido agraciado com uma honraria desse quilate.

Retornando a estrofe de Bule-Bule (2003), quando ele traz: “Preparado para a guerra...”, inferimos que o autor se refere ao contexto encontrado por Pastinha, porque de fato, quando ele retornou ao cenário da capoeira em 1941, havia mudanças expressivas na forma de praticar a capoeira antiga. Além disso, em 1928, o Mestre Bimba dá como pronto o método de ensino para o que ele chamou, inicialmente, de Luta Regional Baiana e depois de algum tempo passou a se chamar Capoeira Regional, criando, dessa forma, uma nova tradição. Ademais, em 1934, a Capoeira é descriminalizada e sai do código penal de 1890. Isso representa um novo olhar por parte da sociedade para essa cultura. É esse o panorama encontrado no retorno do Mestre Pastinha.

Assim, na Bahia existiam, nessa época, duas capoeiras, a antiga e a regional. Diante dessa nova paisagem cultural, o Mestre Pastinha por entender que a capoeira regional se distanciava bastante da capoeira antiga, vista por ele como ancestral dos povos africanos, de Angola e por perceber problemas socioculturais que depunham contra a cultura da capoeira antiga, formata uma outra tradição para a Capoeira, a qual foi

denominada de Capoeira Angola. Podemos entender parte dessa afirmação nas palavras de Pires (2002, p. 65):

Na visão do mestre, a prática dos grupos de capoeiras do passado não aparece como “resistência” e sim como algo que impedia a capoeira de ascender socialmente. Em sua visão, a análise do passado está fundamentalmente interligada com o seu presente, com a necessidade de colocar a capoeira como prática cultural aceita pelo social. Esse foi um dos motivos que mestre Pastinha ter formulado a capoeira Angola a partir de uma negação simples e direta a algumas características da capoeira no passado.

Achamos aqui o fio que tece o novelo deste cordel de Bule-Bule sobre o brilho do Mestre Pastinha, a questão da formação, de conduzir o ensino, de saber ouvir, de entender as mudanças e o alcance da capoeira em outras terras para além do Brasil, a exemplo de Los Angeles, nos Estados Unidos da América.

[...]
Assim o mundo absorve
Pastinha e a sua escola
Com João Grande e João Pequeno
Vermelho e o mestre Angola
Dando a Jim e seus alunos
Perfeição, ritmo e bitola
(BULE-BULE, 2003, p. 8).
[...]

Essa formação desemboca na continuação da linhagem do mestre Pastinha, pelos dois Joões e se enraíza Brasil e mundo afora. Nesse viés, a árvore genealógica desse baluarte da angola se ramifica, torna-se frondosa, e a capoeira angola continua viva.

3.5 Cordel: Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro

Neste cordel, Bule-Bule escreve e compara Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, a uma árvore do bem. Como fruto desta árvore, para além de sua família, o Bimba, como o seu filho Nenel o chama, deixou o legado da Capoeira Regional que cristalizou pelo Brasil e pelo mundo.

Dizem que a árvore do bem
Tem galhos pra todo lado
Dá sombra pra todo mundo
O fruto é bem procurado
E dá produto excelente
Quando industrializado.

Manoel dos Reis Machado
É nossa árvore do bem
Nosso grande Mestre Bimba
Nome que até hoje vem
Famoso na capoeira
Por não perder pra ninguém.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Em 23 de novembro de 1899, nasce, em Salvador da Bahia, o Mestre Bimba. Em sua certidão de nascimento consta o ano de 1900. Algo até comum nessa época, ser registrado em outra data. No entanto, se tratando do Mestre Bimba, acreditamos que esse acontecimento tenha sido o prenúncio de que esse Manoel teria um destaque em sua vida.

Engenho Velho de Brotas
Local do seu nascimento
Salvador sua cidade
Onde alegria e tormento
Lhe deram vivacidade
Força, coragem e talento.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

O nome Bimba nasce primeiro que Manoel, fruto de uma aposta entre a sua mãe e a parteira. Como o verso dita o ritmo: “A mãe dizia é menina. Dizia a parteira é macho”. Nasceu com bimba e cacho, o 25º filho de Dona Martinha, descendente de indígenas Tupinambá e de Luis Cândido Machado, homem negro, ex-escravizado, campeão de Batuque.

Seu Luis Cândido Machado
Pai consciente e bondoso
Dona Maria Martinha
Mãe de cuidado extremoso
São os pais do mestre Bimba
Capoeirista engenhoso.

A mãe dizia é menina
Dizia a parteira é macho
Quando surgiu o neném
A comadre olhou por baixo
E disse ganhei a aposta
O cabra tem bimba e cacho
(BULE-BULE, 1992).
[...]

O Batuque junto a capoeira antiga deu regra e compasso para que o Bimba pudesse formatar a capoeira regional. O Mestre Nozinho Bento foi quem ensinou o mestre Bimba a gingar, quem o introduziu nas mandingas da capoeira. Bimba, em sua vida, não somente viveu de capoeira, foi também carvoeiro, trapicheiro, carpinteiro e estivador. Como diz Gerônimo em Jubiabá: “É ele o estivador, seu suingue é um suor”. E esse suor contribuiu muito para que o mestre Bimba e outros capoeiras da Bahia pudessem se especializar nessa arte, porque nas primeiras décadas do século XX, poucos eram os trabalhos oferecidos para os negros, quer dizer, trabalho tinha, emprego, não. Dessa forma, em labores sazonais nos portos de Salvador, na rampa do Antigo Mercado Modelo, por exemplo, entre uma descarga de mercadoria e de outra, os capoeiras aproveitavam para vadiar, estudar a forma do outro jogar etc.

Diante do contexto racista, segregador e desumano, resquícios da escravidão, aos negros a Educação Escolar era impossível, assim, desde cedo, a maioria buscava um labor para contribuir com a renda familiar. Em relação a isso, Albert (2004) diz que a maioria dos capoeiras era analfabeta, poucos sabiam ler e escrever. Uma das maneiras para não ficar sem ocupação era aprender vários ofícios, como fez o mestre Bimba. Um desses ofícios, o de carpinteiro ou carpina, o ajudou na confecção dos berimbaus.

O Mestre Nozinho Bento
Também chamado Bentinho
Foi mestre do Mestre Bimba
Mostrou o reto caminho
Aprender com um bom mestre
É melhor do que sozinho.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Ganhou a vida, contudo
Fez carvão, cortou madeira
Foi trapicheiro e carpina
Estivador de primeira
Mas o que fez com mais classe
Só foi jogar capoeira.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Em 1932, o mestre Bimba inaugura o Centro de Cultura Física Regional (CCFR), a primeira academia de Capoeira do Brasil. Entendemos que esse fato merece destaque, porque percebemos flexibilidade do governo da época para isso ocorrer, pois a capoeira e outras manifestações de matriz afro-brasileira sofriam com a tipificação de crime no CPB de 1890, e, em razão disso, o povo não podia se manifestar de maneira livre.

Nessa época em que o Mestre Bimba conseguiu autorização para ministrar aulas em recinto fechado, as críticas foram muitas, porque antes disso, aprendia-se capoeira na rua, na rampa do mercado, nos portos, de oitiva, ou melhor, olhando e tentando repetir os movimentos. A roda era o lugar de aprendizagem, pois o mais experiente demonstrava para o mais novo, o recém-chegado etc. Não vemos, nesse contexto, a roda na rua como um local de treino como hoje, mas sim de aprendizagem. E, como em 1932, a capoeira era discriminada, pensou-se que fosse uma estratégia do Estado Novo para “limpar” as ruas da Bahia. Se a intenção foi essa, o “tiro saiu pela culatra”, porque a capoeira não saiu das ruas e se fortaleceu dentro de recinto fechado. Bimba abriu as portas para outros capoeiras fazerem o mesmo. Criou-se uma tradição, mas não excluiu outra. Essa ideia está fincada nas palavras de Hobsbawm (2012) quando o autor afirma que não se perde as raízes da cultura anterior após se instituir uma tradição de natureza ritual ou simbólica.

Uma vez em recinto fechado, a cobrança de valores para a aprendizagem da capoeira foi se formalizando e conquistando novos adeptos para o pagamento de mensalidades, o que de certa forma, contribuiu para a profissionalização dessa arte/luta/dança.

Foi o primeiro a fazer
Desta arte profissão
A primeira academia
Com toda organização
Desde a matrícula ao diploma
A rigidez na lição.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Cronologicamente, é óbvio que o mestre Bimba foi praticante da capoeira antiga, pois foi contemporâneo aos bambas da capoeira do início do século XX, como Noronha, Aberrê, Waldemar da Liberdade, Pastinha, Traíra, Amorzinho, entre outros. No entanto, admitir que o mestre Bimba treinou capoeira Angola é não entender que a denominação angola surge depois de 1928, quando a Regional se cristaliza no cenário baiano. Acerca disso, Nene (2018, p. 26-27) traz que:

Quando me questionam se meu pai foi Angoleiro, pondero sobre a história da capoeira. Se considerarmos que a capoeira primitiva é reconhecida com o nome de “Angola”, aí não tem como fugir, ele foi Angoleiro! Mas se pararmos para pensar que esses nomes e definições foram firmados bem depois, quando já existia a Regional, não faz sentido algum pensar assim.

Questionamentos como esses são corriqueiros em seminários, congressos etc., como se quisessem invalidar o trabalho da capoeira regional por ela ter a sua gênese na capoeira antiga, ou mesmo dizer que ela somente tem valor em razão disso.

Praticou bem a Angola
Aprendeu com quem sabia
Depois criou outra luta
Com mais garra e valentia
Pôs o nome Regional
Representando a Bahia.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

O jogo da capoeira como se diz nas rodas de conversa e de capoeira é de perguntas e respostas, uma pessoa faz um movimento, a outra se defende/negaceia/esquiva etc., e, desta forma, se constrói a relação dessa prática corporal. Bem próximo disso, acontece na política, pois seus agentes, os políticos partidários se relacionam com e por motivos intuitivos, um deles é garantir votos e/ou popularidade ou se manter no poder. Dessa forma, quando o mestre Bimba fora convidado para se apresentar para o Presidente Getúlio Vargas, em 1953, uma resposta negativa dele, seria, no mínimo, falta de educação. Ademais, todo homem/mulher são seres políticos e, dessa forma, se forjam nas relações. Se o mestre Bimba recusasse o convite para se apresentar com seus alunos, a capoeira não seria gratificada naquela época com a fala de Getúlio “A capoeira é o único esporte verdadeiramente nacional”. E mais que isso com a descriminalização oficial/legal da prática. A Capoeira Antiga, a Regional e a Angola se beneficiaram com isso.

Bimba agradeceu seu grupo
Para apresentação
Se apresentou para Getúlio
Presidente da nação
Depois foi pelo Brasil
Conquistando multidão.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Mesmo com esse reconhecimento de autoridades pelo trabalho cultural do mestre Bimba e de outros, como Pastinha e Waldemar, o ofício com a capoeira não garantia estabilidade financeira a essas personas em seu Estado de origem. Assim, mesmo nos idos de seus setenta anos, em 1973, Bimba foi para Goiânia a convite de seu aluno Osvaldo, em busca de melhores condições de vida para o sustento de sua família, bem como buscava novos horizontes para a capoeira. Todavia, o que foi acordado com seu aluno

não foi cumprido, e o mestre Bimba se decepçiona com os rumos de sua situação em terra “estrangeira” e falece.

[...]
No ano 74
A 5 de fevereiro
Bimba fechou seu arquivo
Deu adeus, ao mundo inteiro
Entrou de férias na terra
Foi ver Deus, pai verdadeiro.
(BULE-BULE, 1992).
[...]

Em sua certidão de óbito, consta como causa de sua morte derrame cerebral. No entanto, para nós que acreditamos em Bimba como um verdadeiro Rei Negro, cremos que o banzo, ocorrência comum entre os escravizados brasileiros, encurtou a vida dele. Segundo Nunes (2018), o banzo é “um estado de espírito negro”, que se refere à “... síntese profunda de uma existência moída em dor por uma estrutura social, política e econômica aterrorizadora”. E Bimba sentia saudade de sua terra natal, a Bahia, de sua terra Ancestral, o continente africano. Porém, mais que isso, após construir e contribuir com a descriminalização de uma das mais importantes práticas culturais afro-brasileiras, não tinha assegurado as mínimas condições de emprego, salário, moradia, alimentação. Assim, por estar longe de sua terra natal e também de não conseguir êxito em seu projeto em Goiânia fez com que a tristeza tomasse conta de seu espírito. Segundo a revista Memórias da Bahia (2003, p. 33) “Quando Bimba morreu, em 5 de fevereiro de 1974, Muniz Sodré disse que morria um filho de Zumbi, e que certamente iriam se encontrar em Palmares”.

3.6 Cordel: Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira

O carioca Victor Alvim Itahim Garcia, ou Lobisomem, como é conhecido nas rodas de Cordéis, de Umbanda, de Capoeira e do Samba, é o autor desta obra. Nela, Lobisomem faz uma peleja às avessas por estabelecer um paralelo entre essas duas personalidades de nossa cultura, Zumbi e Bimba, homens negros, não escravizados, que viveram em épocas diferentes, mas com o contexto de perseguições parecidos. O primeiro pelo sistema escravagista e o segundo pelo CPB, de 1890.

[...]
Zumbi e Bimba viveram
Duas épocas distantes

Mas tiveram em comum
Muitos pontos semelhantes
Vou tentar citar aqui
Alguns dos mais importantes
(GARCIA, 2006, p. 2).

[...]
Os dois eram brasileiros
Eram negros, nordestinos
Descendentes de africanos
E ainda quando meninos
Escolheram seus caminhos
E traçaram seus destinos
(GARCIA, 2006, p. 2).

Para além dessas semelhanças de marcas identitárias, queremos destacar o ímpeto desses personas em relação às suas propostas de vida: Zumbi com a defesa do Quilombo dos Palmares³⁰ e o Mestre Bimba com a criação da Capoeira Regional em defesa da capoeira. Sobre Zumbi, de acordo com uma das narrativas sobre o guerreiro palmarino, ele foi raptado de Palmares, ainda recém-nascido, e entregue ao padre português Antônio Melo, de Porto Calvo, capitania de Pernambuco; o que lhe proporcionou uma vida diferenciada, com garantia de alimentação, lugar onde dormir e acesso à educação, algo incomum para um negro do século XVII (CARUSO, 2005, GOMES, 2011).

No entanto, preferiu retornar ao quilombo, aos quinze anos, a ficar na “civilização”. Já o mestre Bimba, poderia continuar na capoeira antiga, em que era conhecido e respeitado pelos seus contemporâneos. Todavia, decidiu se “aventurar” em um novo caminho pelo método da regional, o que lhe trouxe críticas e represálias, como se diz hoje, foi cancelado em diversos ambientes da capoeira. Exemplo disso foi a crítica do Mestre Waldemar do Barracão da Liberdade, ao dizer que Bimba abandonou a Angola por receber dinheiro de branco e que negro não lhe dava miçanga, não lhe remunerava (ABREU, 2003, p. 52). Apesar disso, Waldemar e Bimba tinham um bom relacionamento, se encontravam no Barracão da Liberdade, por exemplo. O mestre Caiçara³¹ não se fez de rogado e afirmou que Bimba teve ajuda de alunos de classes

³⁰ Ao tratar da questão das comunidades de fugitivos no Brasil é necessário ter-se em mente o quilombo dos Palmares. Localizado no interior das Alagoas. Palmares foi de longe a mais duradoura e maior das comunidades de fugitivos. Persistiu por quase todo o século dezessete (1605?-1694), apesar das tentativas enérgicas de eliminá-la feitas pelos governos coloniais holandeses e Portugueses e pelos residentes locais das capitanias vizinhas. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/157408>. Acesso em: 26 abr 2023.

³¹ Capoeirista contemporâneo aos Mestres Bimba e Pastinha. Em outra categoria falaremos dele.

abastadas para estreitar relações com políticos, como Juraci Magalhães e Getúlio Vargas (VIEIRA, 1998). Isso, provavelmente, ocorreu, mas o que esses alunos viam em Bimba que não viam em Caiçara? Quais habilidades socioculturais Bimba apresentava e Caiçara não? Em diálogo com essas indagações, Adalberto Santos (2006, p, 49) sobre a cultura diz que “É evidente que toda produção sempre necessitou de recursos externos para se concretizar”.

[...]
Até para a presidência
Ele fez exibição
Getúlio Vargas que era
Presidente da nação
Elogiou Bimba
No apertar de sua mão
(GARCIA, 2006, p. 27).
[...]

Na esteira desse pensamento, como podemos perceber na sextilha anterior, Bimba soube aproveitar o momento e dialogou com a burguesia e de maneira análoga ao mecenato colheu os frutos no momento em que esteve com as personalidades públicas, ganhando espaço e divulgando a Capoeira, a exemplo de 1953, com Getúlio Vargas, presidente da época, quando a capoeira de modo geral foi elogiada como produção verdadeiramente nacional.

[...]
Dedicaram sua vida
Defendendo um ideal
O Quilombo de Palmares
E a Capoeira regional
E hoje são conhecidos
A nível internacional
(GARCIA, 2006, p. 3).
[...]

Zumbi não se conformava
Com os negros escravizados
De saber que nos navios
Viajavam amontoados
Em condições desumanas
Viviam acorrentados
(GARCIA, 2006, p. 6).
[...]

Bimba ainda muito jovem
Conheceu a repressão
Por ser um capoeirista
Sofria perseguição

Mas ele não concordava
Com aquela situação
(GARCIA, 2006, p. 22).
[...]

Outro ponto em comum entre Zumbi e Bimba é a busca pela legitimação de seus espaços de atuação. Nesse sentido, Zumbi buscava ter em Palmares um lugar em que os povos vivessem sem diferenças de classes, de etnias e de forma alguma escravizados. De acordo com Caruso (2005, p. 27), em Pernambuco região do quilombo:

No mundo açucareiro a vida não era nada fácil. Enquanto no quilombo reinava a fartura e a diversidade de lavouras – as pessoas ali trabalhavam para o seu próprio sustento –, nos engenhos, as terras acabavam sendo utilizadas apenas para uma única cultura: a cana de açúcar.

Diante desse contexto desigual, não somente negros fugidos buscavam Palmares, porque existia grande pobreza entre os brancos também. Ademais, neste século a matança de indígenas/povos originários por mercenários paulistas era imensa. Daí, negros escravizados, brancos pobres e indígenas/povos originários compunham a sociedade dessa fortaleza (CARUSO, 2005).

Concernente à igualdade de classes, nem Ganga Zumba ³², nem Zumbi conseguiram êxito nisso, porque para os guerreiros/militares com patente existiam certas regalias, como casas maiores de acordo com a função deles, mais de uma mulher/esposa etc (CARUSO, 2005).

No projeto estratégico de Bimba, que muitos falam de racionalização e esportivização da capoeira, por trazer um *ethos* voltado para ambientes fechados, como instituições de ensino militar, clubes etc., corroborou a divulgação e a expansão da capoeira. Nesse sentido, voltamos a externar que a capoeira de forma global se beneficiou com isso.

[...]
Ensinou a capoeira
Em diferentes lugares
Para gente mais humilde
Dos bairros mais populares
Passando pelos quartéis
E colégios militares
(GARCIA, 2006, p. 22).

³² Descendente de africanos da nação Allada, foi o primeiro Chefe Supremo. Com esse posto comandava os demais chefes (CARUSO, 2005, p. 40).

[...]

Nosso entendimento sobre Bimba ensinar em colégios militares, como no Curso de Preparação de Oficiais do Exército (CPOR) (VIEIRA, 1998, CAMPOS 2009) foi no intuito de dar uma contrapartida a visibilidade ora conseguida nesse governo. Não coadunamos com a ideia de que Bimba participou de projeto eugenista por admitir pessoas não negras em sua capoeira regional. Isso se comprova na contemporaneidade quando olhamos dentre os alunos atuais um quantitativo de maioria negra, inserido no legado de Bimba, a Fundação Mestre Bimba e a Filhos de Bimba Escola de Capoeira, como alunos, mestres, discípulos. Além do mais, acreditamos que a capoeira, de modo geral, poderia sofrer represálias, caso Bimba não fosse diplomático. Ademais, Bimba não deixou de receber, em sua academia, negros retintos, menos retintos/pardos. Dessa forma, vemos a aceitação de pessoas de epidermes claras como estratégia para conseguir certos privilégios, antes somente recebidos por elas.

Ademais, Zumbi e Bimba sempre se apresentaram de forma precoce no que se propuseram a fazer, ambos aos dezessete e dezoito anos, respectivamente, estavam à frente de pessoas, liderando, orientando e inspirando gerações, mesmo com as intempéries encontradas em seus caminhos.

Acabar com os quilombos
Ninguém nunca conseguia
Tentavam de muitas formas
Mas palmares só crescia
Com Zumbi na liderança
O quilombo resistia
(GARCIA, 2005, p. 9)
[...]

Começou a ensinar
O que tinha aprendido
Mas pela polícia ainda
Era muito perseguido
Certas vezes agrediu
Para não ser agredido
(GARCIA, 2005, p. 23)
[...]

Essa alcunha de líderes atribuída a Zumbi e Bimba se deu por eles serem grandes estrategistas, o primeiro, por ser especialista em guerrilha armada em que sobrepujou dezenas de investidas de militares treinados para a derrocada de Palmares. O segundo, por ser um diplomata, estrategista no campo das ideias. Não que Zumbi não fosse

preparado no campo das ideias, mas se notabilizou mesmo no combate armado, mesmo porque, para desenhar um ataque, deve-se, inicialmente, ter um caminho a se seguir, e isso é efetuado no campo das ideias.

A Capoeira Regional foi a maior estratégia implementada por Bimba, porque trouxe para o mundo da capoeira um novo olhar, nem melhor, nem pior dos que existia, apenas diferente. Esse novo olhar se construiu por uma Metodologia de Ensino, a Pedagogia do Bimba. Obviamente, a intenção ao criar uma estratégia de ensino dessa prática era assegurar que mesmo com a morte física de Bimba, sua forma de ensinar a capoeira regional seria utilizada pelos seus sucessores e, assim, a capoeira permaneceria como prática cultural dinâmica na vida do povo brasileiro. Assim, para entendermos a regional, devemos perceber quais instrumentos pedagógicos foram utilizados. No entanto, deixamos evidenciado que não temos a intenção de ensinar essa cultura nesta tese, apenas apresentaremos um caminho na tabela 7.

Tabela 7 - Metodologia da Capoeira Regional

MÉTODO:	RITUAIS/TRADIÇÕES:	PRINCÍPIOS:
A ginga;	Pegar na mão para gingar;	Gingar sempre;
Exame de admissão;	A cadeira;	Esquivar sempre;
Sequência;	A charanga (um berimbau e dois pandeiros);	Jogar sempre próximo ao parceiro;
Cintura desprezada;	Ritmos: São Bento Grande, Banguela e Iúna;	Todos os movimentos devem ser objetivos;
Ritmos de jogos;	O batizado (cair no aço);	Conservar, no mínimo, uma base ao solo;
Os movimentos traumatizantes, desequilibrantes, projeção e ligados;	A festa do batizado;	Obedecer ao ritmo do berimbau;
Cursos de especialização.	A formatura – lenço Azul;	Respeitar as guardas vencidas;
	O esquentar-banho.	Zelar pela integridade física e moral do camarada.

Fonte: Nene (2018).

Ao pensarmos que a pedagogia Bimba foi dada como pronta em 1928, imaginamos o alvoroço da época, por ser algo novo, como também por ser apresentada

por um negro analfabeto. Acreditamos que o “Calcanhar de Aquiles” é esse, visto que muitas pessoas, inclusive, pesquisadores se esquecem que o Mestre Bimba era Letrado em Capoeira e, dessa forma, poderia muito bem, de maneira oral, explanar todo o seu conhecimento para que seus alunos alfabetizados pudessem escrever as ideias dele. Vemos apenas mérito nisso. No entanto, sabemos o quanto é mais fácil atestar a incapacidade de um homem negro a admitir a sua inteligência, determinação, capacidade de liderança etc.

Ao analisarmos parte da metodologia do Bimba, de forma específica, nos princípios, por exemplo, destacamos a ambiguidade apresentada em *Gingar sempre*, pois não se aplica somente no jogo de capoeira ou mesmo nas aulas, mas também na vida. *Gingar sempre* representa a noção de perceber nuances diferentes na vida diária e se permitir a se integrar a esses fluxos diversos da vida sem se acomodar a eles ou sucumbir. Ingressando no que é salutar e se esquivando do que é nocivo, num movimento incessante e dinâmico de existir, a exemplos dos momentos tristes, das mudanças de governo, de problemas familiares etc. Também é algo atemporal até mesmo em momentos conflitantes que vivemos na pandemia do Coronavírus. A capoeira como filosofia de vida nos ensina.

Outro princípio interessante no mundo da regional é: *Conservar, no mínimo, uma base ao solo*, porque preza pela segurança do capoeirista, além de se manter conectado com o chão, com um local de energia, que nos remete à necessidade de ousar, de enfrentar, de golpear com uma perna. Para este fim, é preciso ter bases sólidas. Isso pode se referir tanto ao movimento corporal como a vida. Nesta última, há o imperativo de interagir com a vida, “se jogar”, entretanto, para crescer e se expandir, as raízes sólidas como a família, o conhecimento da origem etc., são aspectos fundamentais.

Por outro lado, escutamos bastante a frase feita de que o “Regional” pula, não mandinga. Será mesmo que os saltos da Ginástica Artística fazem parte da capoeira sistematizada por Bimba? Os duplos carpados, os mortais para trás com pirueta? Partindo desse entendimento, os grupos/escolas que se intitulam como Capoeira Regional e não seguem método/rituais-tradições/princípios não deveriam se classificar como tal.

Por outro lado, vemos escritas condizentes com a importância do Mestre Bimba para a capoeira e percebemos isso nas palavras de Abib (2009, p. 152-153):

O surgimento da capoeira regional foi e ainda é considerado por muitos, como um processo de “descaracterização” da “autêntica” capoeira. Entendemos ser essa, uma visão equivocada e um tanto reducionista desse processo, pois, na figura do mestre Bimba, revela-se um grande estrategista que soube articular um importante movimento que visava a um maior reconhecimento público e valorização dessa manifestação afro-brasileira, e a sua conseqüente descriminalização, já que até então, a capoeira ainda constava no Código Penal Brasileiro.

E enfim, coadunamos com a ideia do cordelista autor dessa obra, de que Zumbi e Bimba foram figuras fundantes para a questão da resistência cultural afro-brasileira. E, importante trazer aqui, apesar de não constarmos evidências de que Zumbi fora capoeira, percebemos muita mandinga e ginga em sua trajetória para não se deixar engabelar por promessas falsas de liberdade para o povo palmarino. Ademais, como diz Gomes (2011, p. 99):

Mas há também os Zumbis dos séculos XX e XXI, simbologia étnica não menos importante que continua mobilizando intelectuais, ativistas e movimentos sociais na denúncia contra o racismo e na luta por cidadania, políticas públicas, visibilidade cultural e reconhecimento social.

O Movimento Negro Unificado (MNU), o Centro de estudos Afro-Orientais (CEAO), O Grupo de Pesquisa GRIÔ: Culturas Populares, Ancestralidade Africana e Educação, a Fundação Mestre Bimba (FMB), Fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), entre outras são instituições que acreditam na força criadora de Zumbi para encantar e direcionar pensamentos de pessoas para práticas libertadoras. Dessa forma, nesses locais de Educação Não Escolar são forjados novos Zumbis, pessoas comuns que se eternizam na e pela memória coletiva do movimento de manter a chama da cultura popular incandescente pelas tramas da capoeira.

Nesse sentido, a Filhos de Bimba Escola de Capoeira e a Fundação Mestre Bimba, anualmente, no mês de novembro, comemoram a Zumbimba, evento que marca a morte de Zumbi dos Palmares no dia vinte de novembro e o nascimento de Bimba no dia vinte e três do mesmo mês. Nesse período, são apresentados seminários, mesas redondas, rodas de capoeira etc. É uma forma de vermos e entendermos um pouco do legado deixado por Zumbi e Bimba.

3.7 Cordel: De Zumbi ao G.C.A.P

Este cordel de Leandro Tranquilino Pereira foi escrito em 1995, trezentos anos depois da morte de Zumbi dos Palmares. Em suas linhas, percebemos um diálogo com o cordel anterior, sobre Zumbi e Bimba. No entanto, o foco agora é outra personalidade da capoeira, o Mestre Pastinha. Para o autor, Pastinha seria um representante de Zumbi na continuidade da luta de resistência contra a opressão do povo negro e o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) a instituição da linhagem desse mestre encarregada de gestar ações afirmativas em prol da cultura afro-brasileira, tendo como fundador e guardião o Mestre Moraes.

[...]
Já contam trezentos anos
Que uma guerra, sem radares
Dava fim ao Herói
Do Quilombo dos Palmares
Conhecido como Rei Zumbi
Que perdeu a vida ali
Pelos seus familiares
(PEREIRA, 1995, p. 1)
[...]

Este escrito soma às comemorações de 1995, em que Zumbi dos Palmares foi aclamado por ser um fiel lutador contra as arbitrariedades do sistema escravista. Outras ações compuseram o cenário de afirmação de Zumbi como símbolo de liberdade em oposição ao 13 de maio de 1888, em que se deu a “Libertação dos Escravos” pela assinatura da Lei Áurea. Em Brasília, houve uma marcha em que movimentos sociais contra o racismo colocaram as figuras de Zumbi e da princesa Isabel em lados opostos da história, pois a ela foi dado o posto de trazer a liberdade inconclusa ao povo negro. Já a Zumbi, pela construção de sua vida pregressa, de abandonar o luxo da cidade, de abdicar de uma vida tranquila, com privilégios e de lutar sem precedentes contra o sistema escravista, atribuiu-se a ele como símbolo de libertação e o 20 de novembro, dia de sua morte, como um dia de luta contra a desigualdade racial, contra o racismo estrutural (GOMES, 2011). Em suma, Dia da Consciência Negra, data importante para irmos às ruas reivindicarmos por direitos ora negados.

[...]
Deram prova de sua morte
Já em vinte de novembro
Conduziram-no para a praça
Lhe arrancaram o braço e membro

Degolaram-lhe a cabeça
Quem ler jamais esqueça
Pois o que li eu me lembro.
(PEREIRA, 1995, p. 17).
[...]

Ressaltamos que dez anos antes, em 1985, na Serra da Barriga, em Alagoas, o Quilombo dos Palmares foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Nacional (IPHAN), no governo do Presidente José Sarney. Em 1986, a serra foi inscrita no *Livro de tombamento arqueológico, etnográfico e paisagístico, do IPHAN* (GOMES, 2011). Reconhecimentos como esses são importantes para garantir que áreas históricas de lutas sociais e culturais sejam preservadas e lembradas na memória coletiva do povo brasileiro.

Em 2003, no primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em visita a Serra da Barriga, foi lançada a Política de Igualdade Racial. Em 2006, inaugurou-se o Parque Memorial Quilombo dos Palmares (GOMES, 2011). Mesmo com essas ações afirmativas, infelizmente, observamos muito descaso com questões raciais, porque eventos de racismos são tratados, às vezes, com desdém e existe uma falsa democracia racial no país.

Nesse caminho, durante os últimos quatro anos, parte da população brasileira se empoderou de forma negativa e ampliou o racismo neste país. Falas do ex-presidente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo, insuflou a população a desacreditar na figura de Zumbi e enaltecer a Princesa Isabel. Além disso, criticou o dia 20 de novembro como momento de luta, de reflexão, de chamamento para discussões das questões raciais, além de retirar do acervo obras literárias fundantes para a formação da memória coletiva do brasileiro. Passagem desastrosa de Camargo, um homem negro que pensa apenas na meritocracia e se esquece das feridas abertas da época da escravidão como sistema.

Ao analisarmos as obras de Santos (1985), Caruso (2005), Gomes (2011) e Laurentino Gomes (2019), percebemos que narrativas contrárias às ações de Zumbi são aceitáveis, visto que para ele e seus guerreiros conseguiram viver em comunidade com negros fugitivos, indígenas e brancos menos favorecidos, umas das estratégias era o confronto com a “civilização. Assim, saques a vilas, enfrentamento armado com latifundiários e senhores de engenho foram estratégias de combate ao sistema escravista do Brasil do século XVII. Dessa forma, mesmo sendo ilegal, entendemos a importância dos saques para o movimento contra a escravidão. Por outro lado, não perceber a importância de Zumbi no combate à escravidão é cortar parte de nossa história. Para

além disso, de acordo com Reis (2004), a biografia de Zumbi foi compilada pelo olhar do dominador, do português, daí, narrativas que maculam os seus feitos, a exemplo de sua morte não ser em combate, mas sim por suicídio não nos causa surpresa, embora, o suicídio, nesse caso, seja uma forma de não ceder à escravidão.

[...]
1655
A primeira expedição
Do Governo Chico Brito
Perseguindo ao negão
Seu Brás da Rocha Cardoso
Achou um neném choroso
Era Zumbi nosso irmão.
(PEREIRA, 1995, p. 2).
[...]

1655 é o ano provável do nascimento de Zumbi dos Palmares. O negão referido na estrofe acima é Ganga Zumba, chefe supremo do quilombo dessa época. Há controvérsias em relação ao parentesco de Zumbi com Ganga Zumba. Sobre isso Caruso (2005, p. 41) traz em sua obra que Ganga Zumba denominava seus subordinados de parentes: os ministros eram os filhos, os chefes de aldeias; sobrinhos, as idosas; chamadas de mães, os oficiais de exército; os netos e o ministro da guerra eram denominados de irmão. Por isso que Zumbi ficou conhecido como sobrinho de Ganga Zumba. No entanto, há outra narrativa em que Zumbi aparece como sobrinho legítimo de Ganga Zumba. Nesse sentido, de acordo com Reis (2004), existia uma sucessão real no Quilombo dos Palmares, mas não uma democracia nesse local.

Aproveitar o menino
Ele assim pensou e fez
E deu pra família Lins
Que também por sua vez
Não deixou com sua gente
Deu o neném de presente
A um padre português.

E padre Antônio Melo
O recebeu com carinho
Deu escola e batismo
Ao bendito negrinho
Pois lhe deu o nome de Francisco
Tentando tirar o risco
Que cruzasse o seu caminho.
(PEREIRA, 1995, p. 2).
[...]

Nesse caminho, vemos Zumbi dos Palmares como um homem determinado a estar com os seus e não se deixar levar por promessas enganosas de libertação do seu povo, pois para ele a liberdade deveria ser para todos e todas. Por essa razão, Zumbi não coadunou com o acordo de 1678 “assinado” por Ganga Zumba e o governo português. Acordo em que os nascidos em Palmares estariam livres, não sofreriam represálias. No entanto, os fugitivos das senzalas que debandaram para Palmares deveriam ser entregues e devolvidos para seus antigos senhores (SANTOS, 1985; REIS, 2004; CARUSO, 2005; GOMES, 2011).

As batalhas foram inúmeras, Zumbi foi bastante astuto, e mesmo não tendo igual e/ou superior poder bélico de seus adversários, conseguia interceptar tropas, desarticular manobras de guerras e até mesmo ir para o confronto direto com seus oponentes. Nesse sentido, a estrofe a seguir traz um recorte de um desses combates.

[...]
Então em noventa e um
Jorge Velho abriu mão
E queixou a Monte Belo
Que faltava munição
Mas aquela criatura
Temia a mandinga dura
Das rasteiras do negão
(PEREIRA, 1995, p. 9).
[...]

Chamamos a atenção para a informação de que existem dezenas de obras sobre a trajetória de Zumbi, dessas lemos algumas, a exemplo de Albuquerque (1944), Santos (1985), Vasconcelos (1995), Caruso (2005), Macedo e Faustino (2007) e Gomes (2011) e nada foi encontrado em relação a Zumbi dos Palmares ser capoeira. Trazemos isso porque na passagem “Das rasteiras do negão” pode encaminhar ao leitor que Zumbi fora capoeira por aplicar rasteiras. Sabemos que a rasteira existe em outras lutas, mas não com esse nome e na nossa literatura ao falar nela, a capoeira aparece no topo.

Entendemos que a luta de Zumbi foi imprescindível como semente para inspirar pessoas a seguirem caminhos de luta pela cultura popular, pela liberdade de expressão do corpo através da Capoeira e um desses representantes é o saudoso Mestre Pastinha. Dessa forma, poderemos entender a importância do GCAP como fomentadora da capoeira Angola pelos sinais diacríticos da linhagem de Pastinha, a qual reverbera no trabalho do Mestre Moraes.

Aquele mestre franzino
Em quase tudo capaz
Angoleiro de verdade
Que partiu para nunca mais
Ao meu Brasil propagar
Pastinha ensinou João Grande
João Grande ensinou Moraes.
(PEREIRA, 1995, p. 19).
[...]

E assim, estamos retratando uma linhagem do Mestre Pastinha que se inicia, como dissemos, com o trabalho dele em 1941 no Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), quando de seu retorno ao cenário da Capoeira e se avoluma com os ensinamentos dele aos dois Joões, João Pequeno e João Grande. Foi dessa fonte em que o mestre Moraes se nutriu, mais, especificamente, com o mestre João Grande.

[...]
Moraes muito admirou
Ao grande mestre Cobra
Porém seguiu a João Grande
E não se perdeu na linha
Ganhou de João o projeto
Mas na capoeira é neto
Do grande mestre Pastinha
(PEREIRA, 1995, p. 20).
[...]

É importante entendermos dois momentos, não estanques, é óbvio, que se desenvolvem através do tempo e das transformações no mundo da capoeira Angola. O primeiro das décadas de 1940 a 1960 com o trabalho de Pastinha e seus discípulos e depois de 1970 até hoje com outros expoentes. Ressaltamos que nos ateremos a Moraes por ser ele o fundador do GCAP, cerne dessa análise. No entanto, sabemos da importância do Mestre João Pequeno como herdeiro do CECA e dos remanescentes da capoeira Angola, os mestres Pelé da Bomba, Curió, Boca Rica, entre outros. Também de uma geração posterior, como os mestres Cobra Mansa, Jogo de Dentro, Janja, Renê etc., representantes de linhagens da capoeira angola.

Além disso, nas décadas de 1970 e 1980 observava-se um crescimento grande em relação à capoeira derivada da regional. Nesse sentido, ressaltamos que, em 1974, o mestre Bimba falece, e como ele tinha previsto, apareceram inúmeros mestres de capoeira e cada um querendo mostrar um diferencial para garantir público cativo. Federações foram criadas, sinais diacríticos inseridos na capoeira, a exemplo de cordões simbolizando as cores da bandeira nacional, graduações etc. O Sudeste com São Paulo e

Rio de Janeiro encabeçaram esse movimento. Esse processo se deu, entre outros aspectos, porque capoeiristas baianos, radicados em São Paulo, queriam diferenciar a capoeira das artes marciais orientais para conquistar o mercado (REIS, 2010).

[...]
Moraes fundou o G.C.A.P
Lá no Rio de Janeiro
Depois trouxe para Bahia
Graças a Deus verdadeiro
Para não deixar a Angola
Jogo que a nós consola
Em mãos de escarniceiro
(PEREIRA, 1995, p. 21).
[...]

O GCAP foi fundado por Pedro Moraes Trindade, o Mestre Moraes, em 1980, no Rio de Janeiro. De acordo com Caldas (2020), a criação do GCAP tinha a intenção de fazer frente à Capoeira do grupo Senzala, como também expandir o trabalho do mestre Moraes. A ideia era criar uma capoeira eficiente enquanto luta, mas que não prevaricasse em relação às questões de ancestralidade, filosofia e espiritualidade.

Daí, o GCAP se aproximou de instituições de ensinos superiores, de intelectuais, de movimentos sociais e implementou inúmeros projetos. Dentre eles, vale o destaque para os desenvolvidos em universidades públicas, em parceria, utilizando os espaços delas para desenvolvimentos de aulas, como também fomento de seminários, congressos, participação em eventos acadêmicos etc (ARAÚJO, 2004).

A autora diz ainda que um dos pilares do GCAP é a formação de seus/suas integrantes, pois lá e em grupos/escolas formados a partir dos ensinamentos do mestre Moraes, um dos fundamentos é a pesquisa. Para tanto, grupos de trabalhos são desenvolvidos e tarefas designadas para o fomento de projetos, entre outros.

3.8 Cordel: Bahia, Eterna Bahia

João Sabino Nascimento, mais conhecido como Josan, compôs esta obra em 1990 e enalteceu a Bahia de Norte a Sul, marcando e demarcando esse território com as suas belezas, a exemplo de seu povo e da sua cultura, como se ver a seguir:

Bendita sejam Bahia
Pelos teus encantos mil,
Com seus campos verdejantes
E o teu céu côr de anil,
Seus filhos lhe enobrece
E a musa lhe enaltece
Em seres Mãe do Brasil.
(NASCIMENTO, 1990 p. 167).

São trinta e duas estrofes, com sete pés cada, ou seja, estrofes com sete versos, em que o poeta buscou apresentar um panorama desse Estado tão importante para a economia, cultura e desenvolvimento do Brasil. O autor, nesse sentido, referencia muito bem duas baluartes de nossa independência, Joana Angélica e Maria Quitéria ao enaltecê-las em batalhas homéricas.

Terra das mil aventuras
Das Invasões Holandesas,
Quando Sóror Joana Angélica
Com Bravura e com grandezas
Guarda o Convento da Lapa
Com unhas, dentes e tapa

[...]

Também Maria Quitéria
Nossa maior heroína
Mulher valente e audaz
Vendo a carnificina
Entrou no auge da guerra
Defendendo a nossa terra
Outro poder não domina.
(NASCIMENTO, 1990, p. 167).

De maneira cronológica, Josan tece seu cordel eternizando a Bahia a partir de personagens ilustres, seja na literatura com Castro Alves e Jorge Amado, na política com Rui Barbosa, na música com Dorival Caymmi, Gil e Caetano, na pintura com Caribé, na escultura com Mário Cravo, na religião com Mãe Menininha do Gantois. Trouxe ainda a nossa culinária, nos lembrando a maniçoba, a moqueca de arraia com pimenta etc. Tratou, também, de nossas baianas e nossos quitutes feitos por elas, a exemplo do acarajé, patrimônio imaterial inscrito no livro de saberes do Iphan (2005).

Nossas baianas que vendem
Acarajé, abará,
Tem tabuleiro enfeitado
Com camarões, vatapá,
Outras tantas iguarias
Nos vendem com cortesias
Os quitutes de Iaiá.
(NASCIMENTO, 1990, p. 170).

Nesse contexto, não poderia faltar a capoeira, cerne de nossa pesquisa, que foi tratada pelo olhar de nossos baluartes, o Mestre Bimba e o Mestre Pastinha, respectivamente. Nessa parte que fez à Bimba, finalizou assim: “Tinha Diploma e Anel”.

Escola de capoeira
No bairro de Maciel
Que descendo à Frei Vicente
Se chega no São Miguel
Onde ali o Mestre Bimba
Com sua astúcia e tarimba
Tinha Diploma e anel.
(NASCIMENTO, 1990, p 170).

Inferimos que a referência ao diploma e ao anel seja um reconhecimento do autor acerca do letramento do mestre Bimba na arte/cultura da capoeira, porque esse educador não tinha formação acadêmica, mas o saber experiencial pelas vivências na cultura popular o forjou como um doutor nessa arte. Além disso, fazia parte do método de ensino dele a entrega de um lenço e de uma medalha ao aluno que se formasse, ao completar o Curso Primário³³ como o próprio Bimba denominou. Na medalha, tinha gravado o nome diploma, a data e o nome do formado, como veremos a seguir:

Figura 25 – Medalha de Formatura do aluno Beija-flor.



Fonte: Acervo do senhor Rogério Beija-flor (2023).

³³ Chama-se de curso primário ou básico aos movimentos de base da Capoeira Regional. Esses movimentos compreendem um período que começa na ginga e culmina no momento em que o praticante recebe o lenço Azul, na formatura, fruto de treino, dedicação e certa compreensão sobre os segredos da Regional (NENEL 2018).

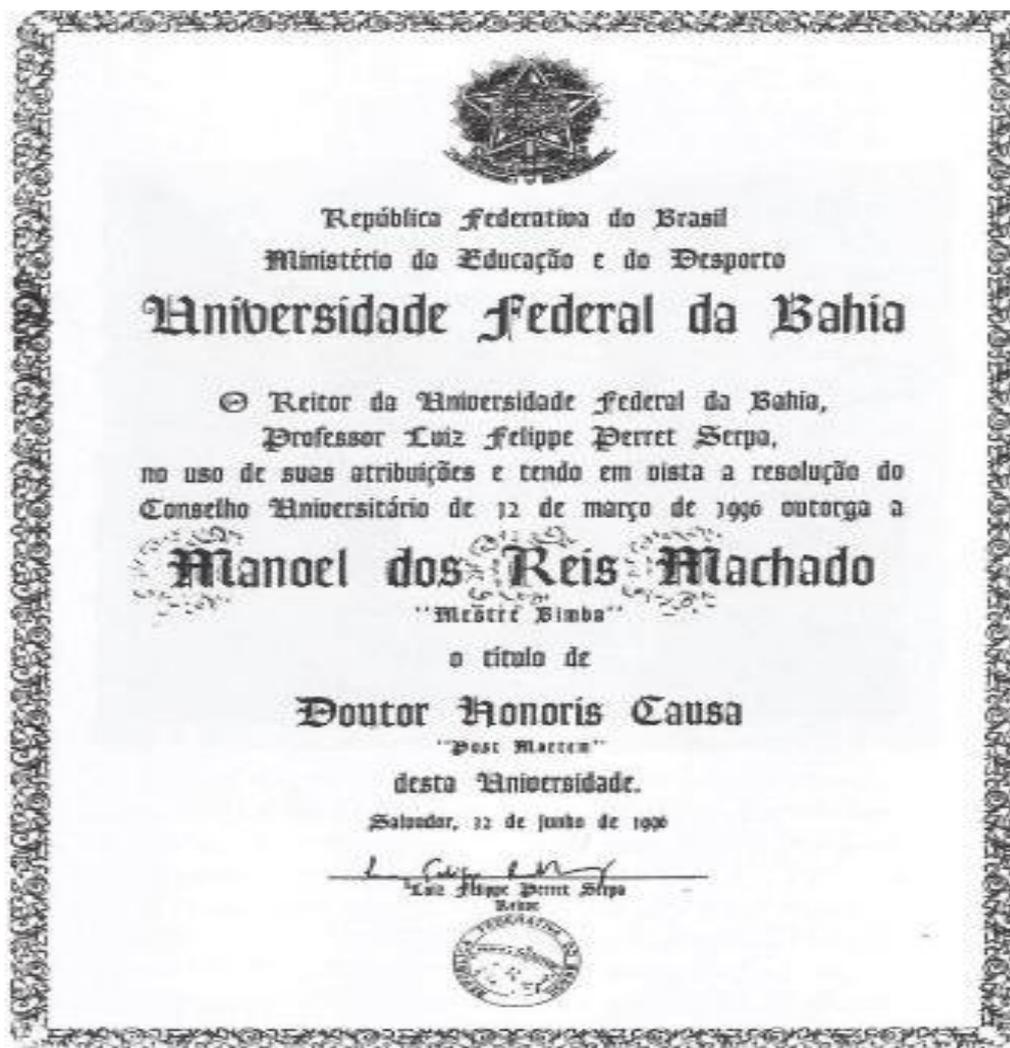
Essa comenda pertence ao senhor Rogério Beija-flor, formado pelo mestre Bimba em 1962. As iniciais C.C.F.R denominam o Centro de Cultura Física Regional, primeira escola de capoeira, fundada em 1932, no Engenho Velho de Brotas, Salvador (BA). Em 1937, essa escola recebe autorização oficial para o ensino de capoeira (VIEIRA, 1998).

De 1928 a 1974, quase cinquenta anos, o Mestre Bimba lecionou e contribuiu com a formação de centenas de jovens. Mesmo não tendo um conhecimento acadêmico, como vimos, o Bimba forjou a capoeira regional lastreado por uma sabedoria popular que o credenciava para a prática docente. Sobre isso, Campos (2009, p. 189), o Mestre Xaréu, como foi batizado por Bimba, nos deixou escrito:

Sabemos perfeitamente que Mestre Bimba não detinha o conhecimento sobre os pressupostos da educação, todavia, acreditamos que tinha consciência do que almejava para a Capoeira Regional e a sua maneira de ensinar estava fundamentada na sua história de vida, numa experiência prática. Possivelmente, os pressupostos existiam e estavam subjacentes, embora não sendo explicitados claramente.

Esse trecho nos direciona para interpretarmos que não devemos contrapor os saberes, pois o juízo de valor entre o conhecimento escolar e o não escolar são distintos, apresentam especificidades diversas, mas um não é superior ao outro. Esse saber cultural, pelos serviços prestados à educação e a cultura resultou no reconhecimento, em 1996, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), ao Mestre Bimba, o título de Doutor Honoris Causa.

Figura 26 - Título de Doutor Honoris Causa.



Fonte: Acervo pessoal do Mestre Nenel (2023).

Títulos como esses são importantes, pois aproximam os saberes da cultura popular com os saberes acadêmicos, como também, nos instigam a pensarmos o quanto a cultura e os saberes populares são fundantes e importantes para a nossa formação. Ademais, percebemos, ainda, o quanto a Academia tem a aprender com as culturas populares e como a própria Academia pode atuar contra o preconceito a essas culturas.

3.9 Cordel: Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias

Com esta obra, em homenagem ao seu mestre de capoeira, o Mestre Camisa, Victor Alvim Itahim Garcia, Lobisomem, estreia na Literatura de Cordel, em 2005. Nesses dezoito anos de escritor da cultura popular, galgou vários prêmios e conquistou a cadeira de número 27 (vinte e sete) como membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), instituição importante para fomentar, decidir estratégias e caminhos para o fortalecimento e divulgação dessa literatura.

[...]
Através destes meus versos
Venho homenagear
O grande Mestre Camisa
Quero parabenizar
Pelos seus cinqüenta anos
Que agora vem completar
(GARCIA, 2005, p. 03).
[...]

José Tadeu, o Mestre Camisa, nasceu em Itapeipú, Jacobina (BA), em 1955. Iniciou a capoeira em sua cidade, na fazenda Estiva, de seu pai, com seu irmão mais velho, o saudoso Mestre Camisa Roxa³⁴. Anos depois, o jovem Tadeu foi morar em Salvador, no Bairro da Liberdade, e lá teve contato com outros capoeiristas, como os Mestres Waldemar e Traíra.

[...]
No Liceu Salesiano
Tadeu tomava a lição
Quando não estava na escola
Tava na vadiação
Nas rodas dos mestres Traíra
E Waldemar da Paixão
(GARCIA, 2005, p. 09).
[...]

Cruzou o caminho de outros mestres, como Boca Rica e Caiçara. Contudo, foi com o Mestre Bimba que Tadeu treinou e ao lado de seu irmão mais velho pôde conhecer o método da Capoeira Regional. Por ser irmão de Camisa Roxa, o mestre Bimba o batizou³⁵ de Camisinha, no entanto, com o passar dos anos, seu nome ficou mesmo conhecido como Camisa.

[...]
Foi treinar com Mestre Bimba
Entre grandes capoeiras
No Terreiro de Jesus
Na Rua das Laranjeiras
No bairro de Pelourinho
Dos sobrados e ladeiras
(GARCIA, 2005, p. 12)
[...]

³⁴ Foi aluno formado pelo Mestre Bimba. Divulgou a capoeira por diversos países. Também foi um dos fundadores do grupo Abadá-Capoeira, do qual foi condecorado com um cargo vitalício de Grão-Mestre, o cargo mais elevado do Abadá. Faleceu em 2013. Disponível em: <https://abadarodos.wordpress.com/informacoes/sobre-grao-mestre-camisa-roxa/>. Acesso em 05 abril 2023.

³⁵ Na Capoeira Regional, institui-se um nome para o capoeirista quando ele começa a entender o método desse estilo, a exemplo de fazer a Sequência toda.

Mesmo antes de treinar com o Bimba, Camisa, sempre que podia, frequentava as rodas de capoeira do bairro da Liberdade, porque foi morar nesta localidade, lugar efervescente para essa manifestação popular. Mestre Caiçara, Waldemar do Pero Vaz/Liberdade, Traíra e o próprio Bimba fincaram raízes neste bairro. Nele tinha a tradicional Roda de Capoeira da Festa de Reis, em janeiro, na Lapinha. Os bambas se reuniam para vadiarem na conhecida Festa da Lapinha. Até hoje a comemoração existe, no entanto, a roda de capoeira não é tão badalada como antes.

[...]
No Largo da Lapinha
Janeiro era esse o mês
Todo ano acontecia
Por volta do dia seis
A famosa e esperada
A grande Festa de Reis
(GARCIA, 2005, p. 10).
[...]

A precocidade do Mestre Camisa é amplamente percebida no seio da capoeira, pois, sempre esteve ao lado dos bambas da capoeiragem baiana e, apesar de sua formação na Capoeira Regional, vislumbrava outras ideologias e filosofia de capoeira. Esse caminho se forjou também pelos grupos que fez parte, isso ainda na década de 1970, em que teve contato com personalidades da Capoeira Angola, como o Mestre João Grande, no Grupo Viva Bahia, entre outros.

[...]
Começou a fazer shows
Mostrando o que sabia
Na velha São Salvador
O povo sempre aplaudia
O Grupo Ogundelê
E o Grupo Via Bahia

Junto com Vilobaldo,
João Grande de Pastinha,
Pomponé, Mistura Fina
Boa Morte e também tinha
Manoel Pé de Bode,
Lucídio, Lua e Cobrinha
(GARCIA, 2005, p. 13).

Viajou pelo Brasil
Com o Oludumaré
Junto com Camisa Roxa
Irmão e amigo de fé
Os “Furacões da Bahia”

Sempre aplaudidos de pé
(GARCIA, 2005, p. 14).

Nesse contexto, lemos que Camisa levava para os palcos inspirações da capoeira angola e da capoeira regional com o aporte do Samba de Roda, do Maculelê e da Puxada de Rede. Isso aliado às coreografias do balé folclórico por influência precípua de Emília Biancardi, precursora da introdução de movimentos da capoeira no Balé, fez com que o Mestre Camisa, anos depois, pudesse criar um estilo de capoeira, que muitos chamam de Capoeira Contemporânea, mas que o próprio mestre a chama de Capoeira-Abadá ou mesmo Abadá-Capoeira. Coadunamos com a ideia de Camisa, porque entendemos que tanto a Capoeira Angola quanto a Regional continuam contemporâneas ao nosso tempo. Nesse lastro, o mestre Camisa em seu livro Jogando com as palavras nas rodas da vida, de 2016, escreve:

Na capoeira
Disseram que eu era um cara de pau,
Por não ser Angola, nem Regional,
Aproveitei a minha cara de pau
E fiz dela o meu berimbau.
(CAMISA, 2016, p. 18).

A partir desse escrito de Camisa, inferimos que ele tem ciência de como um trabalho em capoeira que não segue uma linhagem do Pastinha ou do Bimba pode incomodar e ser alvo de críticas. No entanto, para nós, no labor do referido mestre, a capoeira desses dois baluartes está inserida no trabalho dele, mas com outra roupagem e criação de novas tradições (HOBSBAWM, 2012). Diz ainda que:

A Manoel dos Reis Machado
E Vicente Ferreira Pastinha
Devemos agradecer
Porque dedicaram as suas vidas
Para a capoeira crescer.
(CAMISA, 2016, p. 18).

Nesse entendimento de criação de novas perspectivas para a capoeira, na década de 1970, um pouco antes de o Mestre Bimba falecer, passa-se a pensar na capoeira pela lógica do esporte, da esportivização. Isso tudo acontece de forma organizada e com embasamento em lei, como veremos a seguir como Magalhães Filho (2019, p. 73) retratou em sua tese:

Em 1972 uma portaria do MEC reconheceu oficialmente a capoeira como esporte. A capoeira foi vinculada então à Confederação Brasileira de Pugilismo que, através de seu Departamento Especial de Capoeira,

instituiu um regulamento técnico para ela, que deveria entrar em vigor em 1º de janeiro de 1973.

A partir desta data, os holofotes do capitalismo miram na capoeira. Vestimentas são criadas, surgem as calças de helanca, o sistema de cordões é implementado, confederações são criadas, inicialmente no Sul e Sudeste do Brasil. Os grupos de capoeiras e associações começam a mercantilizar e criar núcleos em diversos estados e países. Batizados são promovidos, sistemas de graduações inventados e, dessa maneira, emerge um negócio lucrativo que envolve a promoção de capoeiristas a partir do sistema de cordas.

É óbvio que tudo isso não se deu de forma pacífica, houve contestações dos mestres mais antigos. Bimba, Pastinha, Waldemar, entre outros não coadunaram com essa forma de ver e praticar a capoeira. Além disso, essa esportivização não foi de forma estanque, pois desde a década de 1940, já existiam discussões nesse sentido, já que em 1941 foi criado o Decreto-Lei nº 3.199, que estabelece o Conselho Nacional de Desportos (CND) (MAGALHÃES FILHO, 2019). Com isso, entre 1949 e 1953, a capoeira entra no rol do pugilismo e, dessa forma, começam a tentativa de formatação de regras e formatos análogos ao do box, o que implicaria movimentos e golpes permitidos e outros não, limitando a criatividade, a mandinga e todo o *phatos* emanado pela capoeira.

A resistência dos “velhos” mestres perdurou por aproximadamente uma década e meia. No entanto, após a morte de Bimba e Pastinha, em 1974 e 1981, respectivamente, competições se avolumaram e grupos pelo Brasil e pelo mundo criaram campeonatos com regras específicas, o que, de certa maneira, corroborou o viés esportivo.

O Mestre Camisa não ficou de fora desse contexto, e em 1997 realizou o seu primeiro campeonato de capoeira nacional e internacional, denominado de I Jogos Mundiais de Capoeira. De acordo com Carvalho (2010, p. 125), Camisa se inquietava ao ver como outros mestres tratavam do tema e empreendiam campeonatos internos e externos, em que capoeiristas se digladiavam entre si para ao final serem contemplados com o título de melhor capoeirista.

Partindo da crítica ao modelo de competição esportiva; da crítica às relações da sociedade moderna; da negação ao formato dos campeonatos de Capoeira até então existentes; e de sua experiência em mais de quarenta anos de envolvimento com a prática da Arte-Capoeira, Mestre Camisa elaborou os jogos ABADÁ-Capoeira, tendo como princípio fundamental o exercício prático do *fazer em mútua colaboração consorte* (CARVALHO, 2010, p. 125).

Ainda de acordo com Carvalho (2010, p. 125), “o exercício prático de fazer em mútua consorte” consiste em um trabalho de coautoria, em que os participantes, apesar de concorrentes não têm a intenção primeira em prejudicar o outro, mas sim de cooperar. Nessa perspectiva, segundo o autor, busca-se “construir em parceria”. Acrescenta em dizer que a estrutura regulamentar dos jogos não permite conluio, no sentido de acordar jogos para beneficiar um participante ou mesmo um jurado preterir um ao outro capoeirista por afinidade. Assim, diante do prisma do autor sobre os Jogos implementados pelo Mestre camisa, o que se busca nesse tipo de competição é:

[...] examinação da capacidade de criação, improviso, ritmo, técnica, concorrência, objetividade, iniciativa e conhecimento dos fundamentos caracterizadores de cada jogo realizado, exigindo capoeirista competidor qualidades para além da aptidão motora e orgânica, diria mesmo que requisitando conhecimentos, controle emocional e real espírito de cooperação (CARVALHO, 2010, p. 128).

Nosso entendimento acerca desse tipo de competição perpassa pela consciência da hercúlea responsabilidade atribuída ao corpo docente que analisará/julgará competição como essa, diante da subjetividade de julgar o movimento perfeito, se é que na capoeira podemos ter esse tipo de análise, diante da complexidade em avaliar e pontuar o que foi feito dentro de uma roda de capoeira.

Em hipótese alguma, queremos apequenar os Jogos Mundiais de Capoeira promovido pelo ABADÁ-Capoeira, muito menos criticar o Mestre Camisa por essa tentativa de dar mais visibilidade à capoeira, através dessa competição e do seu trabalho tão importante para levar o Brasil e a nossa cultura para fora dos muros do Brasil. No entanto, não vislumbramos a capoeira nessa perspectiva, pois a entendemos como uma manifestação cultural de resistência que promove o Brasil pela musicalidade, pela mandinga na roda e não pela competição.

3.10 Cordel: Capoeira em cordel e poesias em bordel

Renato Almeida foi jornalista e cordelista, contemporâneo a Câmara Cascudo, entre as suas diversas atividades, foi nomeado como Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e ocupou a cadeira de nº 40 da Academia Brasileira de Música (ABM).

Deste autor, nos referiremos a obra denominada de **Capoeira e Cordel e Poesias em Bordel**. A primeira parte desse escrito traz aspectos culturais da capoeira, a segunda

nos remete a figuras folclóricas da cidade da Bahia, como a Mulher de Roxo³⁶. Ateremo-nos a primeira por compor o nosso escopo de pesquisa.

Como vimos, a capoeira foi perseguida por várias décadas, portarias municipais e o CPB de 1890, como sabemos, “encarceraram” expressões da cultura afro-brasileira, de forma a impedir sua plena disseminação. Figuras de origem humilde, mas que ocupavam um cargo de poder, reprimiam os capoeiras das primeiras décadas do século XX, a exemplo de delegados de polícia e inspetores de quarteirão.

Capoeira foi muito perseguida
Aqui na nossa Bahia
Porque até as leis da época
Não lhe tinha simpatia,
Era preso e açoitado
O nego, pobre coitado
Que capoeira fazia.

E segundo os pesquisadores
Pedrito, o mau delegado
Perseguia os capoeiras
Pra espancar o coitado
Aí ficava no oiteiro
Um tocador verdadeiro
Avisando ao camarada.
(ALMEIDA, s/d, p. 09)
[...]

Uma dessas figuras foi o Delegado de Polícia Pedro Gordilho, mais conhecido como delegado Pedrito. Sua truculência era aflorada, quando prendia um “delinquente”, o punia sem piedade. Ademais, por ser nativo e conhecedor dos becos e vielas da antiga Bahia, como era denominada Salvador, esta figura quase folclórica de nossa literatura, invadia festas em terreiros, açoitava e prendia os presentes nos eventos. Com a capoeira não era diferente. De acordo com Dias (2004, p. 89):

O delegado Pedro Gordilho que ganhou fama de ser a autoridade policial mais violenta e mais temida de Salvador por reprimir o jogo, a prostituição e especialmente os cultos de candomblé, e chegou a se tornar um “símbolo da perseguição”, parece ter sido ogã na casa de santo da ialorixá Silvana localizada em Periperi.

³⁶ Florinda Santos, a conhecida Mulher de Roxo, se transformou numa lenda urbana, uma figura mitológica conhecida por todos que frequentavam a rua Chile, Salvador (BA) até o final do ano de 1980. Disponível em: <https://jornalgrandebahia.com.br/2011/09/marta-rocha-e-a-mulher-de-roxo/>. Acesso em 27 mar. 2023.

Percebemos, nesse excerto de Dias (2004), que Pedrito se forja como um verdadeiro terror do seu próprio povo, pois era negro, como também desfrutou da herança afro-brasileira por ter ocupado um cargo dentro da religião do Candomblé. Voltou-se contra a sua ancestralidade. Vendeu-se aos ditames do poder e da eugenia. De acordo com Vieira (1998, p. 103), em concomitância com Rego (1968): “o último período de ferrenha perseguição aos capoeiras baianos tenha sido a década de 20, quando foi chefe de polícia Pedro de Azevedo Gordilho”.

Nesse caminho, no filme **Tenda dos Milagres, de 1977**, obra homônima do livro de Jorge Amado, esse romancista narra a derrocada de Pedrito Gordo, Chefe de Polícia da Bahia, nas primeiras décadas do século XX. Em seus escritos, Amado nos informa que o acontecimento com Pedrito foi contado em versos de cordel em praça pública. Essa sempre foi a função do cordel informar acerca de um acontecimento, mesmo no tempo em que o jornal estava estabelecido.

Quando a polícia invadiu o candomblé de Procópio, Pedro Archanjo foi herói de três brochuras de trovas e elogios, todas elas avidamente disputadas pelos leitores, o povo pobre dos mercados e becos, das oficinas e tendas. Cardozinho Bemtevi, o “cantador romântico”, abandonou os temas de amor, seu forte, para escrever “O ENCONTRO DO DELEGADO PEDRITO COM PEDRO ARCHANJO NO TERREIRO DE PROCÓPIO”, título longo e aliciante. Na capa do folheto de Lucindo Formiga, “A DERROTA DE PEDRITO GORDO PARA MESTRE ARCHANJO”, vê-se o delegado Pedrito a recuar com medo: um passo para trás, o rebenque no chão e em sua frente erguido, em armas, Pedro Archanjo. O maior sucesso coube, porém, a Durval Pimenta com o sensacional “PEDRO ARCHANJO ENFRENTA A FERA DA POLICIA”, uma epepeia (AMADO 2001, p. 134-135)

Na mesma estrofe, Almeida (s/d) faz alusão a um “tocador verdadeiro” que avisava aos camaradas de perigo iminente. Pelas pistas e o nosso conhecimento acerca das histórias de proibições da capoeira e das estratégias de sobrevivência/resistência dos capoeiras, o autor faz referência ao toque denominado de Cavalaria. Essa alcunha se dá porque o toque nos faz lembrar o trote dos cavalos, as suas pisadas. Segundo Nene (2018, p. 62) a cavalaria “É um ritmo bem relevante historicamente, conhecido nos meios capoeirísticos como um toque de aviso. Na época em que a capoeira era proibida no código penal, servia para avisar quando a cavalaria (polícia montada a cavalo) estava se aproximando”. Rego (1968, p. 63) acrescenta que esse toque de aviso foi criado para advertir aos capoeiras da chegada do Esquadrão de Cavalaria:

“cuja grande atuação na Bahia foi no tempo do chefe de polícia chamado Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), que perseguia candomblés e capoeiristas, passando para o folclore, através da imaginação popular, em cantigas como: -

Toca o pandeiro
Sacuda o caxixi
Anda dipressa
Qui Pedrito
Evém aí.

Vimos o quanto o cordel pode nos trazer à baila informações sobre a memória da capoeira, que poderiam se esvaziar com o tempo e, dessa forma, perdermos pelo esquecimento a lembrança da resistência dos capoeiras e dos capoeiristas aos desmandos das autoridades dessa época mencionada neste trabalho.

3.11 Cordel: Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria

Sérgio Bahialista, cordelista, professor e pesquisador da cultura popular, traz esse cordel em homenagem ao setuagésimo aniversário de vida de José Alves, mais conhecido como Mestre Zé do Lenço pelas rodas de lá e de cá. É da linhagem do Mestre Espinho Remoso, discípulo do Mestre Cassarongongo, de Santo Amaro da Purificação (BA).

[...]
E José Alves chegou
Lá na Fazenda Grande
Do Retiro e encontrou
Um camará que expande
A arte da Capoeira
Um saber de primeira
Contra maldade e desmande

De nome Espinho Remoso
Era o mestre que Deus deu
José Alves se juntou
Aos seus filhos e creu
Na capoeira primeiro
Na Jaqueira do Carneiro
Onde tudo aconteceu
(BAHIALISTA, 2019, p. 02)
[...]

O mestre Zé do Lenço há trinta anos está à frente da Associação de Capoeira Angola Relíquia Espinho Remoso, importante instituição oriunda da Fazenda Grande do Retiro, bairro populoso, de maioria negra e com pouca visibilidade pelos órgãos públicos de Salvador. Nesse sentido estar com a sua sede neste local e trabalhando com a

comunidade local, presta um serviço social, educativo e cultural importante, no qual é reconhecido pela própria comunidade.

[...]
Logo nosso José Alves
Zé do Lenço passa a ser
A comunidade reconhece
O seu notório saber
De mestre passa a chamar
Por a todos ensinar
Pela arte o proceder
(BAHIALISTA, 2019, p. 04)
[...]

Importante contextualizar que o mestre Espinho Remoso foi responsável por um respeitável trabalho com a capoeira na Jaqueira do Carneiro, na Fazenda Grande do Retiro nos idos de 1950 (MAGALHÃES FILHO, 2021), época em que a Gengibirra, com o Mestre Pastinha e o Corta Braço, com o Mestre Waldemar do Barracão atraíam os bambas da capoeiragem. Isso demonstra o quanto o trabalho de Espinho Remoso fora significativo para a formação de pessoas no seio dessa cultura popular. Sobre isso, Filho (2021, p. 26) diz que:

Teve alunos como os mestres Diogo, Fulô, Florzinho, Valdir, e vários outros. Um dos seus filhos biológicos, Virgílio, foi iniciado por ele, mas teve a formação completada pelos mestres Caiçara e Paulo dos Anjos. Mestre Virgílio manteve uma roda de grande expressão na Fazenda Grande do Retiro entre as décadas de 1960 e 1980, onde circularam os bambas da capoeira da época. Teve alunos que seguiriam pela linha da capoeira Angola, como os mestres Roxinho e Almir, e outros que se identificaram com uma proposta mais eclética de capoeira, como os mestres Lazinho, Sassá, Às de Branco, Zé Carlos e Ueldes.

Nesse recorte, além dessa informação que o vulto da capoeira do Retiro teve ressonância de 1960 e 1980, nos chamou a atenção a “caracterização” de uma capoeira mais eclética, pois a percebemos de maneira ambígua, em razão de possíveis entendimentos do que seria eclética. Será que os mestres Lazinho, Sassá, Às de Branco, Zé Carlos e Ueldes criaram uma nova tradição de capoeira? É eclética porque não seguem uma linhagem do Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Mestre Waldemar da Liberdade, Mestre Caiçara, entre outros? É eclética porque mistura filosofias da capoeira angola e capoeira regional?

Vieira (1998, p. 88) apresenta um entendimento de que muitos capoeiristas da modernidade se encontram em um nível médio entre as filosofias da Capoeira Angola e da Capoeira Regional, porque ensinam e jogam uma mistura entre esses “estilos”.

Sabemos que o mestre da roda é o/os berimbau(s), dessa forma o capoeirista deve se comportar na roda de acordo com o toque a ele designado. Por outro lado, no entanto, cremos que esse ator cultural deve seguir a metodologia em que foi forjado para ter um trabalho reconhecido e solidificado. Isso não o impede de criar novas tradições como também novos estilos de capoeira, assim como dialogar com várias personas desse campo cultural, como veremos a seguir.

[...]
Zé do Lenço nesta vida
Fez parceiros Norte a sul
Mestre Augusto, Mestre Ciro
Mestre Deco de Omolú
Mestre Iran Boaventura
Segue a linha doce e pura
Sem caroço nesse angu
(BAHIALISTA, 2019, p. 06)
[...]

3.12 Cordel: O Folclore do Mestre Muritiba não morreu

Franklin Maxado Nordesteño, cordelista, escritor, advogado e pesquisador, nos brinda com essa obra sobre o Mestre Muritiba, “Bartolomeu Dias era nome de verdade”. Muritiba porque era natural dessa cidade, no Recôncavo da Bahia. Porém foi em Feira de Santana (BA) que este mestre cumpriu a sua sina de homem predestinado para fomentar a cultura popular, seja na Capoeira, no Candomblé e em outras artes, seu nome ficou gravado na memória do povo feirense e este cordel pela a sua escrita tem essa função de deixar o legado de Muritiba acesa.

Batia o candomblé.
Cantiga santamarense.
A xula do boiadeiro.
Da região jacuipense.
Compunha Samba de Roda.
Conhecidos do feirense.

Tocava bem a viola.
Pandeiro e berimbau.
Reco-reco e atabaque.
Agogô e o timbau.
Ensinava a capoeira.
E Maculelê com pau.
(MAXADO, 1985, p. 04)

Sua vida foi interrompida de forma trágica, sendo assassinado em 1985. Porém, a sociedade feirense não o esquece. Ecléa Bosi (1979, p. 170) traz que “A memória do

indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”. Assim o foi com Muritiba, pois mesmo morrendo bastante jovem dialogou com várias frentes da cultura popular: na música, na religião do candomblé, na capoeira e também no folclore como o Bumba Meu Boi.

Ele também fabricava
O berimbau de baiano.
Tinha um Bumba-Meu-Boi,
Que saía todo ano,
E o folguedo da velha,
Que era feita de pano.

Nisso, era acompanhado
Por Cacau e sua gente.
Por sua mulher, Railda
E por Paulo Boca Quente.
Às vezes com Mãe Socorro,
Fazia dupla excelente.
(MAXADO, 1985, p. 04)
[...]

No mundo da capoeira, muito se discute a linhagem do capoeirista, quem foi o seu mestre, quais as tradições e rituais o forjaram. Isso tem a ver com a identidade do capoeirista ou mesmo da sua identificação, pois, como sabemos identidade é algo em formação. Por esse viés, muitos capoeiristas experimentam filosofias de capoeiras com as linhagens da Capoeira Angola e da Capoeira Regional. Vimos isso com Vieira (1998) quando ele trouxe a questão do nível médio entre as filosofias da Capoeira Angola e da Regional. Nos parece que o saudoso Mestre Muritiba esteve nesse limiar, como se percebe nas estrofes a seguir.

Também ensinava a ginga
Da Capoeira de Angola
Na sede do Ali Babá,
Clube onde tinha escola.
E, como bom brasileiro,
Gostava de jogar bola.
(MAXADO, 1985, p. 03).

[...]
No berimbau, era o cão.
Tocava com maestria.
Tinha uma grande voz.
Todos os toques sabia
E os golpes de Capoeira
Regional da Bahia.
(MAXADO, 1985, p. 04).
[...]

Daí, Vassalo (2006) traz um exemplo nesse sentido ao se reportar a capoeira do Rio a partir da década de 1990 no que diz respeito a linhagem ou linhagens.

O combate que se trava entre os membros das diferentes escolas é, acima de tudo, um combate semântico. Cada qual luta pelo privilégio de poder definir a capoeira ao seu modo – impondo os seus próprios critérios para distinguir o certo do errado, o puro do espúrio, o tradicional do degenerado, o belo do feio – e de ditar a sua definição às demais. Ou seja, disputa-se a maneira mais correta de praticá-la. Portanto, o mundo da capoeira parece ser altamente polissêmico, possuindo diversas maneiras de ser praticado e interpretado. Daí a importância da fidelidade a uma única escola, pois não há consenso entre as escolas a respeito de como se deve jogar capoeira (VASSALO, 2009, p.78).

Diante desse entendimento de que o mundo da capoeira é polissêmico e, em razão disso, compreendermos que existem “diversas maneiras de ser praticado e interpretado”, não podemos nos esquecer de que jogar/dançar/lutar/praticar a capoeira vai para além da roda, pois as escolas e/ou grupos têm de se lembrar dos aspectos sociais, culturais, políticos, éticos, morais etc., que envolvem essa cultura popular.

E nesse imbricamento desses diversos aspectos que envolvem a capoeira, o Mestre Muritiba mostrou o seu valor como ator social da cultura popular. Ademais, vimos que o cordel serve como metáfora criativa para que pesquisadores venham conhecer a vida e obra desse mestre e possam desenvolver trabalhos vultosos sobre ele. O cordel funcionando, nesse sentido, com um lugar de memória da capoeira.

3.13 Cordel: Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra

As duas obras, que finalizam esta análise, são do cordelista Iraraense Kitute de Licinho, nome do artista popular Antônio Marcos Carneiro Coelho. Natural de Irará (BA), cordelista desde o ano de 2003 e servidor público. As obras sobre capoeira de sua autoria são: Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra e Capoeira do Século. O autor, nessas obras, tece suas narrativas a partir do Mestre Cabeludo, fundador do Grupo Porto da Barra. Nesse sentido, a seguir, veremos aspectos desses cordéis que legitimam a literatura de cordel como lugar de memória da capoeira.

Kitute de Licinho inicia a sua obra Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra, fazendo referência a dois povos que contribuíram de maneira *sine qua non* para a

formação do povo brasileiro: os indígenas e os negros. Assim, de certa forma, nos remete ao século XVI em suas primeiras três décadas, quando os portugueses iniciaram com a exploração das riquezas em nossas terras.

Salutar dizer que tanto os indígenas quanto os negros nunca quiseram ser cativos e o formato de persuasão para levar a força do trabalho deles foi bastante diferente, isso pelas condições em que foram forçados a trabalhar como escravizados, porque com os indígenas primeiro houve a persuasão/sedução pela fé, depois outras formas surgiram (SODRÉ, 2005). Já os negros foram trazidos para essas terras totalmente humilhado, preso a correntes, muitos doentes e o banzo quase que crônico. Dessa forma, temos que ter cuidado com construções como: “Substituindo o índio que nunca quis ser cativo”.

[...]
Veio o povo africano
Num navio acorrentado
Trazido pra Salvador
Só pra ser escravizado
O índio não quis ser boi
Por isso seu povo foi
Brutalmente assassinado

Substituindo o índio
Que nunca quis ser cativo
O branco trouxe o negro
Forte sem ser agressivo
Mas negro que não se solta
Se rebela e se revolta
Passa a ser fugitivo
(LICINHO, 2010, p. 01).
[...]

Marinho (1956) ao se referir ao negro trazido da região de Angola, constrói a sua narrativa na perspectiva de esse povo ser avesso ao trabalho, fácil de ser enganado tendo em vista recompensas e por iminente perigo. Essa construção abstrai possibilidade de esse povo ser eficaz em trabalhos, em criar projetos e conduzir as suas vidas com autonomia. É como se fosse uma justificativa para a escravização do negro. Percebemos isso no verso “Forte sem ser agressivo”, em nossa análise, fácil de ser manipulado.

Capoeira deixa o negro
Ligeiro como o vento
Várias lutas misturadas
Mas com um só pensamento:
Uma fuga de responsa
Lagarto cobra e onça
Mostraram o movimento
(LICINHO, 2010, p. 02).

[...]

E é com esse povo taxado como preguiçoso³⁷, que a capoeira se desenvolve como forma de resistência aos mandos e desmandos dos senhores de escravizados e das autoridades deste Brasil. Nesse caminhar, percebemos vários cenários com a capoeira, seja a Capoeira Antiga, a Angola, a Regional e a Contemporânea, todas elas com suas variações e linhagens se desenvolvem através dos tempos e representantes delas se revezam para manter essa cultura viva. E assim, o Grupo de Capoeira Porto da Barra é idealizado pelo Mestre Cabeludo, que aprendeu com o Mestre Bamba, que aprendeu com o mestre Vermelho 27, que foi discípulo do Mestre Bimba.

Mestre Bimba faleceu
Deixando grande lacuna
Deixou seus ensinamentos
A sua maior fortuna
A roda ainda chora
Por ele ter ido embora
Quando toca a Iúna
(LICINHO, 2010, p. 04).

De acordo com os ensinamentos do Mestre Bimba, existem os ritmos que compõem os Rituais/Tradições, do método da capoeira regional, são eles: o São Bento Grande, a Banguela e a Iúna. Na estrofe anterior, percebemos que esse ritmo fora apresentado como se fosse um toque fúnebre, ou mesmo um som que traz sentimentos melancólicos, um *phatos* de perda, de saudosismo. Sim, existem entendimentos nesse sentido. Isso se deu quando do sepultamento do Mestre Bimba, seus filhos Formiga e Nenel jogaram a Iúna (NENEL, 2018). A partir disso, vários capoeiristas passaram a homenagear mestres e mesmos alunos quando de sua morte. Em um sepultamento, em homenagem a quem se foi, qualquer toque pode ser tocado. Um exemplo disso aconteceu em 2016, quando do falecimento³⁸ do Mestre Boinha, discípulo do Mestre Bimba, foi tocado a Idalina Compassada acompanhada com um corrido³⁹ que ele gostava de cantar. Tocar a Idalina foi uma homenagem, e isso não a fez se tornar um toque fúnebre.

Importante contextualizar que, quando o Mestre Bimba inseriu a Iúna ao método, a criou para ser tocado com a finalidade de dois Alunos Formados jogarem, por se tratar

³⁷ há pesquisas que colocam essa prática discursiva de chamar baiano de preguiço pelo viés do recorte racial e pelo fato de ser uma falácia, um mito. Ver em geledes.org.br informações da pesquisa O mito da preguiça baiana (ZANLORENZI, 1998).

³⁸ Fiz-me presente no sepultamento, pois o Mestre Boinha era meu amigo, além de ser padrinho do meu casamento.

³⁹ Canções de estrofes curtas e refrãos repetitivos (NENEL, 2018, p. 54).

de um jogo mais técnico em que os capoeiristas têm mais experiência. Assim, configura-se como um jogo solene, em que se deve prevalecer a confiança e a técnica dos capoeiristas. O mestre Nene e seus alunos e alunas conservam esse formato e quando se dá o jogo, sempre ao final das rodas, o berimbau é acompanhado de dois pandeiros, sem canto e sem palmas. Ao final do jogo, as palmas fazem parte do ritual como homenagem aos jogadores (NENEL, 2018).

Com o intuito de preservar o legado de Bimba, bem como de implementar ação social para crianças e jovens, uma das atuações do mestre Nene foi criar o Projeto Capoeirê, em 1990, com Frede Abreu, historiador, pesquisador e autor de vários livros sobre capoeira. O educador responsável pelo núcleo foi Saguim, hoje conhecido no mundo da capoeira como Mestre Saguim. O capoeirê é um projeto social desenvolvido em bairros periféricos do Brasil. Em Salvador tem núcleos no Nordeste de Amaralina, Narandiba, Plataforma e Chapada do Rio Vermelho. No Estado de São Paulo, em três cidades.

A figura a seguir traz um evento ocorrido no núcleo Narandiba, situado em bairro de mesmo nome e locado no Centro Social e Urbano (CSU), um braço do Governo do Estado que tem o objetivo de proporcionar ações sociais no intuito de diminuir diferenças em localidade tão acometida por invisibilidade social.

Figura 27 – Núcleo Narandiba



Fonte: arquivo do pesquisador (2019).

Bonates (1999), na obra *Iúna Mandingueira*, a ave símbolo da capoeira, argumenta que muitos grupos inserem em suas práticas o Jogo da Iúna, mas não dialogam com o legado de Bimba, pois, aceleram o jogo, não prezam pela técnica, em vez dos balões se projetam em saltos etc. Será que podemos chamar essa perspectiva de criação de novas tradições? Achamos que não, porque de acordo com Hobsbawm (2012), cria-se novas tradições a partir de antigas, se essas sofreram mudanças extremas ou degenerações, perdas etc.

Ainda sobre o toque da Iúna, o Mestre Cafuné, discípulo do Mestre Bimba nos diz em seu livro *Ele não joga capoeira. Ele faz cafuné que*:

O Mestre nos dizia ser o toque da iuna o canto desta ave na hora do acasalamento. E como disse acima, afastando ou aproximando a cabaça do corpo, com essas variações nos timbres da nota, ele definia perfeitamente as vozes do macho e da fêmea, conseguindo assim um canto de infinita beleza. Estas nuances e muitas outras podem ser observadas ao ouvirmos o disco gravado pelo Mestre – Curso de Capoeira Regional – hoje transformado em CD. Há também, um vídeo tirado do filme de Jair Moura, em que o Mestre aparece, juntamente com um de seus filhos, Crispim, tocando a iuna com um andamento bem diferente de quando era tocado em nossas aulas (DORIA, 2011, p. 54-55).

Bimba ensinou a muitos
De idoso a pivete
Com capoeirista bom
Só quem é doido se mete
E o seu melhor aluno
Virou o mestre gatuno
O Vermelho 27
(LICINHO, 2010, p. 04).
[...]

E Vermelho 27
Procurou ensinar tudo
Pois capoeira requer
Treino, atenção, estudo
E ficou impressionado
Com o aluno dedicado
Chamado de Cabeludo
(LICINHO, 2010, p. 05).
[...]

Antonio Sergio Pinho Freire de Carvalho, Mestre Cabeludo, nasceu em Salvador (BA) criou o Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra em 1994 com a missão de

preservar o legado de seu mestre Vermelho 27, cujos ensinamentos tiveram origem com o mestre Bimba. Em sua caminhada, contribuiu com a formação em capoeira de inúmeras pessoas. Tem núcleos de capoeira em diversas partes do Brasil e no mundo, a exemplo de Igatu-Andaraí (BA) e Porto em Portugal.

3.14 Cordel: Capoeira do século: Os Grandes Mestres e a Trajetória da Capoeira Regional

Esta obra visibiliza três capoeiristas de uma mesma linhagem, o Mestre Bimba, o Mestre Vermelho 27 e o Mestre Cabeludo. O que liga os três, além da capoeira, é a academia da rua das Laranjeiras, no Pelourinho, porque lá o Bimba ensinou a ginga ao mestre Vermelho que por sua vez legou à Cabeludo parte de sua formação.

Como vimos, em 1973, o mestre Bimba se muda para Goiânia por se sentir desprestigiado em sua terra natal. De acordo com Campos (2009, p. 145), Bimba estava decidido, nada e ninguém conseguiu demovê-lo de seu intento.

Lembro-me perfeitamente das conversas na academia, dos comentários dos alunos mais antigos, que tentaram dissuadi-lo. Decanio, um dos seus alunos mais influentes, conta que tentou persuadir Bimba, por diversas vezes, a mudar de idéia e chegou mesmo a apelar pelo amor que lhe devotava por tantos anos, pela afinidade de filho, sem, contudo, lograr sucesso, pois o mestre estava mesmo decidido, fascinado pela viagem (CAMPOS, 2009, p. 145).

Eventos como esses, nos faz rememorar o pouco investimento pelo governo aos mestres antigos, porque o Bimba se sentia desprestigiado em um chão que ele contribuiu com a cultura de seu povo, entre outros aspectos por encaminhar o nome da Bahia para diversas partes do mundo. Análoga situação, também, foi a vida de Pastinha que teve a sua academia no Largo do Pelourinho, 19⁴⁰, próxima a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, solicitada para reforma e não a recebeu de volta. Ambos os mestres tiveram o fim parecido, com pouco reconhecimento das instituições públicas. Acerca disso, Abib (2015, p. 127) diz:

Mestre Pastinha morreu na miséria. Mestre Bimba em situação precária. Os mestres Bobó, Gato, Cobrinha Verde, Waldemar, Caiçara e, mais recentemente, Bigodinho, todos passaram seus últimos dias de vida sem um amparo digno que a condição de guardiões da capoeira deveria lhes proporcionar. Assim como eles, quantos mestres das tradições populares vivem e morrem no mais completo abandono, sem qualquer

⁴⁰ No local, hoje, funciona o Teatro SESC/SENAC desde 1975.

auxílio por parte das autoridades nesse país?

Pergunta difícil de responder, pois apesar de uma das medidas de salvaguarda para os Mestres da Capoeira prevê plano de previdência especial para esses educadores populares, infelizmente, ainda não existe política pública efetiva que garanta esse direito.

Para além do registro no livro dos saberes, precisamos de ações valorosas e assertivas para que mestres remanescentes da linhagem de Bimba e de Pastinha, entre outros, não precisem, para se manterem, de rifas, de bolões etc., e que tenham pelo menos uma aposentadoria para que possam terminar os seus dias com dignidade. Esse é um dos pleitos da Salvaguarda da Capoeira (IPHAN, 2018, p. 37). A ação Doze da salvaguarda evidencia em seu texto que se deve “Criar políticas públicas que implantem assistência de saúde mais específica e medicamentos subsidiados ao capoeirista, inserindo estratégias de promoção, prevenção e reabilitação da saúde dos capoeiristas”.

No lugar de Mestre Bimba
Que partiu para Goiás
Vermelho assume tudo
E seu destino refaz
Outros mestres ajudaram
E o Centro conservaram
Pra Bimba seguir em paz
(LICINHO, s/d, p. 04).
[...]

A estrofe a seguir faz alusão ao evento acontecido na Ladeira da Vila América em 1932, no bairro de Brotas, onde o mestre Bimba, ao voltar da casa de uma de suas mulheres, fora atacado por seis policiais, armados de sabres, sob o comando do cabo Barra Preta, um policial bastante respeitado na época. De acordo com os registros em jornais, o desfecho foi os policiais no chão, após terem recebidos cabeçadas, rasteiras e rabos de Bimba (MEMÓRIAS BA BAHIA, 2003).

Mestre Bimba um guerreiro
Criador da Regional
O maior Mestre de todos
Já deu muita surra e pau
Em sargento e soldado
Sempre era caçado
Por ser luta ilegal
(LICINHO, s/d, p. 05).
[...]

O estrondo desse acontecimento na Ladeira da Vila América ressoou nos ouvidos do chefe de polícia da época, que ofereceu cargo de inspetor de quarteirão a Bimba. A resposta foi negativa, o regional não aceitou o encargo, pois se o aceitasse iria de encontro ao seu próprio povo, o povo negro, assolado pelo código penal de 1890, tolhido de poder se manifestar de forma livre as suas culturas (MEMÓRIAS DA BAHIA, 2003. Ademais, o próprio Bimba foi um dos protagonistas na descriminalização da capoeira, dois anos depois do acontecimento com o cabo Barra Preta e os outros soldados.

Batuque era uma luta
Mãe da Capoeira Angola
Um treino tão violento
Que qualquer couro esfolo
Mas Bimba de dedicou
O Batuque dominou
Sem deixar cair a bola
(LICINHO, s/d, p. 05).
[...]

O Batuque samba/luta/musicalidade se popularizou também pela oralidade, pelo imbricamento da musicalidade que circundava a prática entre seus participantes (MOURA, 2016). A dança/luta se desenvolvia pela ritmização ao som dos pandeiros, das palmas e dos cânticos. Nas letras das músicas, “causos” e histórias de gênese ancestrais eram trazidas à tona nas rodas dessa manifestação popular. Corpos se retorciam, sensualidade e subjetividades eram emanadas pelos movimentos oriundos dos sapateados, dos giros dos pés, das cabeças etc. Desse jeito era amenizado um pouco o sofrimento dos escravizados por terem as correntes e os chicotes maltratados seus corpos, seus desejos e sua cultura. Também dos libertos contemporâneos a essa época, isso porque o processo discriminatório prosseguiu durante anos após a “libertação” em treze de maio de mil novecentos e oitenta e oito. Lazzo Matumbi ⁴¹em sua canção questiona! “No dia 14 de maio saí por aí, não tinha trabalho, nem casa, nem para onde ir”. Essa foi a herança.

No entanto, ledo engano imaginar que o batuque era apenas o manejo dos pés no samba duro e/ou chulo, pois a luta era seu objetivo na perspectiva de poder usá-la como forma de se defender das atrocidades dos senhores de engenho. De acordo com Campos

⁴¹ Lázaro Jerônimo Ferreira, soteropolitano, cantor e ativista negro. Nas décadas de 1978 a 1980 foi cantor do Bloco Ilê Aiyê. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/03/09/lazzo-matumbi-voz-ativista-da-bahia-tem-documentados-os-40-anos-de-carreira-solo-como-cantor.ghtml>. Acesso em: 22 abril 2023.

(2009, p.53), “O batuque era uma luta irada e violenta, na qual o objetivo era derrubar o adversário no chão, usando apenas as pernas”.

Se o batuque foi a mãe da Capoeira Angola, essa manifestação popular ainda vive nessa filosofia cultural tão importante para a nossa cultura. Provavelmente pulverizada em movimentos ligados a outros em performances em que demonstram toda a destreza e possibilidade de um corpo humano para negacear, atacar e contra-atacar seus saberes ancestrais pelo corpo em movimento.

Na filosofia da Capoeira Regional, o batuque também está presente, pois o Bimba ao criar esse estilo afirmou o seguinte: “em 1928 eu criei completa a regional, que é o batuque misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente” (SODRÉ, 2008, p. 50). Sobre isso, entendemos que os mestres da geração de Bimba e de Pastinha foram forjados pela Capoeira Antiga e que o Batuque fazia parte do mesmo contexto deles, porque os interesses sociais e culturais também eram iguais e/ou parecidos. No entanto, sabemos que tanto a Capoeira Angola quanto a Capoeira Regional de outrora não existe mais como antes, o que temos hoje são variantes delas em que poucas linhagens buscam conservar antigas tradições e outras criam novas.

Clube União de Apurus
Lugar de gente amiga
Bimba ensinou dez anos
“A Capoeira Antiga”
Sendo severo demais
Era um homem de paz
Mas não fugia de briga
(LICINHO, s/d, p. 06).
[...]

Nos idos dos anos de 1920 a 1930, o Mestre Bimba já era bastante conhecido, a ponto de ministrar aulas particulares em residência de pessoas influentes da sociedade da capital baiana. Para este fim, Bimba criou o Clube da União em Apuros. Um dos seus alunos foi o desembargador Décio dos Santos Seabra. Outras personas da “alta sociedade” também tiveram esse privilégio, como José Gadelha de Araújo, Joaquim de Araújo Lima, entre outros (MOURA, 2016). De fato, essa influência com pessoas de famílias abastadas contribuiu para que o mestre Bimba pudesse demonstrar seu trabalho de uma forma mais ampla, como também criar tradições ao lecionar em recintos fechados. Nesse contexto, em 1932, o criador da capoeira regional abre a primeira academia de ensino de capoeira do Brasil. Em 1937, Bimba obtém da Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública o registro de diretor de curso de Educação Física. Em razão disso, consegue registrar e

legalizar seu espaço e atribui o nome de Centro de Cultura Física Regional (SODRE 2008, p. 67).

Diante do exposto pelos cordéis mencionados, entre outros aspectos mencionados sobre a capoeira do Recife, destacamos a importância dos valentes nas festas populares, visto que sem eles o cenário seria diferente, não teriam os embates entre os capoeiras e, dessa forma, não pensaríamos que essa ação fosse uma forma de eles buscarem a sua liberdade, mesmo que fosse a partir da desordem. Nesse contexto, entender o papel dos gloriosos como capadócios, os quais estavam ao lado da lei em busca de poder político e certos privilégios que somente as classes abastadas mantinham.

O mestre Pastinha configura-se como o responsável por recriar a Capoeira Antiga, criando novas tradições pela ótica da filosofia da Capoeira Angola, o que lhe traz críticas, desafios e desconfiança, como tudo que é novo. No entanto, não somente logra êxito em sua odisseia, como enraíza linhagens, a exemplo dos dois Joões, os mestres João Pequeno e o mestre João Grande, os quais fazem/fizeram excelente trabalho para a cultura da capoeira.

O mestre Bimba quase na mesma época do mestre Pastinha, treze anos antes, cria a Capoeira Regional, inaugura novas tradições para o mundo da capoeira. Abre as portas para não negros aprenderem a capoeira. Ao fazer isso é acusado de embranquecer a capoeira. Todavia, o que se viu foi a capoeira regional tomar vulto, migrar para outros Estados, bem como contribuir com a descriminalização da capoeira, de forma geral.

O nome de Zumbi dos Palmares é exaltado ao lado do mestre Bimba. Nesse sentido, no emaranhado de teias para lembrarmos de Geertz, pensamos que tanto Zumbi quanto Bimba foram estrategistas, cada um com a sua habilidade. O primeiro por encurtar caminhos para dialogar com o poder político de sua época e contribuir com a “absolvição” da capoeira e o segundo por resistir através de emboscadas “militares” e impedir, por décadas, a destruição de Palmares e, conseqüentemente, a morte de negros e não negros pobres.

Mais uma vez Zumbi é exaltado, agora ao lado do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Este criado pelo mestre Moraes, da linhagem do mestre Pastinha, para fazer frente à capoeira Contemporânea. Ao fazer isso, criou novas tradições para a capoeira Angola. Com isso, apresentou uma nova forma de transmitir os seus aprendizados, o que gerou muita polêmica e cisão em sua linhagem.

Vimos, ainda, que no cenário da capoeira, outros expoentes se destacaram, como o mestre Camisa, da linhagem do mestre Bimba. Após a morte de seu mestre, em 1974, Camisa inaugura o novo olhar para a capoeira e formata o que ele chamou de Capoeira-Abadá, ou mesmo Abadá-Capoeira como se é encontrado na literatura. A nova filosofia ganhou adeptos inicialmente no Rio de Janeiro e hoje tem seguidores em boa parte do mundo.

Ao trazermos o mestre Zé do Lenço, tiramos um pouco o foco de nossos saudosos Pastinha e Bimba e apresentamos para o cenário da capoeira pelo cordel, uma linhagem fincada no Recôncavo, em Santo Amaro da Purificação (BA). Nesse contexto, também apresentamos um local de atuação do mestre Zé do Lenço diferente do Pelourinho e do Forte da Capoeira, o Mercado de São Miguel. Também demos visibilidade ao bairro da Fazenda Grande do Retiro, local onde o mestre Zé do Lenço atua.

Pelo exemplo do mestre Muritiba, enveredamos pelo o que Vieira (1998) denomina de Nível Médio, o que significa aderir à Capoeira Angola e a Capoeira Regional e seguir um trabalho, sem macular a cultura da capoeira.

Por último, vimos a ressonância do trabalho do mestre Vermelho 27, na Rua das Laranjeiras, no espaço que era do Mestre Bimba até o ano de 1973, antes de ele ir para Goiânia. Da linhagem do mestre Vermelho 27, se formou o mestre Cabeludo, fundador e presidente do Grupo Porto da Barra, que contribui com a formação de educadores (as) no mundo da capoeira.

No emaranhado de teias desses 14 (quatorze) cordéis, vimos como a capoeira se vê atravessada por inúmeros eventos culturais, sociais e políticos, o que demonstra o quão importante é essa cultura e, dessa forma, não pode ser tratada como um produto comercial, de venda, de marketing para turista vir ao Brasil, mas sim a vê-la e tratá-la como cultura de resistência de um povo marcado por injustiças, racismo e desprestígio. Os cordéis sobre essa temática contribuem para que essa memória se eternize pelas leituras de seus versos.

4. PELEJAS, DISCUSSÕES, EMBATES E DESAFIOS ENTRE CAPOEIRAS E BAMBAS⁴²

Vou narrar para vocês
Uma história arrepiante
Poucos ficaram sabendo
Deste encontro importante
Entre dois cabra da peste
Uma coisa impressionante
(GARCIA, 2006, p. 1).

Para este capítulo, iremos analisar 8 (oito) obras, são elas: **O encontro de um Angoleiro com um Regional, O encontro do Mestre Pastinha com o Mestre Bimba no céu, A peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio, do cordelista Olegário Alfredo. O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu, O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu, A peleja de Lampião com Besouro Mangangá, A Peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso, do cordelista Victor Alvim Itahim Garcia e O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens, do saudoso cordelista Antônio Vieira.** Esses cordéis foram ajuntados nesta categoria por terem a singularidade do diálogo, nem sempre harmônico, entre duas personas, daí terem a denominação de pelejas, discussões etc., como veremos a seguir.

Na literatura de cordel, os embates entre cantadores são denominados de encontros, desafios, pelejas, ladainhas e debates e nos remetem ao campo semântico cognominado de discussão, que, segundo o Dicio: Dicionário online de Português⁴³, significa: **1.** Substantivo feminino - Ação de discutir, de defender argumentos contrários ao assunto em questão; briga, desentendimento, altercação. **2.** Conversa polêmica em que cada pessoa é responsável por defender seu ponto de vista; debate: discussão em sala de aula. **3.** Análise detalhada feita de modo a demonstrar os prós e contras de um assunto, um problema, uma teoria, uma questão etc.: problemas em discussão.

Gonçalo (2014), professor e cordelista, na obra *Verbetes e Evolução da Literatura de Cordel*, traz uma distinção na construção do sentido do que ele cunhou de peleja, combate, debate, duelo, discussão e desafio. Essas nomenclaturas são denominações sinônimas para uma “conversa” entre dois poetas. Nesse sentido, de maneira genérica, argumenta que alguns estudiosos têm o entendimento de que o debate/discussão seria uma

⁴² Adj. Autoridade em qualquer assunto, exímio, mestre (CASTRO, 2001, p. 166). Etimologia (origem da palavra bamba). Do quimbundo mbamba, "mestre".

⁴³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/discussao/>.

disputa forjada por um encontro casual, em que um dos poetas vociferasse uma farpa para o outro, daí se dava a discussão. Os desafios ou pelepas assumiam uma conotação de evento programado, marcado para acontecer, em que os fazendeiros cediam as suas comodidades para as festas. Assim, o público se fazia presente e inferimos que cordéis impressos eram comercializados.

De acordo com Luciano (2012, p. 30), “dentro do rol das pelepas foram arrolados três tipos de entreveros poéticos, além dos desafios: o debate, a discussão e o encontro”. Ademais, a discussão, por sempre trazer uma “confusão” social, aguça a curiosidade do leitor e, dessa forma, auxilia a lembranças da memória coletiva.

O mesmo autor diz que na literatura de cordel, as pelepas são fictícias, inventadas pelos poetas de bancadas⁴⁴ e que desafios narrados em cordéis nunca existiram, não foram vivenciados por cantadores nos interiores adentro dos sertões do Brasil (LUCIANO, 2012, p. 29). Até a mais famosa das pelepas, a de Ignácio da Catingueira e Romano da Mãe D’Água, escrita por Leandro Gomes de Barros, que narra argumentos e contra-argumentos desses personagens, com duração de oito dias e oito noites como reverbera em muitos escritos, é fictícia, de acordo com Luciano (2012). O autor argumenta que na época da dita peleja não existia a tecnologia de gravadores, daí seria impossível gravar as falas/cantorias dos poetas. Esse pensamento de Luciano (2012), descarta a capacidade de uma pessoa guardar em sua memória uma peleja e depois descrevê-la em formato de cordel. Por outro lado, há pesquisas que nos encaminham para o entendimento de que as pelepas aconteciam, como nos relata (IPHAN, 2018, p 63):

Diversos testemunhos informam acerca do desafio ocorrido em 1870, em Patos, no qual se enfrentaram Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d’Água. Esse desafio teria ocorrido ao longo de sete dias e diante de uma plateia numerosa, posto que os dois cantadores desfrutavam de grande prestígio no sertão paraibano. Inácio tocava pandeiro enquanto Romano cantava ao som da viola. Algumas versões apontam Inácio da Catingueira como vencedor; outras, Romano da Mãe d’Água. Uma versão impressa desse desafio foi publicada pelo poeta Leandro Gomes de Barros, em 1910.

Já nesse recorte do (IPHAN, 2018), percebemos a ênfase no reconhecimento da memória coletiva como um potencial para resgatar acontecimentos, e contribuir com o

⁴⁴ Poeta das letras que escrevem seus poemas. Também conhecidos como poetas de gabinete (PROENÇA, 1982).

registro pela literatura de cordel, nesse caso específico a peleja de Ignácio da Catingueira⁴⁵ e Romano da Mãe d'Água.

Nesta direção, Gonçalo (2014) argumenta que essa peleja existiu e que Inácio⁴⁶ da Catingueira foi o vencedor. No entanto, esse entrevero poético não durou oito noites, pelo contrário ultrapassou essa marca, porém não de maneira ininterrupta, mas sim em eventos diversos. “O povo aumenta, mas não inventa”. Coadunamos com essa ideia de que uma peleja possa durar oito dias e oito noites, mas de forma pausada para que os contendores possam se alimentar e descansarem. Acreditamos que isso não tira o brilho das pelejas.

Curran (2011, p. 173) nos apresenta um texto que nos encaminha para um entendimento sobre possíveis diferenciações entre o papel do cantador ou repentista e do cordelista de bancada. Desta análise, ficou-nos evidente que o cantador ou repentista é um persona que tem o dom de criar seus textos de improviso, ou mesmo declamar versos fincados em sua memória e ir adaptando-os no decorrer dos embates. No entanto, existem poetas que apenas escrevem e não improvisam versos como os cantadores, esses são chamados de cordelista ou poetas de bancadas. Isso não impede que o cantador possa escrever versos e figurar também como poeta de bancada. Vejamos o que nos diz Curran (2011, p. 137).

[...] Dos velhos “clássicos” podemos citar a *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo ou A Peleja de Bernardo Nogueira com Preto Limão*. Dos antigos mestres do cordel (e não necessariamente cantadores) indicamos a *Peleja de João Athayde com Leandro Gomes*. Dos poetas modernos que adaptaram a tradição do desafio próprio (verdadeiro ou não) citamos *A Tremenda Peleja de Francisco de Paula com João José* (com os dois cantadores bebendo cerveja num bar) ou *A Peleja de Costa Leite com Dila em Caruaru*. Muito mais divertidas são as dezenas de pelejas imaginadas na forma de encontro, debate e discussão: *O Encontro de Rui Barbosa com Castro Alves*, *Peleja de Garrincha com Pelé* ou, ainda, *Peleja do Matuto e o Playbói*, que mostra a vida dos dois protagonistas.

Le Goff (2013) nos traz uma metáfora a ser desvelada ao trazer as palavras “febre e angústia” ao se referir à memória. Pensamos a palavra febre no sentido de algo latente, ainda quente por questões não resolvidas. Acerca da angústia, vamos no mesmo caminho por sabermos que questões não resolvidas nos trazem inquietações outras e nos fazem ir em busca de descortinamentos para assuntos ligados à nossa cultura, por exemplo.

⁴⁵ Em minhas leituras, há aparição das duas grafias do poeta.

⁴⁶ Nas leituras, encontramos duas grafias para o nome do cordelista.

Nesse sentido, as duas primeiras obras da categoria discussão, de títulos: **O encontro de um Angoleiro com um Regional e O encontro do Mestre Pastinha com o Mestre Bimba no céu, do cordelista Olegário Alfredo** trazem à baila a velha rivalidade entre as Capoeiras Angola e Regional. A questão precípua e corriqueira é que a angola veio primeiro, dessa forma é a capoeira original e ancestral e a regional seria uma mistura de lutas da cultura afro-brasileira com influências orientais e europeias (REGO, 1968). E essa ideia se repete nos versos de Alfredo (2003, p. 05).

[...]
E Deus continuou dizendo:
-Capoeira mãe, é a Angola,
Daqui mesmo do meu Céu
Vou benzer a toda hora
Os capoeiristas da terra
E os do céu, eu benzo agora
[...]

Em Alfredo (2005, p. 04), essa perspectiva de a capoeira angola ser mais antiga do que a regional aparece de forma metafórica, o autor utiliza o vocábulo menino para insinuar que a regional é mais nova. Vejamos:

[...]
-Comigo você não vai
Tirar uma de sisudo
Dentro da capoeirada
Menino leva cascudo
Mando logo para escola
Vê se aprende com o estudo.
[...]

Essa construção permeia a memória coletiva dos capoeiristas dissidentes da linhagem do Mestre Pastinha. Essa tratativa de se questionar qual capoeira se originou primeiro, de certa maneira, aguça a memória de pesquisadores para melhor entender como se deu esse processo; como também nos encaminha para percebermos similaridades e singularidades das duas culturas pelas suas tradições.

Essa discussão entre as capoeiras angola e regional se inicia em um momento em que o Mestre Bimba cria a Capoeira Regional em 1928 e estreia processos de tradições dentro desse novo conceito de capoeira na Bahia. Nesse contexto, é importante relativizarmos o conceito de tradição, por sabermos que ela é mutável e inventada de acordo com as mudanças na e da sociedade. Além disso, sabemos que a tradição está intimamente ligada à cultura de um povo, que também é mutável e que uma nova tradição ou cultura não anula uma outra. Nesse sentido, Adalberto Santos (2011, p. 53) nos diz:

A tradição pode ser entendida como sendo aquilo que persiste do passado no presente, presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuarão a transmiti-la ao longo das gerações. Não há tradição cultural que não esteja ligada a um dado grupo social, embora não haja nenhuma sociedade que não possua cultura própria, não se pode pensar que a cultura seja a reprodução idêntica de um conjunto de hábitos imutáveis. As culturas mudam, pois estão imersas em turbulências históricas e integram os processos de mudança.

Nesse caminhar, o Mestre Bimba ao criar esse novo estilo na capoeira baiana, a antiga passou a ficar no ostracismo, no esquecimento e ocorreram rupturas em sua identidade social (POLLAK, 1992). Assim, a capoeira antiga baiana se viu impulsionada a mudar a sua identidade de grupo e começa a reconstitui-la a partir da década de 1940. Um dos passos foi a mudança da nomenclatura de Antiga para Angola; como também mudanças de posturas e ações dentro da capoeiragem (VIEIRA, 1998). Acerca disso, Abib (2005, p. 65) assevera: “Criou-se então, a denominação de “Capoeira Angola” para caracterizar essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba”.

Obviamente que mudar somente o nome da criação, da arte não resolveria problema algum em relação à cultura, ao que estava em evidência na época. Somente para ampliarmos a reflexão acerca disso, Drummond (1930), no Poema de Sete Faces, em uma estrofe traz essa perspectiva.

[...]
Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é meu coração
[...]

Assim, buscou-se rever, o que não estava atraindo os capoeiristas daquele contexto. Nessa perspectiva, Vieira (1998) assevera que a maioria dos escritos sobre a capoeira antiga dos idos de 1930 a 1950 a tecia como uma cultura exótica e folclorizada. Parte dessa produção foi possível a partir de entrevistas com mestres que iniciaram suas práticas na capoeiragem ainda na década de 1930, a exemplo dos mestres Waldemar do Pero Vaz, Gigante e João Pequeno. Nesse lastro, o precursor da ação de revitalização da capoeira antiga após a incursão do Mestre Bimba foi Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha. De acordo com Abib (2005, p. 65):

Esse processo, no entanto, criou reações no meio da capoeiragem baiana, e logo articulou um movimento liderado por Vicente Ferreira

Pastinha, o mestre pastinha, entre outros capoeiras da época, que buscava a preservação das formas originais e tradicionais de praticar a capoeira: a ludicidade e a ritualidade deixadas de lado pela “eficiência” da capoeira regional. Criou-se então, a denominação de “Capoeira Angola” para caracterizar essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba.

Ora, se baluartes da capoeira antiga endossam que a capoeira dessa época estava perdendo elementos de seu ritual, será mesmo que o Mestre Bimba foi o grande responsável por descaracterizá-la? Em razão disso, achamos prudente pensar que o Mestre Bimba foi o contraponto da época por perceber o quanto a capoeira antiga estava se folclorizando e precisava repensar e ressignificar as suas práticas. O Mestre Bimba fez isso a partir da criação de um método para a capoeira e não se afastou de rituais, além de introduzir novas tradições através da capoeira regional.

Nessa linha de pensamento, em IPHAN (2014, p. 48) vemos uma paráfrase de parte do artigo escrito por Edison Carneiro em 1936, no qual esse pesquisador corrobora um pouco esse conceito de como a capoeira antiga estava perdendo o seu “poder” de ludicidade e de ritualidade. Vejamos:

Para o autor, a capoeira é uma herança dos negros bantus. Atento à contemporaneidade da capoeira de seu tempo, o estudo revela as disputas entre a Capoeira Regional e a dita de Angola, as tensões daí provenientes, e projeta um futuro não muito promissor para a capoeira por ele denominada “folclórica” ou “legado de Angola”. Sendo vítima do progresso, essa manifestação (ou prática) estaria em vias de extinção, avalia o autor, que reconhece, porém, a existência de alguns pontos da cidade onde é grande a vitalidade dessa arte. Tais pontos, provavelmente, se tornaram verdadeiros redutos de capoeiragem nos anos posteriores (IPHAN (2014, p. 48).

Assim, percebemos a importância de darmos “ênfase às diferenças, aos debates e conflitos, mas também aos interesses e tradições compartilhados” (BURKE, 2008, p.7); como vemos nos versos a seguir, do cordel O encontro de um Angoleiro com um Regional, de Olegário Alfredo (2005, p. 2).

[...]
Lá se foram pelo caminho.
O Angoleiro e o Regional.
Cada qual se debatendo.
Ao soar do berimbau.
A discussão foi aumentando.
De maneira gradual.
[...]

Importante, ainda, dizer que essa dicotomia entre as capoeiras regional e angola é legítima e muito se é discutida no meio dos capoeiristas. No entanto, é admirável trazer, também, que há divergências dentro das capoeiras angola e regional, porque alguns capoeiristas se intitulam ser de angola e/ou regional, porém estabelecem diferenças internas. Nesse sentido, Vieira (1998, p. 89) em entrevista com o saudoso e respeitado Mestre João Pequeno, ouve dele que a coisa se modificou demais, se referindo à capoeira Angola, diz ainda que muitos afirmam que são adeptos da Angola porque jogam embaixo, mas, segundo o Mestre João Pequeno, Angola não é isso.

Essa dicotomia é reverberizada também por pesquisadores (as) que descrevem a capoeira angola e regional a partir de um olhar ingênuo e pouco crítico e publicizam em pesquisas formas equivocadas de comparação entre essas duas manifestações de nossa cultura. Vejamos o exemplo trazido por Reis (2010, p.148).

Na capoeira Angola predomina o jogo no plano baixo, enquanto que na capoeira Regional, o jogo acontece mais no plano alto. Há, portanto, uma oposição entre os dois estilos. Esquemáticamente, podemos destacar uma série de oposições presentes nos movimentos corporais da Angola e da Regional:

Capoeira Angola

- jogo mais pelo chão/ginga baixa
- jogo mais na defesa/jogo mais lento
- _corpos não se tocam/ginga mais dançada
- ênfase no lúdico
- maior teatralidade

Capoeira Regional

- jogo mais alto / ginga alta
- jogo mais no ataque – jogo mais rápido
- corpos se tocam
- ginga menos dançada / ênfase na competição
- menor teatralidade

O Mestre João Pequeno já faz cair por terra esse argumento de Reis (2010) quando ele diz que o fato de jogar embaixo não é determinante para ser classificada como capoeira angola. A mesma autora diz que o Berimbau dita o ritmo, porém da forma que ela apresenta nos parece que a capoeira angola e a capoeira regional apresentam apenas um toque Angola e São Bento Grande, respectivamente, por exemplo.

Na capoeira regional, também há controvérsias, porque o Mestre Bimba criou e deixou uma pedagogia para ser seguida que contempla: Método, Rituais/Tradições e Princípios. Na atualidade, o persona que busca preservar e eternizar a invenção do Bimba é o Mestre Nene⁴⁷, seu filho. Dessa forma, Nene (2018, p. 40) dá exemplos genéricos de grupos que se intitulam ser regional apenas porque aceleram o toque de berimbau e jogam a maior parte em cima, pouco colocam a mão no chão para fazerem algum movimento, seja de defesa, seja de ataque.

[...] o jogo começa lento e, conforme acelera, os movimentos no jogo se tornam mais rápidos e altos. Isso não faz sentido para a filosofia da Regional, pois resume tudo a acelerar os golpes. Embora existam ritmos de velocidades variadas dentro da nossa metodologia, o fato de haver jogos mais rápidos não a define de forma nenhuma. Resumir a Capoeira regional como uma velocidade de jogo é inconcebível (NENE, 2018, p. 40).

Os arquétipos dos mestres João Pequeno e Nene nos habilitam a entender o quanto a capoeira, seja ela regional ou angola nos traz reflexões sobre a sua filosofia e sobre a sua forma de ser praticada. Além disso, dá a entender que existem grupos, escolas, agremiações etc., que não são adeptos nem de uma filosofia, nem de outra, mas sim misturam as duas e criam outras como a Capoeira Contemporânea e seguem seus caminhos, como bem cunhou Vieira (1998). Não vemos problema nisso, pois a capoeira é livre, é libertária, porém tem que ser tratada com respeito e distinção. Essa ideia é representada em Alfredo (2005, p. 08).

[...]
Com toda prosopopéia
Acabou-se o dilema
Regional com Angoleiro
No traçado teorema
Vão de braços dados
A beber uma jurema.
[...]

Este final é emblemático porque enaltece a importância destes baluartes da capoeira regional e angola e deixa implícita a ideia de que essa disputa de quem seja melhor Bimba ou Pastinha não mudará a história de glórias dos dois, pois, de certa forma, ambos se equivalem pelo que fizeram pela capoeiragem em relação ao descortinamento dela para o mundo. Perspectiva parecida se dá com os nossos representantes do cangaço, Lampião e Antônio Silvino no cordel O encontro de Lampião com Antônio Silvino, de

⁴⁷ Presidente da Filhos de Bimba escola de Capoeira e diretor vitalício da Fundação Mestre Bimba.

José Costa Leite, porque o autor constrói a narrativa desses dois atores sociais como se eles fossem imbatíveis na luta, em uma construção fantástica em que o facão dos dois não perfurava a carne nem de um, nem do outro, em razão da proteção das rezas fortes⁴⁸, dos encantamentos. Dessa forma, a última saída foi a rendição mútua e, conseqüentemente, o reconhecimento de que ambos eram os mais fortes. Em razão disso, tornaram-se amigos (CURRAN, 2011).

4.1 Cordel: A peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio

Este cordel aborda a Capoeira em Minas Gerais e narra histórias dos Mestres Cavalieri e Gaio, mestre e aprendiz, respectivamente. Como de praxe, aos moldes dos cordelistas mais antigos, a exemplo de Rodolfo Coelho Cavalcante, o autor da obra, Alfredo (2009, p. 69) inicia o seu escrito pedindo permissão para a escrita e elege o Orixá Olorum para esse fim. Caminhos abertos, discorre seu texto e diz que somente deixará a bancada quando finalizar a sua produção.

Destacamos duas passagens importantes, primeiro: a crença no orixá e segundo a indicação que é um poeta de bancada. Ser poeta de bancada é uma característica dos cordelistas que somente escrevem e declamam, mas não improvisam em desafios.

Olorum, meu orixá
Dessa mesa eu não saio
Até escrever a peleja
De Cavalieri e seu Gaio
São eles capoeiristas
Velozes como um raio.
[...]

Pedir permissão para Olorum ou a outro orixá, ou mesmo a um santo católico, não traz problema algum para o entendimento do cordel, pelo contrário, nos inclina a percebermos o quanto o Brasil dialoga com religiões de matriz africana e do ocidente. No entanto, ao final da obra, o autor clama por Jesus. Nesse sentido, observamos o sincretismo religioso. Ao trazermos essa temática para a discussão, percebemos um amálgama de subtemas arraigados ao sincretismo, porque vários estudiosos trazem entendimentos outros acerca dele. Vejamos, então, a estrofe de Alfredo (2009, p. 76).

⁴⁸ Por “reza forte” se entende aquela capaz de pela força das palavras livrar o devoto de um mal terrível, iminente, vencer inimigos, alcançar prodígios. Não é uma prece comum. A sonoridade da pronúncia, muitas vezes rimada confere-lhe como que um poder mágico. Disponível em: <https://folclorevertentes.blogspot.com/2017/01/vinte-e-cinco-rezas-fortes-benzecoes.html>. Acessado em: 17 ago. 2023.

[...]
Deixe comigo, mestre meu
Vou louvando sem parar
Louvando Jesus ajuda
Ninguém a desanimar
Nos meus versos já pensei
Vou agorinha começar.
[...]

Nesse lastro, trazemos um pouco do entendimento de Souza Júnior (2003) sobre o assunto a partir de citações de alguns autores que se debruçam e/ou se debruçaram em pesquisas acerca do sincretismo. Nina Rodrigues, nos idos de 1930, foi o pioneiro. Para ele, os negros eram incapazes de assimilarem a religião católica por serem de uma raça inferior, subalterna, daí viviam em situação de dissimulação. Dessa forma, por muito tempo foi fomentado o sincretismo como algo vivido pelos povos afro-brasileiros como se Iansã e Santa Bárbara fossem uma mesma entidade, sem questionamentos. Mas será mesmo que eles acolhiam essa dualidade de maneira espontânea?

A perspectiva de Sousa Junior (2003) de chamar de dissimulação em vez de sincretismo, se dá porque boa parte dos pretos não faziam distinção entre a santa e a orixá, não por enxergarem duas numa só, mas devido a compulsória necessidade de negar sua fé, usar do disfarce como estratégia de manutenção de sua crença, porque queriam mesmo era cultuar Iansã. Sobre isso, Bastide (1971) diz que os santos católicos não passaram de espécie de máscaras brancas, como forma de dissimulação do verdadeiro objetivo de cultuar os orixás.

Outro autor citado por Sousa Júnior (2003) é Arthur Ramos que defende não existir um estado puro religioso entre os negros e que a diáspora negra esfacelou a cultura desse povo a partir da separação de suas etnias, trazendo, dessa maneira, problemas de ordem psicossociais. Diz ainda que nesse processo de transculturação, houve perdas e ganhos para o povo negro. Importante evidenciar que preferimos falar mesmo de transculturação em vez de aculturação, pois acreditamos que mesmo com práticas por parte do colonizador na tentativa de esvaziar vivências culturais negras, essas marcas são indelévels, perenes. Fica evidente que Sousa Júnior (2003) enfatiza a partir de Arthur Ramos o choque cultural entre negros e brancos pelo sincretismo.

Sousa Júnior (2003) traz também parte dos escritos de Waldemar Valente. Esse autor diverge de Arthur Ramos por não acreditar em aculturação/transculturação, porque, para ele, no sincretismo, há um processo de fusão e ou simbiose, porque tanto o opressor quanto o oprimido se beneficiam pelas trocas culturais que não são pacíficas, pelo

contrário, são conflitantes. Em verdade, o sincretismo para esse autor visa mesmo é resolver o conflito de culturas.

No nosso entendimento, Sousa Júnior (2003), a partir de sua pesquisa, nos impele a inferirmos o quanto o Povo de Santo teve que se submeter a culturas outras senão a dela. O arraigamento e formas de convencimento em favor da transculturação foram tantas e de formas alienantes e castradoras que há divergências em relação ao sincretismo/dissimulação por parte de Ialorixás. Nesse sentido, vejamos a seguir:

Se a percepção do sincretismo não é consensual entre os intelectuais, não é de se esperar que seja entre o povo de santo. Contrariando as idéias de Bastide, da maior disposição dos grupos menos tradicionais incorrem nesse sincretismo, as afirmações de Mãe Menininha do Gantois e de Mãe Olga do Alaketu sobre o sincretismo, tomando apenas dois exemplos, são opostas às da Iarolixá Stella de Oxossi. Maria Escolástica da Conceição Nazaré, nunca negou à pesquisa do IBGE, de dentro de seu terreiro, um dos candomblés conhecido como mais tradicional, sua religião. Várias vezes, Mãe Menininha do Gantois, da cadeira de Oxum, afirmou-se católica (SOUSA JÚNIOR, 2003, p. 48).

A Iarolixá Mãe Olga do Alaketu, em 1984, em o Encontro das Nações do Candomblé, promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em sua fala, disse que o candomblé é uma religião católica como a de Roma. Obviamente que as críticas foram ferrenhas a Iarolixá, ao ponto de não interpretarem a comparação feita por ela com o sentido de o candomblé do Brasil ser popular como o é o catolicismo na cidade italiana.

Percebermos a apresentação da dissimulação pelo cordel que reforça o quanto a religiosidade está imbricada em nossa cultura e de forma misturada em diversos contextos. Além disso, nos instiga a dizermos que toda e qualquer religião deve ser respeitada e que a intolerância religiosa é lastimável e somente estimula a cultura do ódio, tão presente em nossos tempos, como ocorre atualmente no Brasil e foi asseverado pelo anterior governo federal. Exemplos disso são terreiros de candomblés depredados, igrejas e templos arrombados, entre outros malefícios nesse *modus operandi*.

Mudando um pouco a toada, Alfredo (2009, p. 69) “alfineta” os capoeiristas de outras regiões do Brasil ao dizer que capoeirista mineiro “não mija para trás”⁴⁹, quer dizer, cumprem com seu compromisso. Essa afirmação dá margem para pensarmos em, pelo

⁴⁹ De acordo com o dicionário informal essa expressão significa: Mostrar medo, fugir de compromisso, não cumprir o prometido. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/mijar%20pr%C3%A1%20tr%C3%A1s/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

menos, duas interpretações, uma delas seria que os capoeiristas mineiros podem até fraquejar em algumas situações, mas se mantêm firmes. Outra seria que os capoeiristas mineiros se diferem dos outros, de outro Estado do Brasil. Isso acirra a discussão acerca da região do país onde se tem a capoeira melhor, mais tradicional etc.

[...]
Esta peleja se passou
Aqui em Minas Gerais
Terra de capoeirista
Que não mija para trás
Quando leva uma rasteira
Escorrega mas não cai.
[...]

Nesta obra, também está presente o respeito hierárquico que um capoeirista tem pelo outro; como também é demonstrada a contribuição do ambiente da capoeira para o constructo social de um indivíduo. Para além disso, nesta peleja, aspectos da memória são evocados pela lembrança do reconhecimento da construção da história de mestre e do aprendiz. Isso fica evidente nos versos que seguem (ALFREDO, 2009, p. 71):

[...]
Não temo raio nem corisco.
A culpa é toda do senhor.
Quando eu era pequenino.
A capoeira me ensinou.
Agora nego, me atolere.
Sou chato como um pastor.
[...]

Alicerçado nas palavras de Halbwachs (2006), sabemos que a lembrança é em larga escala algo evocado do passado com o apoio de informações do presente. No caso dos dois mestres, percebemos isso nos versos: “A culpa é toda do senhor. Quando eu era menino. A capoeira me ensinou...” Por essa lembrança, percebemos um reconhecimento e reconstrução dessa memória afetiva e coletiva ao mesmo tempo, pois se dá por esse entrelace de mestre e aprendiz, que se inicia com a memória individual, mas reverbera para a memória coletiva fruto de algo maior, a capoeira.

Esse reconhecimento da importância da figura do mestre de capoeira é bastante polêmico e ainda não suscita políticas públicas eficazes, que amparem os mestres mais antigos, pois, nessa história, muitos capoeiristas para poderem se manter em seus papéis de guardiães e fomentadores dessa cultura afro-brasileira morreram sem o verdadeiro apoio governamental, a exemplo de Bimba e de Pastinha.

De forma tardia, entendemos que o “sacrifício” dos mestres Pastinha e Bimba foi reconhecido, porque a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres são bens reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro “por meio da inscrição no Livro de Registro dos Saberes, volume primeiro, respectivamente, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 21 de outubro de 2008” e lógico que essas duas personas contribuíram de maneira ímpar para este fim (IPHAN, 2014, p, 17).

Tanto a roda de capoeira quanto os mestres devem ser tratados com respeito. Nesse tocante, abrimos parênteses para fazer uma crítica a gestores de escolas públicas que solicitam a professores e mestres de capoeira uma roda no Dia da Consciência Negra. Será mesmo que apenas uma roda representará este dia tão importante para a nossa ancestralidade? Santomé (1998) assevera que não e vai mais além ao denominar esses tipos de ações como Currículo de Turista. Perspectivas como essas contribuem para a folclorização dessa cultura. A escola deveria atender a Lei 10.639/2003 e sua atualização com a Lei 11.645/08 em relação ao ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena e, realmente, verticalizar disciplinas com essa interatividade. Nesse sentido, é necessário, no entanto, fazer do cordel e da capoeira, práticas que estejam presentes no cotidiano escolar e não apenas em datas comemorativas.

Indubitavelmente os mestres (as) de capoeira deveriam receber do Estado e sociedade civil um olhar especial. Nesse sentido, após o registro dos Saberes dos Mestres e da Roda, criou-se a Salvaguarda da Capoeira. Essa instituição tem como objetivo precípuo sugerir políticas públicas, por exemplo, para o benefício dos mestres (as). Uma dessas ações é um plano de Previdência Privada. Isso ainda está distante de acontecer.

4.2 Cordel: O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu,

Aqui temos a apresentação de “dois homens renomados na cultura popular” pela perspicácia e destreza no trato com instrumentos musicais; bem como com as poesias emanadas pelas suas vozes: Luiz Gonzaga com a sanfona e Mestre Waldemar com o seu berimbau colorido. Isso é demarcado logo na primeira estrofe desse cordel. O cordelista Victor Alvim Itahim Garcia, Lobisomem, nos abraça com essa discussão.

Ouvi contar uma história
Que vou narrar pra vocês
Um fato inusitado
Que alguém duvide talvez
Um encontro dos dois poetas
Que aconteceu certa vez
(GARCIA, 2007, p. 01).

[...]

Nessa atmosfera, para brindar esse encontro no céu, São Pedro se manifesta e demonstra seu respeito as figuras ilustres de Luiz Gonzaga e do Mestre Waldemar, dos berimbaus coloridos e clama por uma canção aos dois, a execução do hino do Nordeste, a canção Asa Branca:

[...]

São Pedro lhes perguntou:
- Posso fazer um pedido?
E os dois lhe responderam:
- São Pedro santo querido
Seu pedido é uma ordem
De pronto será atendido!

São Pedro disse: - Lá vai
O meu pedido então
Quero ver Luiz Gonzaga
Com Waldemar da Paixão
Cantando a “Asa Branca”
Que é o hino do sertão
[...]

Esta canção nos remete aos Estados do Brasil acometidos pela seca e, conseqüentemente, pela fome. No entanto, a ressonância de sua letra ultrapassa os limites dos Estados do Nordeste e passa a ser cantada e declamada por todo o Brasil. De acordo com Curran (2011, p. 144), várias obras literárias abordaram o tema da seca, como Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado, Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, entre outras. Estas obras foram adaptadas para a TV e tiveram seu alcance de público ampliado em razão disso. Coube a Chico Buarque de Holanda, um dos maiores cantores da música popular brasileira levar poesia através da música para Morte e Vida Severina nas telinhas. Ainda Curran (2011, p. 144) diz:

Além de Chico Buarque, um cantor folclórico-popular do Nordeste, Luiz Gonzaga, o “rei” do baião e conhecido por gerações de brasileiros, sintetizou o mito do migrante no que a maioria iria chamar de “hino nordestino nacional”, a música Asa Branca.

Vários encontros foram proporcionados por esses dois ícones da música brasileira, Gonzagão nos palcos tocando a sua sanfona com inúmeros forrozeiros e o Mestre Waldemar em rodas de capoeira em seu Barracão e no Mercado Modelo, em Salvador (BA), promovia e comandava cantorias com o seu berimbau colorido.

Mestre Waldemar e Luiz Gonzaga não se encontraram em vida para comandarem um show. No entanto, pela escrita da literatura de cordel, isso foi possível acontecer e

verdadeiros bambas em suas artes, em suas linguagens se juntaram para alegrar o céu. Nesse sentido, de acordo com Abreu (2003, p. 40), o Mestre Waldemar do Barracão era:

Autoridade respeitada pelos alunos e a comunidade da capoeira pelo domínio que ele exercia sobre a sua arte como conhecedor da tradição, pelo engenho que possuía na condução dos ritos e de fazê-los desdobrarem-se com beleza. Nesse aspecto, segundo afirmações do próprio Waldemar, o seu canto (“**grito de capoeira**”), pela admiração que proporcionava, se transformou num instrumento amaciador das tensões existentes no terreiro, sem a necessidade do uso do autoritarismo e truculência por parte do mestre, que dominava o ambiente como faz um grande artista no exercício da sua arte, seduzindo.

Autoridade que se forjou pela vivência na capoeira, pela leitura dos rituais regentes da cultura dessa arte, de forma simples, porém atenta às suas nuances, pertencimentos. Um desses rituais é o toque de berimbau, pelo grito da capoeira, pela cantoria dela. Esse é um saber de um mestre. E o Mestre Waldemar tinha esse poder de dominar os ânimos dos capoeiristas mais exagerados à força física, ao descontrole nos movimentos. É como se a cantoria dele com o seu berimbau tivesse o poder de anestesiar possíveis más intenções de pessoas nos jogos (ABREU, 2003).

Essa autoridade formata-se na vivência da pessoa humana que dá a sua vida para instrumentalizar seus aprendizes de informações culturais sobre esse legado, a capoeira. São os saberes do mestre que emergem em ações positivas desse ofício de ensino e de aprendizagem. O IPHAN (2014, p. 145) nos direciona ao entendimento da importância da figura do mestre de capoeira.

[...] **O ofício do Mestre de Capoeira** é exercido por aqueles detentores dos conhecimentos tradicionais desta manifestação e responsáveis pela transmissão oral das suas práticas, rituais e herança cultural. Largamente difundida no Brasil e no mundo, a capoeira depende da cadeia de transmissão desses mestres para a sua continuidade como manifestação cultural. Saber da capoeira é transmitido de modo oral e gestual, de forma participativa e interativa, nas rodas, nas ruas, nas academias, assim como nas relações de sociabilidade e familiaridade construídas entre mestres e aprendizes [...].

Nessa construção do lugar de memória da capoeira pelo cordel, é fundante demarcar como os saberes dos mestres são importantes na formação dos capoeiristas, que vão além das rodas de capoeira, ou melhor, contribuem ao espraiamento de saberes para a vida fora das rodas. Um diálogo com essa perspectiva é o fato de o Mestre Waldemar inserir em suas ladainhas partes de cordéis. Clássicos como Pedro Cem e o Valente Vilela

permeavam as cantorias desse cantador baiano (MAGALHÃES FILHO, 2021). Isso é importante também para nos lembrarmos da similaridade da capoeira com a literatura de cordel.

Para a vida da capoeira, um desses aprendizados, refere-se ao berimbau, o instrumento que comanda todas as ações em uma roda. E neste cordel essa referência é estabelecida pelo berimbau preferido do Mestre Waldemar: o Ás de Ouro. Vejamos, a seguir uma fala do próprio mestre em entrevista a Abreu (2003, p.71):

Este é o meu Ás de Ouro, meu berimbau favorito, que trago comigo há seis anos e de onde tiro os toques para chamar os homens para luta de honra no campo de Angola. Quem não acredita venha tirar a teima e ver quem é bom.

As palavras do Mestre Waldemar soam como se o berimbau fosse um “pastiche”, instrumento potente para hipnotizar os capoeiristas valentes, os bambas da época. E ainda desafia, venham tirar a limpo, ver como se toca e como se joga ao som do berimbau de ouro.

[...]
Waldemar então pegou
Seu instrumento querido
O “Ás de Ouro” empunhou
Seu berimbau preferido
E disse: - Luiz Gonzaga
Pode fazer seu pedido!
[...]

Nessa linha de pensamento, é inadmissível aceitar o discurso proferido pelo ex-coordenador do curso de Medicina, da Universidade Federal da Bahia, ao dizer que: "O baiano toca berimbau porque só tem uma corda" (FOLHA, 2018, p. 10). Ledo engano esse tipo de fala, porque o berimbau, mesmo monocórdio, é um dos instrumentos mais complexos para ser executado, pois deve-se saber como utilizar a pedra e/ou dobrão, ficcionar a cabaça na barriga do tocador etc. E quando conjugado ao canto, as exigências se ampliam, pois, ritmo, melodia, timbre, tom etc., devem estar em harmonia. Ademais, para o berimbau ser “tocado” com propriedade, o capoeirista deve ter outras habilidades, a exemplo de saber afiná-lo. Em suma, sobre o berimbau voltaremos a falar no capítulo sete.

Ao tratarmos desse saber do mestre com o berimbau, emerge uma temática importante na contemporaneidade, o manejo da *Eschweilera ovata*, ou biriba como é mais

conhecida mundo a fora a madeira que dá forma ao arco do berimbau ao receber o aço e a cabaça, formando assim, o instrumento mestre da capoeira, de maneira geral. A preocupação com o manejo da biriba e com a sua escassez, se dá porque essa biomassa é nativa do Brasil, e capoeiristas do mundo afora vêm para o nosso país em busca dessa riqueza. Daí, é imprescindível, além de preservá-la, replantá-la e fazer campanhas de uso sustentável dela (IPHAN, 2014).

Ao evocar esses dois baluartes da musicalidade de nossa cultura popular, apoiamos possibilidades de trazer construções sociais realizadas no presente através de lembranças do passado (HALBWACHS, 2006). Os versos a seguir de Garcia (2007, p. 4) ilustram um pouco isso:

[...]
Luiz Gonzaga e Waldemar.
Passaram a vida cantando.
O baião e a capoeira.
Pelo Brasil divulgando.
A sanfona e o berimbau.
Sempre lhes acompanhando.
[...]

Em diálogo com Halbwachs (2006), Myrian Sepúlveda dos Santos (2003, p. 22) nos diz que o “passado só se torna compreensível a partir de sua realização em práticas e construções sociais do presente”. Essa afirmativa é importante, entre outros aspectos, para relembrarmos das palavras de Nora (1993) sobre a memória não ser espontânea, de ser necessário realizar festas de aniversários, de casamentos, entre outros. Nesse sentido, pensar na preservação da memória de Luiz Gonzaga e do Mestre Waldemar pelas estrofes do cordel é uma maneira de deixar acesa a chama do legado desses artistas de nossa cultura, de contribuir para a lembrança em detrimento do esquecimento, mesmo sabendo da circularidade que é esse processo, pois lembranças e esquecimentos permeiam as nossas vidas.

4.3 Cordel: O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu

Vimos nesta obra o impedimento de Caiçara entrar no céu, a partir de um tema bastante atual, a discriminação. A trama se desenrola no momento em que o Padre Cícero inquire o Mestre Caiçara e ele declara ter se envolvido em diversas façanhas e querelas em sua vida pregressa, como brigas, arruaças, jogos de azar, bebedeiras, vadiagem na capoeira, poligamia, além de ser candomblecista. Nesse lastro, Garcia (2008, p. 14) apresenta uma estrofe acerca disso:

[...]
(Padre Cícero)
-O senhor me confessou
Viver da capoeiragem
É que eu saiba: capoeira
É o mesmo que vadiagem
É coisa de vagabundo
Que vive na malandragem!
[...]

De certo, o cordel de Garcia (2008) nos remete à 1997, ano do falecimento do Mestre Caiçara e nos faz refletir sobre a discriminação da capoeira quase no século XXI. Resquício de toda a contracultura que predominava no Brasil nos idos das primeiras décadas do século XX, em que a capoeira e todas as manifestações de matriz afro-brasileira eram criminalizadas.

[...]
(Padre Cícero)
-Capoeira eu sempre soube
Ser coisa de marginal
Inclusive é proibida
Pelo código Penal
Desde os tempos do compadre
Deodoro, o Marechal
(GARCIA, 2008, p. 14).

[...]

Sabemos, também, que para a ressignificação de determinada cultura de um povo, o caminho não é curto, ainda mais em um país retrógrado como o nosso, em que há resistência à valorização de uma cultura oriunda de uma que não seja europeia. Nesse sentido, presenciamos vestígios do preconceito e do racismo até hoje, pois, infelizmente, pretos e pardos em nosso país amargam números expressivos em relação ao desemprego. De acordo com o Correio Braziliense (2021):

Os negros representam 72,9% dos desocupados do país, de um total de 13,9 milhões de pessoas nessa situação. De acordo com o levantamento, 11,9% dos sem ocupação são pretos e 50,1%, pardos. Apesar de os números representarem queda em relação ao terceiro trimestre de 2020, quando 14,1 milhões de pessoas estavam desempregadas (50,5% pardos; 36,3% brancos e 12,6% pretos), o percentual da população negra ainda é alto.

Se hoje, pretos e negros amargam números expressivos em relação ao desemprego, indubitavelmente, o fator preponderante é o racismo estrutural que se mascara no discurso de que essas pessoas são menos qualificadas do que pessoas brancas. Quando se trata da mulher preta e/ou negra, os números são maiores. Dessa forma, é de

se esperar que na década de 1990 grande parte da sociedade visse a capoeira como uma cultura menor por ter a sua gênese de povos do continente africano.

Nesse sentido, o cordel apresenta um viés crítico e reflexivo ao denunciar o preconceito à capoeira, à discriminação e intolerância religiosa ao Candomblé, bem como sugere respeito a toda e qualquer religião. Isso, torna-se explícito na estrofe a seguir, de (GARCIA, 2008, p. 17).

[...]
(Me Caiçara)
- Me responda uma coisa:
Que diferença é que faz
Rezar pros santos da igreja
Ou então pros orixás?
O respeito entre as crenças
Traria muito mais paz.
[...]

Qual a diferença entre rezar para um santo da igreja ou para um orixá? Essa é uma reflexão plausível e coerente, pois toda e qualquer oração sendo verdadeira e honesta não trará mal algum, pelo contrário, é emanção positiva de energia, de vibração. Ademais, a palavra traz consigo o poder do convencimento, da persuasão e quando executada com fé, a tendência é de sucesso em seu pleito, em seu objetivo.

[...]
(Me Caiçara)
- Pois nasci e fui criado
No meio do Candomblé
Em todos os orixás
Sempre tive muita fé
Por isso fui protegido
E carrego muito axé
(GARCIA, 2008, p. 10).
[...]

Nesse entrelaçamento da discussão entre o mestre Caiçara e o Padre Cícero, emerge uma fala ainda muito impregnada no Brasil e de certa forma na Bahia, de que toda criança deve ser batizada com uma água benta. Essa ideia não está fincada somente na religião católica, mas também em religiões evangélicas, pois a água dessa religião que “purifica” é a de João Batista. Nesse sentido, a estrofe a seguir traz a ideia implícita de que o mestre Caiçara fora batizado pelo catolicismo, mas mudou de religião. No entanto, no cordel, em sua integralidade não faz menção a essa mudança.

[...]
- E continua difícil
A sua situação

Sua frequência à igreja
Foi pouca para um cristão
Além disso, ainda por cima
Mudou de religião
(GARCIA, 2008, p. 16).
[...]

Na própria religião do candomblé essa perspectiva é muito forte. Nesse sentido, ressaltamos que há uma cisão sobre a necessidade de uma pessoa ser batizada na igreja católica para ser iniciada no Candomblé. Sousa Júnior (2003, p. 48) argumenta que mesmo em terreiros tradicionais existia/existe essa dicotomia. Vejamos:

A idéia de que não é mais preciso ser católico para ser brasileiro parece que já é consenso entre a maioria das pessoas. Ela não pode ser entendida, todavia, ao candomblé sobretudo no que diz respeito à realização de certas obrigações, principalmente aquelas que pressupõem uma inserção da pessoa no grupo religioso. É possível ser de candomblé sem ser batizado? Orixá aceita obrigação de gente que não é batizado? A resposta a estas perguntas divide opiniões entre o povo de santo e possui diversas explicações. Verdade é que na maioria dos terreiros de candomblé, pelo menos da cidade de Salvador, “menino sem batizar nem senta na mesa de sete meninos.” E passa de longe de todas as obrigações. A questão de uma pessoa sem religião poder ser de candomblé parece que é algo que ainda está para ser colocada para alguns sacerdotes dessa religião.

Para além disso, representa uma “realidade” ainda latente na memória coletiva de parte do povo brasileiro, porque uma parcela da sociedade desconhece o *phatos*, o sentimento da capoeira e a racionaliza e ainda a coloca nesse lugar de prática menor quando comparada a artes marciais de origem europeias e/ou orientais.

4.4 Cordel: O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens

Antônio Vieira apresenta a cidade de Santo Amaro, do Recôncavo Baiano, com toda a sua diversidade cultural, a enaltecendo no momento de discorrer sobre as comidas típicas, a exemplo da maniçoba, de trazer o samba, o candomblé e, enfim, toda a cultura dessa região.

[...]
O candomblé nos terreiros
Tudo quanto é sagrado
Os orixás e os santos
Os ebós encomendados
As procissões, as igrejas
Promessas e batizados
Depois de muita peleja
O sincretismo arranjado

O lindro amor, a folia
E o bembé do mercado
Negro fugido e samba
Bumba-meu-boi amuado
Maculelê, capoeira
Nego por todos os lados
As retretas nos coretos
Por maldade, derrubados
(VIEIRA, 2002, p.3).
[...]

Sobre o Valente Doze Homens, a sua biografia, quase nada está escrito. Encontramos referência a ele na obra de Marcelino dos Santos (1991) que traz histórias do Mestre Cobrinha Verde. Pires (2002) discorre um capítulo sobre Besouro e cita o capoeira Doze Homens como seu contemporâneo. Abib (2009) cita Doze Homens como um capoeira de destaque, no entanto não dispensa uma seção para ele. Isso aconteceu com muitos outros mestres em razão de ainda não ter sido encontrado algo substancial para publicação, pela falta de escritos mesmo.

Em razão dos limites deste trabalho, não poderíamos focar a totalidade dos capoeiras que, de alguma forma, aparecem citados, seja nos manuscritos dos velhos mestres, ou em outro tipo de documentação referente aos tempos mais remotos da capoeiragem, pois as informações, como já dissemos, são muito escassas e necessitam uma investigação muito mais apurada, tarefa que se apresenta como desafio àqueles que buscam conhecer um pouco mais da história da nossa cultura popular, a partir da história de seus verdadeiros protagonistas (ABIB, 2009, p. 21-22).

Acerca de Besouro, o provável ano de nascimento de Manoel Henrique Pereira, o Besouro de Mangangá⁵⁰, Besouro Preto ou Besouro Cordão de Ouro é 1885, mas não se tem notícia de sua certidão de nascimento. O óbito se deu em 1924, de morte matada, esfaqueado, como consta em certidão de processo crime, arquivada no Arquivo Público de Santo Amaro (ABIB, 2009, p. 51).

Além dos vastos aspectos culturais do cordel sobre Santo Amaro da Purificação, nos chama a atenção a figura dos personagens Besouro e o Valentão Doze Homens como personas destemidas, como brigões, tendo a força bruta como seus maiores atributos. Essa perspectiva parafraseia com Sodrê (2005, p. 143), quando ele diz: “caracterização negativa que o cordel costuma fazer do elemento negro – perversidade, luxúria,

⁵⁰ Mangangá é uma espécie de besouro típico de sertão, também conhecido como Abelha Mangangá, apesar de ser extremamente maior que as demais espécies de abelha e ser de coloração preta e cuja mordedura produz calafrios e febre (ABIB, 2009, p. 47).

brutalidade, satanismo, tendência vingativa, bestialidade são constantes”. Assim, o negro é visto de forma depreciativa, cuja sua maior qualidade é a força física. Preocupa-nos construções como essas, porque sabemos que a memória coletiva é estruturada de forma social. Halbwachs (2006) diz que o processo de construção da memória se dá nas relações sociais vividas pelo sujeito e acionadas por mecanismos subjetivos e que podem estar relacionados com a vivência dos envolvidos nela.

Pensamos que a força física aqui demonstrada por Besouro e Doze Homens não advenha da brutalidade pela brutalidade, mas sim seja uma forma de lembrar que durante mais de trezentos anos essa foi a única maneira de o negro conseguir alguma conquista, porque o sistema da escravidão não dava voz a ele, muito menos direitos. Assim, as conquistas eram mesmo a partir do combate. Ser forte era uma forma de resistir à repressão, ao racismo alargado após a “abolição”.

Dito isso, ao sabermos que Besouro foi um capoeira que teve seu auge na luta nas duas primeiras décadas do século XX, inferimos que ele passou por privações e injustiças sociais por ser negro e capoeira. Isso nos leva a crer que Besouro brigava e era valentão não por ser indolente, mas por viver em contexto de desigualdade social e criminalização da capoeira, de racismo em que brigar era uma forma de contestar os desmandos da época, da ordem estabelecida por regras nacionais. Nessa direção, valentes estabeleciam territórios, ditavam e criavam formas de demonstrar superioridade entre outros também fortes.

De acordo com Pires (2002, p. 22) “Besouro desafiava quem tinha nome, quem poderia aumentar-lhe a fama, como o costume de todo o valentão e, às vezes, também tinha que se defrontar com a polícia que também possuía entre seus quadros valentões”. Em regiões interioranas, havia uma espécie de código de ética/conduita entre brigões. A depender da região a forma de desafiar podia variar. No recôncavo baiano era assim:

[...]
De repente eis que surge
Saído não sei de onde
Um cidadão arrogante.
Vindo talvez lá do conde
Que após olhar pra todos
E estudar o ambiente
Pedi ao dono do bar
Duas doses de aguardente

O dono do bar, então
Que estranhou o pedido
Sem fazer contestação

Nem querer ser atrevido
Por dever da profissão
Botou em copo de vidro
Duas porções de cachaça
Para o desconhecido

E esse ao ver a cachaça
No copo, sobre o balcão
Olhou detalhadamente
Pra quem estava no salão
E com ar de autoridade
Todo cheio de razão
Apontou o indicador
Para um certo cidadão.
(VIEIRA, 2002, p.4-5).
[...]

Essa passagem narra um desafio, um convite para uma briga. A recusa da bebida marcaria um afronte a quem oferecera; um aceite denotaria indignidade por parte de quem a aceitara e este não seria digno de uma briga, de um embate. É como se esse homem não fosse um forte, digno de lutar. Para que lutar com um fraco, frouxo! Em Gonçalves Dias, no cânone Juca Pirama I, o guerreiro queria somente lutar com quem fosse digno de morrer para, dessa forma, poder herdar a sua coragem pela antropofagia. Essas culturas se entrelaçam na ideia do engrandecimento pelo outro, através de um feito, de um evento de coragem.

4.5 Cordel: A peleja de Lampião com Besouro Mangangá

Este cordel une dois ícones do imaginário do povo do Nordeste brasileiro concernente à significação da figura do homem valente, destemido, porém à margem da sociedade; Lampião, por integrar e chefiar o cangaço e Besouro Mangangá, por ser capoeira. Essas similaridades e singularidades os unem pela criminalização de suas práticas. A Lampião, também conhecido como “O Galo Cego”, por ser cego de um olho, são atribuídos crimes de roubos, mortes e arruaças e a Besouro a alcunha de desordeiro, vagabundo e criminoso. Para este último, o Código Penal Brasileiro, de 1890, previa pena de prisão capital por até dois anos se fosse reincidente em práticas de capoeiragem (REGO, 1968). Nesse sentido, vejamos estrofes do cordel de Garcia (2006, p. 15):

[...]
Besouro apesar de não
Ter sido um cangaceiro
Também era perseguido
Pra ser feito prisioneiro
Pois o capoeira era
Visto como arruaceiro.

[...]

[...]

(Lampião)

-Pois acho que tu não sabes
Com quem é que estás falando
Se não sabe quem eu sou
Eu vou logo lhe avisando
Sou Capitão Virgulino
Lampião se apresentando!
(GARCIA, 2006, p. 5)

[...]

[..]

(Besouro)

Sou Besouro Mangangá
Capoeira mandingueiro
Temido e respeitado
Por esse Brasil inteiro
E aviso: não tenho medo
Nem mesmo de cangaceiros!
(GARCIA, 2006, p. 6)

[...]

Por mais que esses dois personagens de nossa cultura sejam importantes para grupos diversos em todo o Brasil, Lampião, não somente, mas principalmente, para aquele nordestino que desbrava o país e tem na metáfora do herói-marginal ⁵¹a força para continuar lutando e indo em busca de seus sonhos e objetivos. Pensamos da mesma forma quando lembramos de Besouro em sua representação para a capoeira; notadamente ao ligarmos a prática da capoeira à resistência oriunda ainda dos resquícios da escravidão, porque Besouro é esse persona, pois a época em que viveu era permeada por discriminação, preconceitos e racismo. Nesse sentido, sobre a memória coletiva vemos nas palavras de Halbwachs (2006, p. 81) algo nesse sentido: “É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”.

[...]

Os dois eram naturais
Do nordeste brasileiro
Um era capoeirista
O outro era cangaceiro
Mas os dois fizeram fama
No Brasil e no estrangeiro
(GARCIA, 2006, p. 3)

⁵¹ “um mito que povoa o imaginário dos capoeiras (ABIB, 2020, p. 282).

[...]

Importante, ainda, dizer o quanto esse lugar de memória, o cordel, continua contemporâneo, porque, entre outros aspectos, em pleno ano de 2023 embala multidões em uníssono som no Carnaval do Rio e corrobora a Imperatriz Leopoldinense a galgar o título de campeã, depois de vinte e dois anos sem premiação. Tudo isso a partir do enredo de Leandro Vieira, de título "O aperreio do cabra que o excomungado tratou com má-querença e o santíssimo não deu guarida", baseado no cordel "A chegada de Lampião no inferno", de José Pacheco, um clássico do gênero. Depois desse, inúmeros cordelistas trataram do tema em suas produções. O mesmo Leandro Vieira, no Carnaval de 2022, escreveu o enredo da Império Serrano: "A vida é rinha! Besouro, saravá, serrinha! O negro há de se orgulhar! Se entra no jogo é pra incendiar!". Dessa forma, o Rio de Janeiro contribui com a cultura da Literatura de Cordel e da Capoeira, deixando essa memória latente pelo Carnaval pelas vias de Lampião e de Besouro Mangangá.

Nas peripécias desses dois lutadores, ambos são forjados na esteira da proteção divina, algo muito comum no sertão do Nordeste e no Recôncavo. Aqui destacamos as "rezas fortes", como são conhecidas, para proteção de males de toda a ordem, de injustiça a arma de fogo. Nesse sentido, veremos a seguir duas rezas fortes/orações extraídas de um livro elaborado a partir de entrevistas com o Mestre Cobrinha Verde, discípulo de Besouro Mangangá. Vejamos, então, de acordo com Marcelino dos Santos (1991, p. 27-28).

Vamos andando com meu Jesus
Adiante eu levo a divina cruz
Chagas abertas; lábios feridos
A cruz do Nosso Senhor Jesus Cristo
Entre mim e o perigo
Amém

Valei-me meu São Silvestre e os anjos 27 pela sua camisa que veste
Assim como São Silvestre abrandou os corações dos três leões, em
cima do morro cravado de pé e mão
Abrandai eles debaixo do meu pé esquecidos, mas mansos do que a
cera branca
Se olhos tragam, não me enxergarão
Se boca tragam, não me falarão
Se pagam para mim, não me alcançarão
Se faça tragam para mim, é de se enrolar com Nossa Senhora enrolou
o Arco celeste
Cacete para mim é de ser quebrado, assim como Nossa Senhora
quebrou os gravetinhos para ferver o leite de seu Bendito Filho.

Arma de fogo para mim apontada é de correr água pelo cano, sangue pelo gatilho, assim como Nossa Senhora chorou lágrimas pelo seu Bendito Filho.
Amém.

Essas rezas compõem o repertório do lutador do início do século XX, no Brasil, aqui em especial destaque para os capoeiras de Santo Amaro da Purificação e regiões adjacentes que trazem nelas as mandingas, formas de comportamento e de inserção no mundo da capoeiragem. A mandinga da reza forte empoderava os corpos para as lutas, incorporava força e poder a esses valentes nos momentos de desafio, das lutas contra os opressores, a exemplo dos cercos policiais. Percebemos, ainda, um imbricamento da fé católica nessas rezas, porque os santos dessa religião estão presentes, além dos pedidos estarem arraigados a passagens bíblicas e de fatos marcados na memória dos fies.

[...]
(Besouro)
-Lampião escute bem
Vou lhe dar esse recado
Não adianta mostrar
O teu punhal afiado
Meu coro ele não fura
Pois tenho o corpo fechado
(GARCIA, 2006, p. 7)
[...]

Não somente pelas orações de matriz portuguesa e católica, os capoeiras se protegiam, faziam parte dessa construção folhas e patuás que se aproximam mais dos aprendizados das culturas afro-brasileiras e dos povos originários. No entanto, esse entrelaçamento de culturas somente agrega a força dos brigões porque diante da fé, sabemos que a dissimulação permeia essas práticas.

O grande mestre Valdemar da Liberdade disse uma vez que os mestres de antigamente “[...] tinham muita mandinga, viravam folha, viravam bicho. Aquilo era próprio para barulho. Besouro era um grande capoeirista, mas tudo debaixo de oração”. Cobrinha Verde se dizia católico, mas não deixava de recorrer também às tradições religiosas africanas de fechamento de seu corpo, no sentido de se proteger dos inimigos “desse mundo e do outro”, dizia ele (ABIB, 2015, p. 33-34).

O que se vê de certo é a fé e a crença na eficácia desses meios de se manter vivo em períodos de perseguições e rupturas da ordem do bem viver. Nesse sentido, Curran (2011, p.129) cita Antônio Silvino, outro cangaceiro de renome do sertão nordestino. Como muitos, atribui-se a entrada de Silvino ao cangaço pelas injustiças acontecidas em

terras distantes das metrópoles onde a lei, praticamente, era exercida pelos latifundiários coronéis dessas áreas:

Por isso, Silvino pegou em armas, vingou a morte do pai e começou a matar gente; por isso, a polícia, os soldados e os mercenários perseguiam-no incansavelmente. Como não conseguiu um emprego honesto, passou a roubar correios, bancos, trens e fazendas para sobreviver. Sua fama cresceu no sertão. Escapou misteriosamente de ser capturado e morto muitas vezes, devido às “rezas” ou encantamentos que aprendera. (Veja-se o romance *História do Boi Misterioso e a presença do índio Benvenuto*.)

Toda artimanha, mandinga, fé, oração, reza forte etc., eram necessárias e entendíveis para a proteção do corpo de capoeiras e de cangaceiros. Mesmo que a reza forte ou um patuá não interferisse de forma estritamente eficaz, acreditamos que o caminho percorrido para esse fim contribuía para o sucesso nos embates, pois a preparação emocional e a psicológica ganhavam um *plus* a mais de coragem.

4.6 Cordel: A peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso

Este escrito versa sobre um caso fantástico entre o capoeirista cantador Boa Voz⁵² e uma pessoa misteriosa. Boa Voz é um capoeirista com habilidades vocacionais para a musicalidade dessa arte, pois domina o berimbau e o canto como ninguém. Do quilate de Waldemar do Barracão, que deve vadiar no céu quando Boa Voz replica acordes com o instrumento dele.

No mundo da capoeira existem várias filosofias e formas de tratar essa cultura, bem como de passar esse legado para novas gerações. Ao olharmos pelas lentes da Capoeira Regional, podemos denominar Boa Voz como um Mestre Charangueiro, aquele que domina os instrumentos e os cantos dessa cultura afro-brasileira (NENEL, 2018).

[...]
Boa Voz tava cantando
Na roda de capoeira
Quando apareceu um homem
Dizendo dessa maneira:
-Desafio o cantador
Pra versar a noite inteira!
(GARCIA, 2008, p. 3).
[...]

⁵² Sebastião Pelegrini de LJ Mattos, conhecido no mundo da capoeira e da música como Boa Voz nascido em 25 de setembro de 1959, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Começou a acompanhar o trabalho do Mestre Camisa em 1984. Em 1986, integrou-se ao grupo Abadá, do Mestre Camisa. Disponível em: <https://rabodearraia.com/capoeira/livro-boa-voz-capoeira-origens.html>. Acesso em: 04 nov. 2022.

Na esteira das antigas cantorias, o desafio está lançado para os versos serem entoados a noite inteira. Quebra-se o encanto quem tropeçar na rima e deixar de agradecer ao público.

[...]
O homem apareceu
Ninguém viu de onde veio
Era alto e corcunda
Tinha o rosto muito feio
Os olhos esbugalhados
E uma cicatriz no meio.
(GARCIA, 2008, p. 3)
[...]

Essa passagem nos instiga a pensarmos no sobrenatural, na presença do fantástico como veremos no cordel **O valente João Corta-braço e o Negrão Endiabrado**. Nesse sentido, pensamos também nas entidades que permeiam o nosso universo, nossos espaços de convivência, de vivências. Geralmente aparece assim, de chofre, inopinadamente, sem ser convidado. Mas para que ser convidado se são forças do além?

Em relação ao episódio, percebemos que esse desafio valoriza Boa Voz como cantador, porque fica implícita a ideia de que entre os vivos não tenha ninguém que pudesse desafiá-lo, daí somente com a presença de um ser fantástico, sobrenatural para tentar destroná-lo desse lugar de cantador, de fazedor de rimas e de orações. Isso o fortalece como um bamba da musicalidade na capoeira.

A caracterização do cantador misterioso constrói a identidade de um malandro típico do Rio de Janeiro, daqueles dos bons, que se vestem a caráter para o domingo de vadiagem, de cantoria, de capoeira, dia de experimentar uma cachaça diferente dos outros dias da semana.

[...]
A calça de boca larga
Aveludada e preta
Blusa de seda importada
Por baixo de uma jaqueta
Sapato de bico fino
De ponta de baioneta

Segurava uma viola
De pinho de jacarandá
Tinha um lenço no pescoço
E por cima um patuá
Na cabeça trazia
Chapéu branco panamá
(GARCIA, 2008, p. 4)

[...]

Está aí o típico capoeira malandro, mandingueiro, pronto para o embate, para os desafios. Faltou nessa caracterização a bengala, que muitos capoeiras antigos a usavam como arma, pois eram utilizadas também como porretes. Muitas delas tinham lâminas afiadas em seu cabo.

O lenço no pescoço nos encaminha para as primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, por exemplo, em que os capoeiras malandros os utilizavam para não serem cortados, quando atingidos por navalha. Este adereço não poderia ser de qualquer tecido, a seda era a melhor opção para que a lâmina da navalha/naife poder deslizar entre os seus fios e, conseqüentemente, não cortar os pescoços dos valentes.

O patuá compõe essa figura desses destemidos, mandingueiros. Estar protegido fazia parte da vida deles, de sua força. Ao lado da reza forte, cunhada pelo santo católico, fruto da dissimulação, os corpos desses bambas estavam fechados. O “feitiço” somente era desfeito se o capoeira deixasse de fazer algum procedimento na construção e/ou manutenção da mandinga.

[...]
(Boa Voz)
O seu canto é venenoso
Mas eu estou bem atento
Pois pra cobra venenosa
Conheço encantamento
A poderosa oração
De nosso Senhor São bento
(GARCIA, 2008, p. 7)
[...]

[...]
(Boa Voz)
Você está muito enganado
Quem você pensa que é?
Sou cantador afamado
Sou homem de muita fé
Tenho o corpo fechado
Jesus, Maria e José
(GARCIA, 2008, p. 14)
[...]

Pela análise dessa categoria, várias temáticas importantes emergiram no entorno da capoeira e da sua ressonância para o entendimento dela no convívio com a sociedade. Um desses temas é a dicotomia na/da capoeira. Percebemos isso no trato com a capoeira angola e a capoeira regional, pois nos escritos de pelejas, há o discurso de que a segunda

não é uma capoeira legítima, já a primeira é vista como a ancestral e verdadeira. No entanto, percebemos que há dicotomia tanto entre os participantes da angola, quanto da regional.

Pela peleja entre o Padre Cícero e o Mestre Caiçara rememoramos temas ainda caros na capoeira, como também nas relações de nossa vida cotidiana, a discriminação e o preconceito com as religiões de matriz afro-brasileira como o Candomblé. Ademais, percebemos que até parte dos adeptos à religião do candomblé tem entendimento divergente em relação a quem pode ser aceito no dogma, por causa da exigência de o batismo católico como pressuposto para uma pessoa ser iniciada.

Percebemos, ainda, a presença da dissimulação como defende Sousa Júnior (2003), em que pessoas de religiões de matriz afro-brasileira dizem aceitar a religião católica, mas em verdade está nesse lugar como estratégia de sobrevivência.

A musicalidade com Luís Gonzaga e o mestre Waldemar da Liberdade se destaca. O berimbau é apresentado de forma especial e o toque desse instrumento é tido como um ritual. Nesse sentido, os saberes dos mestres são evidenciados. No entanto, há crítica a não observância dos direitos dos mestres de capoeira suscitados pela Salvaguarda da Capoeira e do entendimento no registro dos saberes, dos mestres como patrimônio imaterial. Para além disso, com o capoeirista Boa Voz, percebemos o quanto o papel do mestre cantador é fundante para o desenvolvimento do jogo da capoeira.

No tocante à análise do embate entre Besouro e Doze Homens, enfatizamos que Besouro foi um símbolo de resistência aos desmandos contra o povo negro, no início do século XX, antes do vulto dos mestres Pastinha e Bimba.

Ademais, vimos que Besouro e Lampião permanecem na memória coletiva de parte dos brasileiros e apresentam singularidades nessa construção. Não somente por serem nordestinos, mas também por usarem a força bruta para ocuparem espaços ora lhes negados. Besouro pela razão precípua de ser negro e sofrer represálias por isso e Lampião por não coadunar com questões ligadas ao coronelismo de sua época.

5. VALENTES E BRIGÕES: POSSÍVEIS DIÁLOGOS PELA FORÇA

São duas coisas distintas
E quem não sabe se passa
Pensa ser a mesma coisa
Mas se confunde de graça
A diferença é sutil
Têm quase o mesmo perfil
A briga e a arruaça
(VIEIRA, 2003, p. 171).

Histórias de valentes são presentes na literatura de cordel, seja com sertanejos cangaceiros, seja com os capoeiras do Recôncavo, do Recife, do Rio de Janeiro ou mesmo com os brigões que se valiam de elementos da capoeiragem. Nesse lastro, Maranhão (2013) cita em sua obra folhetos versando sobre bravuras ou valentões e dá destaque a façanhas de cangaceiros e de “negros perversos”. Obras como *O valente Vilela*, de João Martins de Athayde, *História de Lucas da feira*, de Ana Maria de Santana são marcas de façanhas de cangaceiros; além, é evidente, de *Lampião*, Antônio Silvino e *Corisco*. O autor classifica mais de vinte tipos de folhetos, de política, de corrupção, de santidade etc.

Nesse emaranhado de tipos de folhetos que Maranhão cita, tipos humanos se entrelaçam e compõem um rol de pessoas comuns que se transformam em quase heróis para a população. Nesse sentido, Curran (2011) elenca:

A forma e o formato dessas histórias cordelianas são os mais variados. Mais próximo do herói “tradicional” do antigo cordel temos a figura do cangaceiro nordestino, que a princípio era apresentado de maneira quase-jornalística e, agora, virou mito. Uma figura que se baseia em menor grau em modelos da vida real, mas que, ainda assim, lembra um “tipo” comum na vida das fazendas é o “sertanejo valente”, personagem ligado aos romances já vistos de amor, sofrimento e aventura. Um terceiro tipo é a pessoa real, um vulto da vida local ou nacional ou mesmo do mundo exterior. Pode ser um tipo popular como “Nascimento Grande”, um “valentão” do Recife no começo do século XX, ou como Cosme de Farias, chefe de grandes campanhas de alfabetização na Bahia, ou uma figura como Getúlio Vargas, líder político e presidente que se tornou símbolo das esperanças e aspirações das massas, ou ainda, o que é mais provável hoje em dia, um jogador de futebol, um cantor ou uma cantora, ou mesmo um ator das ubíquas novelas de televisão (CURRAN, 2011, p. 126).

Como visto, os tipos de valentes e/ou brigões são muitos. Pessoas comuns que se confundem com heróis, ou foram mesmo heróis no imaginário do povo que, infelizmente,

viveu das mazelas da seca, por exemplo. Inversão de valores por falta de políticas públicas, da ação do Estado como o verdadeiro provedor da ordem, da harmonia e das necessidades básicas, além do fomento de lazer e de entretenimento.

No entanto, nos interessa, neste capítulo narrativas de seis capoeiras valentes e destemidos de três Estados do Brasil: Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Uma história se passa no bairro da Liberdade, em Salvador (BA) três outras em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, a penúltima nas ruas do Rio de Janeiro (RJ) e a última em Recife (PE). Os títulos dessas obras são: **Histórias e bravuras de Besouro o valente capoeira, A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro, A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta, O valente João Cortabraço e o negrão endiabrado, Manduca da praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo e Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana.**

O entrelaçamento e entrecruzamento entre essas narrativas é o fato de seus protagonistas serem capoeiras e brigões. Todavia, isso não os eximem de ausência de caráter e de boas ações em prol dos menos favorecidos, mesmo porque esses valentes viviam em contexto de perseguições e de discriminações. Daí, como estratégia de sobrevivência contra a ordem estabelecida, o brigão usava da força para demarcar seus territórios. Sobre isso Abib (2020, p. 289) nos traz: “São atributos que dão identidade e possibilitam a valorização desses sujeitos perante seus pares, também marginalizados. Traduzem-se como a única forma de serem respeitados pela polícia, que, em última instância, representa o poder que os reprime”.

Não somente a força era usada por esses capoeiras, mas também a malandragem. Nascimento Neto (2014, p. 62-63) e Abib (2020, p. 282) trazem o exemplo de João Grilo e Pedro Malasartes, personagens da literatura que viveram às custas de trapagens e enganações como forma de sobrevivência. A zombaria, a ironia, o descaso e o jeito atravessado de se estabelecerem no mundo os fizeram habitar no imaginário popular. Aqui, veremos outros malandros, que souberam negacear e trapacear no jogo das pernas para se tornarem heróis-marginais e permearem a memória coletiva dos capoeiras e dos capoeiristas. Vejamos, então, como se dão essas histórias e as discussões possíveis a partir da análise de significados pelas ações dos valentes nos cordéis.

Ao falar de capoeiras, de valentes, nesses escritos desta tese, percebemos a falta da figura de mulheres capoeiras, o que nos faz perceber um silenciamento da participação

delas no cenário da capoeiragem. Essa lacuna não se refere à, apenas, este capítulo, mas sim a tese em sua completude. Sobre isso, Beltrão (2021, p. 25) indaga:

HÁ DE SE ERGUER UMA VOZ! QUANTOS MANIFESTOS SE ORGANIZARAM PARA TORNAR VISÍVEL AS MULHERES que assinaram seus nomes na história? Por que não dispomos os casos das suas trajetórias? Mulheres atrevidas, espevitadas da navalha, que percorreram ruas e encontraram seus espaços entre os gestuais e os descasos. Algumas delas de uma forma não tão discreta, mas, de todo, valentes nos espaços.

Oliveira e Leal (2009) argumentam que as ruas, desde os tempos mais tenros, sempre foram um *locus* masculino. Além disso, parte de nossa história foi contada por homens brancos, estrangeiros e calcada em uma sociedade patriarcal. Assim, dar visibilidade às mulheres e, ainda, negras seria improvável. Quando a mulher era citada, geralmente, o romantismo permeava o fato e a notícia. Segundo Oliveira e Leal (2009, p. 145) “Havia um consenso quanto ao lugar da mulher na sociedade, mesmo entre jornais de forte oposição política. Caberia então manipular as informações, a fim de garantir melhores resultados frente aos seus interesses”.

A ressonância dos feitos de valentias das mulheres na sociedade tiraria a paz de urbes que almejavam mudar “a cara de suas ruas”, em virtude das transformações advindas do final do século XIX e início do século XX. Estrondos de atos de capoeiragem de Maria Felipa, na Bahia, e de Jerônima, no Pará, por exemplo, atrapalhariam esse projeto (OLIVEIRA e LEAL, 2009 e BELTRÃO, 2021).

Por essas nuances apresentadas acerca das participações de mulheres na capoeira e na capoeiragem, seguem nomes de personas, de algumas partes do Brasil, envolvidas nesses movimentos. Salientamos que esta relação não tem o objetivo de abranger todas as capoeiras do Brasil. Vejamos:

Na Bahia: Almerinda, Menininha, Chica, Cattú, Chicão, Maria Doze Homens, Angélica Endiabrada, Rosa Palmeirão, Massú e Salomé (ABIB, 2009). Em Pernambuco: Trepa no Caixão, Olindina Olívia da Conceição e Ana Coroada (BELTRÃO, 2021). No Rio de Janeiro: Izabel Maria da Conceição (Nené) e Ana Clara Maria de Andrade (SOARES, 1999).

Ao observarmos a presença da mulher na capoeira/capoeiragem, apesar de não ser o intento desta pesquisa focar o debate na questão de gênero, entendemos que esta pesquisa abre uma porta para a ausência dessa figura nos cordéis, como também desnuda

a possibilidade de produção cordeliana nesse sentido. Dessa forma, o cordel como lugar de memória simbólico da capoeira é uma possibilidade de descortinar atuações de “Mulheres de Saia”, “Mulheres da Pá Virada, entre outras denominações, de configurares entre os bambas da capoeira.

5.1 Cordel: Histórias e Bravuras de BESOURO: O Valente Capoeira

Esta narrativa destaca Besouro como um homem valente, destemido, porém justo e trabalhador, o que desconstrói aquela máxima do capoeira vagabundo, sem ocupação, que vivia do ócio e da preguiça. Além disso, tece a identidade dele como de uma pessoa adaptável a situações diante de diferentes contextos. Isso porque Besouro passou por várias profissões/trabalhos durante a sua vida pregressa. Saveirista, militar, vaqueiro, amansador de burros, e, por último, empregado de uma fábrica. No entanto, a capoeira transversalizou toda a sua vida e lhe deu a fama de destemido.

[...]
Começou a trabalhar
No ofício de vaqueiro
Amansava burro brabo
Cuidou de gado leiteiro
Assim era que Besouro
Arrumava o seu dinheiro
(GARCIA, 2006, p. 4).
[...]

[...]
Mangangá é espécie de
Besouro de cor escura
Que fura qualquer madeira
Seja ela a mais dura
Madeira boa, de lei
O mangangá vai e fura
(GARCIA, 2006, p. 03).
[...]

O fantástico está presente na vida de Besouro, pois na trama de suas aventuras em brigas, é (re) corrente a informação de que ele aparece e desaparece como um fantasma, como uma entidade diante do perigo extremo para fugir das armadilhas de seus algozes. Nesse sentido, Besouro não era um encantado como o “Velho do Rio”, como o “Curupira”, o “Boto cor de Rosa”, ou mesmo “Zeca Chapéu Grande”, personagem de Torto Arado. No entanto, vivia de encantamento quando virava um inseto e fugia dos cercos de seus inimigos.

[...]
Mas se o cerco apertasse
Nunca pagava para ver
Transformava-se em inseto
Para desaparecer
E o inimigo ficava
Sem conseguir entender
(GARCIA, 2006, p. 5)
[...]

O capoeira até os anos 1930, do século XX, vivia sobre o julgo do código penal de 1890 que trazia inúmeras restrições para que uma pessoa pudesse transitar nas ruas e avenidas, como também outras proibições. Dessa forma, quando não estava literalmente em um ofício poderia ser preso pelo crime de vadiagem. Assim, o valente, geralmente, permanecia na ordem e na desordem ao mesmo tempo e poderia ser preso a qualquer momento. A escravidão continuava de forma perversa, mas sem correntes de ferros.

[...]
Numa outra ocasião
Besouro andava a pé
Passeando pela margem
Lá do rio Subaé
A polícia lhe abordou:
- Me diga você quem é?

Besouro lhe respondeu:
- Se quiserem saber quem sou
Vão ter que adivinhar
Pois falar é que não vou
E agora eu vou embora
Pois com muita pressa estou
(GARCIA, 2006, p. 6-7).
[...]

Nessas duas estrofes, percebemos a aplicação das normas da lei vigente da época, em relação ao crime de vadiagem, pois Besouro foi abordado por estar “andando a pé” pelas ruas. Ressaltamos que a devida lei tratava os negros sem trabalho formal como vadios/desordeiros e, infelizmente, nessa época, era uma realidade de muitos, porque pouco se dava valor ao trabalho desse povo, praticamente não existia emprego formal para eles, apenas ocupações esporádicas, sazonais, o que os deixavam expostos a perseguições e humilhações. No CPB, de 1890, os artigos traziam uma redação objetiva e sem margens para incertezas das leis. Nesse lastro, vejamos o que versa o artigo 399:

ARTIGO 399

Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:
Pena - de prisão celllular por quinze a trinta dias.

Sendo assim, o simples fato de estar parado na calçada poderia ser motivo de prisão. Diante desse contexto, algo marcante na personalidade de Besouro era a ideia de não ser subserviente, servil, sim, mas não costumava ficar em situação de inferioridade por ser negro, empregado ou capoeira. Na passagem “Se quiserem saber quem sou. Vão ter que adivinhar. Pois falar é que não vou” demonstra que Besouro sabia que era livre e não deveria se submeter aos improperios da polícia. Dessa forma, quando podia gostava de engrossar com quem o desrespeitava. E assim, o foi quando Besouro trabalhava em uma fazenda e ficara encarregado de observar quem entrava e saia pela porteira.

[...]
Na porteira da fazenda
Era grande o movimento
O entra e sai, abre e fecha
Não parava um só momento
Causando assim em Besouro
Um certo constrangimento
(GARCIA, 2006, p. 10).

Nesse entra e saí, um vendedor de laranja por nome Conrado ultrapassa as fronteiras da fazenda onde Besouro trabalhava e não fechou a porteira. O capoeira não gostou, achou aquilo uma afronta e pediu para que a porteira fosse fechada. Isso não aconteceu e a contenda se iniciou, pior para Conrado que amargurou cabeçadas e pernadas. Pelo fato de ser um capoeira, de não ter uma educação escolar, não era condição para que Besouro pudesse primar por bons hábitos e cumprir normas e ordens.

[...]
Besouro olhou aquilo
E de longe ele gritou:
- Cabra feche essa porteira
Por onde você passou
Que não sou seu empregado
Nem a mãe que lhe criou
(GARCIA, 2006, p. 11).
[...]

Percebemos nessas estrofes que valentia não tem relação com falta de educação. Também identificamos que um negro viver na ordem no início do século XX não era algo fácil, pois as oportunidades de trabalho eram ínfimas, daí para sobreviver, o homem tinha

que ter várias habilidades como aqui fora apresentado pelo personagem Besouro de Mangangá.

5.2 Cordel: A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro

Esta obra apresenta Besouro também como uma pessoa do bem, mas que não aceitava injustiças, nem maus-tratos. Como sabemos, trabalhador, apreciador de uma cachaça, leal aos seus pares e a seus superiores. Assim, Besouro foi forjado nas regiões do Recôncavo e suas histórias são contadas em diversos livros, documentários, filmes etc., como o documentário Memórias do Recôncavo: Besouro e outros capoeiras, do diretor e pesquisador Pedro Abib (2008) e do filme Besouro, de João Daniel Tikhomirow, de 2009, como se vê a seguir:

Figura 28 – Documentário sobre Besouro Mangangá.



Fonte: [pinterest.com](https://br.pinterest.com/oluwadicapoeiraAngola/capoeira/)⁵³ (2022).

⁵³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/oluwadicapoeiraAngola/capoeira/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Figura 29 – Capa do Longa Besouro.



Fonte: adoro cinema.com⁵⁴ (2022).

Todos esses gêneros que trazem à baila fatos de nossa história são importantes para a perpetuação de um legado e confirmam a edificação de um acontecimento. Nesse sentido, são registros para a preservação da memória de uma determinada cultura, nesse caso específico da capoeira. Nas estrofes que seguem, Vieira (2003) nos apresenta isso de forma bem evidente.

[...]
 Muitos fatos importantes
 Tem se perdido ao léu
 Em função de nossa história
 Não cumprir o seu papel
 De registrar só o fato
 Inda bem que esse ato
 Faz a trova de cordel

Não fosse isso eu não sei
 Como seria, então
 Que a maioria do povo
 Sobretudo do sertão
 Tomaria conhecimento,
 De pessoas e eventos
 De pouca divulgação
 (VIEIRA, 2003, p. 243).
 [...]

⁵⁴ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-177506/trailer-19506403/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

O contexto da época em que vivia Besouro foi forjado por perseguições à cultura negra, pois o Brasil iniciou, após a República Velha, um período de mudanças, seja na arquitetura das ruas, no alargamento delas e na construção de casarões, de um olhar para o saneamento básico, como na seleção de quem poderia transitar livremente nelas. Salvador (BA) é um palco desse cenário.

Nesse entendimento, para um negro transitar livremente pelas, ruas, becos e vielas de Salvador (BA) e das cidades mais importantes da capital, mesmo depois da abolição, deveria ter um ofício reconhecido pelas autoridades da época, o que era difícil conseguir pelos infortúnios da eugenia, porque o código penal de 1890, como sabemos, proibia e prescrevia como crimes várias práticas culturais e religiosas do povo negro.

[...]
No início da República
Depois da abolição
Toda a cultura negra
Foi vista com restrição
Como prática grosseira
Candomblé e capoeira
Viraram contravenção

A justiça proibiu
O liberto de jogar
A capoeira, na rua
Sob pena de mandar
Prender o capoeirista
Embora ele fosse artista
Acrobata popular
(VIEIRA, 2003, p. 244)
[...]

Besouro, por viver em contravenção na capoeiragem fez muitos inimigos, a exemplos de policiais e coronéis do Recôncavo. No entanto, aversão maior por Besouro fora construída por ele não aceitar a exploração dos homens de poder da época, pois muita injustiça havia nas terras santamarenses.

[...]
Uma coisa que o deixava
Muito furo com a polícia
Era vê-la praticar
Qualquer tipo de injustiça
Aí ele entrava duro
Pontapé, facão e murro
Usava sua malícia
(VIEIRA, 2003, p. 247)
[...]

Apesar de muitas narrativas “pintarem” Besouro como um desordeiro, vadio e brigão, vemos esse ator popular como um defensor dos oprimidos, das pessoas como ele, a margem dos privilégios da República Velha. Nesse contexto, podemos até chamá-lo de um desordeiro do bem, de um herói às avessas, em busca da ordem e da equidade, um herói-marginal, pois, nessa época, a ordem era o escravismo, em outras palavras, deixar o negro preso às amarras do passado, à violência, ao açoite, a ideia de que ele era um corpo sem alma, ou mesmo um bem móvel. Então, ser contra a ordem era uma forma de humanizar, de mostrar sua humanidade, de denunciar que aquela ordem era contrária a existência da pessoa negra como humana. Isso sim era terrível.

[..]
Em seu temperamento
Eu diria: seu mau jeito
De revidar agressão
De exigir seus direitos
De lutar contra a opressão
Racismo, perseguição
Apartheid, preconceito
(VIEIRA, 2003, p. 253).
[...]

Contra os arbitrários
Vindos das autoridades
Dos senhores de engenhos
Da elite da cidade
Do tipo: bater em negro
Capoeira levar preso
Apenas por crueldade
(VIEIRA, 2003, p. 255).
[...]

5.3 Cordel: A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta

A partir dessa narrativa, apreciaremos a contenda entre dois homens, um Capoeira e um carroceiro de nome Baiano. Apenas assim foram denominados. Tudo ocorre quando o Capoeira flagra uma mulher e um homem se amando, à noite, com a porta literalmente escancarada, ela não gosta e o ofende. O Capoeira se irrita e diz não bater nela por estar acompanhada por um homem. Essa fala carrega forte apelo machista e violento, pois bater em uma mulher é, no mínimo, inadmissível e covarde. Machista porque fica implícita a ideia de que se ela estivesse sozinha ou em companhia de outra mulher, apanharia.

[...]
Um dia, tarde da noite
O capoeira passava
Por uma porta de rua
Onde um casal se amava
E quando a mulher lhe viu
Mandou-o “a puta que pariu”
Por essa ele não esperava.
(VIEIRA, 2003, p. 173).
[...]

Em primeira análise da estrofe cordeliana, percebemos que acontecimentos como esse poderiam ser evitados. Não necessitava de se chegar à via de fatos. No entanto, caberia uma repreensão no agressor pela ameaça à mulher. Por outro lado, inferimos que aqui mais uma vez se estabelece o código de conduta dos valentões, um *modus operandi* deles. Isso porque para um valentão se furtar de uma briga como essa seria um desaforo e atestado de covardia.

[...]
O capoeira parou
Olhou com cara de fome
E a mulher atrevida
Gritou: “caia fora, some!...”
Ele disse: “descarada”
Não lhe dou uma bofetada
Porque está com homem!
(VIEIRA, 2003, p. 173)
[...]

A briga se estabelece, confusão generalizada, a “cidade observa”, o cidadão comum não se atreve a dar palpite, muito menos apartar os brigões, pois o embate é de bambas, de especialistas em facões, peixeira, arma de fogo, socos e pontapés. A Sociedade do Espetáculo⁵⁵ se forma, mas sem câmeras, sem *whatsapp* e sem imersão em *Tiktok*.

[...]
O carroceiro também
Que não era de brincadeira
Sacou de uma pistola
Dois tiros e uma carreira
Atirou nele, num flanco
Que se encolheu em um canto
Depois puxou a peixeira
(VIEIRA, 2003, p. 174).
[...]

⁵⁵ Referência ao livro de Guy Debord de título homônimo.

Rendição para valente era incomum, quase não se via. Alguém deveria desfalecer, essa era uma regra. Nesses casos, somente autoridade policial estava credenciada a intervir, utilizando técnica e com coragem.

[...]
Sacou de sua pistola
Apitou, ao ver aquilo
Deu uma voz de comando:
_pare, homem... Eu lhe exijo!
Abaxe a mão, devagar
Se a esse homem, matar
Eu juro que lhe atiro!
VIEIRA, 2003, p. 176)
[...]

O comando foi para o Capoeira que estava a um passo de desferir um golpe derradeiro, de porrete, no Capoeira em Baiano, o carroceiro. Pronto, contenda desfeita, ambos os brigões foram hospitalizados, com muitas sequelas e lembranças dessa briga memorável. Ao final, se estabelece o código de honra dos brigões, pois os lutadores se reconhecem como bons na arte da briga, da porrada e se esquecem do motivo que os fizera brigar, e saem sem rixa e ressentimentos.

[...]
Assim acabou a briga
Ninguém perdeu nem ganhou
Tiveram muitas seqüelas
O prejuízo ficou
Nunca mais eles brigaram
Inda muito se falaram
O velho Pro me contou

Viveram por muitos anos
Isentos de qualquer rixa
Extravasaram bravura
Ignorância e malícia
Resolveram a peleja
A revelia da polícia.

O autor finaliza a obra com a sua marca, grava o seu nome pela técnica do acróstico. Esse procedimento consiste em iniciar cada verso da (s) últimas estrofes do cordel com a letra do nome do poeta, como visto acima. Não era apenas para dar destaque ao autor, mas sobretudo, para (de) marcar a autoria, visto o número elevado de plágios nessa literatura. Credencia-se Leandro Gomes de Barros como o precursor do acróstico nos cordéis (LUCIANO, 2012).

Por outro lado, da mesma maneira que hoje, os sistemas de segurança para garantir autoria de uma obra até meados do século XX não eram eficazes, o que facilitava a apropriação de obras de autores por outros. Um dos clássicos em relação a isso, se deu quando João Martins de Athayde adulterou o acróstico da obra *O Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros. Vejamos, então, de acordo com Luciano, (2012, p. 72-73):

Lá ainda hoje se vê
Em noites de trovoadas
A vaca misteriosa
Naquelas duas estradas,
Duas mulheres falando,
Rangindo os dentes, chorando
Onde as cenas foram dadas.
(BARROS, 2002, p. 62)

Grifamos as letras iniciais de cada verso para ficar nítido o artifício. Na versão adulterada por Ataíde, o acróstico, além de maculado, sofre alteração do número de versos, ficando atrofiado.

Inda hoje lá se vê
Em noite de trovoada,
A vaca misteriosa
Naquelas duas estradas
Duas mulheres chorando,
Onde as cenas foram dadas.
(ATAÍDE, 1964, p. 503).

Não somente por cordelistas havia apropriação indébita. Nesse contexto, Raimundo Santa Helena arguiu parceria em autoria de uma música do carnaval carioca por perceber plágio no Samba-enredo da Unidos da Tijuca, tendo como parâmetro o seu cordel sobre Lima Barreto. Vejamos:

De fato, a apropriação dos versos de Santa Helena era flagrante. Escrevera este:

*Sem maldade Barreto não sabia
Mesmo sento exímio escritor
Que talento banhado pela cor
Não pisava o chão de “Academia”*

Vem Adriano, autor do samba-enredo, e escreve:

*“Mesmo sendo excelente escritor
Inocente, Barreto não sabia
Que o talento banhado pela cor
Não pisava o chão de Academia”* (PREGRINO, 1984, p. 144).

Essas são algumas histórias sobre o nosso cordel, gênero bastante comercializado até as primeiras décadas do século XX, que gerou muita especulação e busca pela hegemonia de autores no tocante à produção, publicidade e venda desses escritos.

5.4 Cordel: O valente João Corta-Braço e o Negrão Endiabrado

O autor desta narrativa é Antonio Alves da Silva, natural de Mata de São João (BA). Em sua carreira teve o prazer de atuar com produções literárias ao lado de dois ícones da literatura popular em verso, os saudosos Rodolfo Coelho Cavalcante e o Mestre Azulão.

Veremos, aqui, uma história entre dois brigões, diretamente do bairro da Liberdade, em Salvador (BA), em uma região denominada de Corta-Braço, hoje conhecida como Pero Vaz. Segundo Abreu (2003, p. 30):

O corta-Braço era um “pedaço da Rússia Vermelha na Bahia”, assim se referiam os jornais da época à invasão, que, segundo eles, havia sido orientada e organizada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Naqueles anos 40, o PCB desenvolveu um programa de expansão de suas bases, nos bairros populares de Salvador, sendo a Liberdade um dos alvos, denominado, em função do perfil ocupacional dos seus moradores, de bairro proletário – classe social – que pela ideologia declarada do partido era a razão do seu viver.

Neste bairro populoso e forjado para uma conscientização política, vários capoeiras emergiram e criaram laços importantes nele. Nessa esteira, podemos citar o Mestre Bimba, que tinha uma carvoaria na Estrada das Boiadas, localidade do bairro e participava das rodas no Barracão do Pero Vaz. Outro expoente é o Mestre Caiçara, contemporâneo aos mestres Pastinha, Waldemar e Bimba. Caiçara em sua trajetória ficou bastante conhecido como uma pessoa de “pavio curto”, irritável, de pouca conversa, que buscava resolver as polêmicas na pancadaria. Por outro lado, esse capoeira exerceu um trabalho importante ao se engajar no ensino de capoeira a meninos de rua. Fruto dessa política foi o capoeirista conhecido como mestre Caboclinho, antes menino de rua e usuário de drogas, mas graças ao incentivo do seu mestre e de seus esforços, conseguiu influenciar outros capoeiras a buscarem caminhos de diálogos pela capoeira, a exemplo

do grupo Viva Bahia ⁵⁶comandado por Emília Biancardi, o qual fez parte (MAGALHÃES FILHO, 2021).

Nessa narrativa, bambas da capoeiragem são citados, a exemplo de Nagé e o Mestre Waldemar do Barracão da Liberdade, expoentes dessa cultura. Mesmo sem se envolverem de maneira direta no entrevero do cordel, dão cor e brilho as teias dessa trama.

[...]
No Canzuá existia
Negro bom de capoeira!
Me lembro bem de Nagé!
Moleque bom na madeira
Waldemar e outros mais
Que brincavam na Ribeira.
(SILVA, s/d, p. 2).
[...]

Nagé é um nome que não pode passar despercebido, porque além de ter sido um exímio capoeira, contribuiu com o movimento da capoeiragem, tanto no aspecto do jogo, a partir de sua destreza e habilidade com seus movimentos de corpo no Barracão de Waldemar e na Gengibirra⁵⁷; como também ao fazer parte do elenco do filme *Vadiação*, de 1954, de Alexandre Robatto, pois ajudou a divulgar essa cultura popular para o Brasil e parte do mundo (ABREU, 2003). Para além disso, gravou o disco de título *Capoeira*, com outro bamba famoso, *Cobrinha Verde*. Outra aparição que deu visibilidade a Nagé foi a citação dele no livro *Pastores da Noite*, de Jorge Amado (ABIB, 2009).

Além dos bambas citados, este cordel dialoga com dois cordelista que figuraram no cenário desse gênero textual no século XX; Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Coelho Cavalcante. Ambos apresentaram fama robusta. O primeiro foi considerado o Boca de Inferno dos cordéis, isso porque, entre seus escritos, uma das categorias mais eloquentes eram as sátiras, daí a comparação com Gregório de Mattos e Guerra. Rodolfo Coelho Cavalcante, alagoano radicado na Bahia, na cidade de Salvador onde residiu por décadas, no bairro da Liberdade, foi um dos maiores cordelistas de todos os tempos.

⁵⁶ Grupo folclórico do Estado da Bahia, chamado Viva Bahia, criado em 1962 (BIANCARDI, 2006).

⁵⁷ Local de capoeiragem situado no Largo do Tanque, Salvador (BA). Nesse lugar, se exibia a galanteria da capoeiragem. Esse nome fora criado por Totonho da Maré para designar a velha guarda da Capoeira Angola (ABREU, 2003).

[...]

Os poetas de Cordel
Eram atração constante
Lá na Praça Cairu,
Cada qual o mais vibrante!
Me recordo de Cuíca
E Rodolfo Cavalcante.
(SILVA, s/d, p. 3).

A Praça Cairu, referenciada na estrofe, configurou-se como um dos lugares de memória mais eloquentes da Bahia, por ser palco de incontáveis apresentações de cordelistas. Nela, esses artífices da palavra cantada e escrita, persuadiam o seu público a partir da declamação de suas obras. Cuíca de Santo Amaro tinha um dom especial para este fim e mesmo apenas com a voz insuflava as pessoas ao seu redor para adquirirem os seus escritos.

De acordo com Maxado (1980, p. 23), os poetas podiam “Ou lerem, declamarem ou cantarem a viva voz (o chamado a palo seco) seu conteúdo a fim de melhor incentivar a venda”. Um expoente nessa prática de vendas foi o saudoso Cuíca de Santo Amaro (BA).

Esta maneira de Cuíca “vender o seu peixe”, isto é, de ler o cordel de forma enfática para chamar a atenção de seu público, dialoga com o pensamento de Nora (1993) no tocante aos lugares de memória, pois pela oralidade, no momento da declamação e pela declamação procedimentos para preservação e perpetuação de saberes são emanados a partir dessa prática oral.

Figura 30 - Participação de Cuíca de Santo Amaro no filme A Grande Feira.



Fonte: Acervo da Biblioteca Virtual Consuelo Pondé (2021).

Importante dizer que Cuíca faleceu em 1964, período em que boa parte dos cordelistas disputavam o mercado editorial para confeccionar e vender as suas obras. Nesse contexto, a amizade desses cordelistas superou o capital e eles puderam conviver de forma harmônica sem perderem as vendas. Que sirva de exemplo!

Segundo Curran (2011, p. 322), Rodolfo Coelho Cavalcante foi o rei dos poemas-homenagens, e, ao longo de sua carreira de mais de quarenta anos, enalteceu inúmeras personalidades, a exemplo de Castro Alves, Santos Dumont, Zumbi dos Palmares, entre outros. Sua fama era tão frondosa que rendeu elogios de Luís da Câmara Cascudo, “o mais renomado folclorista do Brasil”.

Ainda, Curran (2011) relata que Rodolfo e Cuíca eram grandes amigos e ambos apreciavam as suas obras. Nesse sentido, os dois fizeram um acordo de quem sobrevivesse, faria a biografia do outro. Como Cuíca faleceu primeiro, Rodolfo cumpriu a promessa e escreveu o cordel de título: Cuíca de Santo Amaro: o poeta popular que conheci.

Retornando ao cerne do cordel em análise, o protagonista dessa história é o valente João Corta-Braço, este não figura entre os bambas da Bahia, pelo menos não encontramos

referências escritas sobre ele. Entretanto, muitos dos nossos bravos poderiam ter sido protagonistas desta narrativa, por terem características singulares de resistência e de valentia contra as arbitrariedades dos poderes estabelecidos do século XX, como o da força policial.

[...]
No Posto da Liberdade
Havia um tal Cabo Lanha
Que andava com um praça
De nome Zé Fura-Banha,
Era desses que na luta
Tanto bate como apanha!...

Cabo Lanha tinha fama
De Brabão e caceteiro
Quando prendia um sujeito
Dava uma pisa primeiro
Depois esfregava urtiga
Na porta do fogareiro
(SILVA, s/d, p. 4).
[...]

O perfil de Zé Fura Banha e do Cabo Lanha não destoa de quem vive à margem, na desordem, pois bater e maltratar com requinte de tortura não deveria fazer parte do serviço militar, pelo contrário, deveria ser expurgado de toda e qualquer instituição de segurança pública ou particular. É nesse contexto que o herói-marginal da capoeiragem surge para defender os mais fracos, menos poderosos, mesmo destituídos de poder, os menos providos de força, seja física ou mesmo de ordem social. Dessa forma, percebemos que o valente João Corta-Braço e Antônio Foguete despontam na trama para equilibrar os impropérios do poder estabelecido.

[...]
Irei falar no rapaz
Que tinha o peito de aço
E nas lutas desta vida
Nunca topou embaraço
Conhecido na estória
Como João Corta-Braço.

Ele tinha um grande amigo
De nome Antônio Foguete
Que derrubava dez homens
Somente com um soquete!
Para ele brigar era
Mesmo que tomar sorvete
(SILVA, s/d, p. 6).
[...]

5.5 Cordel: Manduca da Praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo

Esta obra faz referência ao ano de 1848, quarenta anos antes da “Abolição da Escravatura” e traz à baila capoeiras forjados em maltas⁵⁸ de valentes. Nesse sentido, se destaca um capoeira temido e destemido por todos: polícia, militares, ladrões, maltas etc. Seu nome era Manduca da Praia.

[...]
Foi bem antes da República
Ter sua proclamação
Nessa época ainda
Existia a escravidão
Voltemos 40 anos
Antes da abolição
(GARCIA, 2007, p. 3).
[...]

No Rio de Janeiro, do século XIX, duas maltas se destacavam em pontos centrais, os Nagoas na Lapa e os Guaiamus no Largo de São Francisco. Apesar de Manduca da Praia viver entre as maltas, ele não pertencia a nenhuma delas, pois era considerado um capoeira individual, soberano entre os bambas de sua época nesta cidade, pelas habilidades de seu corpo, pelo manejo da navalha e de sua bengala. Por questões políticas, estava próximo dos Nagoas, por ser capadório do partido conservador e essa malta servia a este partido (PIRES, 2010).

Manduca vivia da venda de peixes e de serviços para políticos importantes. Nas palavras de Marinho (1945, p. 47) “Manduca é o tipo perfeito e acabado do capadório de alcouce, rufião seresteiro, com nome, fama e glória nos conflitos da zona do fêmeaço, entre fuzileiros navais e guardas da polícia”. Em nossa concepção, esse foi o ponto negativo dele, porque muitos políticos perseguiram os valentes. Assim, ser capadório o deixava no limiar entre o valentão que resistia às intempéries das perseguições do governo e do homem que traía seu povo ao defender os políticos. De acordo com Sodré (2005, p. 155), antes da Abolição da Escravatura e da República Velha, o capoeira era utilizado por políticos para servirem de seguranças. No Rio de Janeiro, esse tipo de emprego era constante. “Não sendo esse o caso, o capoeirista era freqüentemente apontado como autor de tropelias e desordens, suscitando mais uma vez medidas legislativas específicas”.

⁵⁸ Grupos de pessoas, em sua maioria capoeiras, que viviam à margem da sociedade. Alguns libertos, outros escravizados. Dividiam-se, no Rio de Janeiro, entre dois grupos rivais, os Nagoas e os Guaiamus. (PIRES, 2010).

[...]
Fazia da capoeira
Sua outra profissão
Políticos importantes
Contratavam o valentão
Para ser o guarda costas
E fazer a proteção
(GARCIA, 2007, p. 8)
[...]

Pela falta de trabalho para não brancos, pelo resquício da escravidão, ser capadócio era uma estratégia para conseguir viver na ordem, bem como não ficar preso quando fosse detido.

Como capadócio, este persona não se valia apenas do seu corpo para desafiar e brigar, pois apesar de ser um homem corpulento, de um metro e noventa de altura, tinha ao seu alcance um punhal, uma navalha e uma bengala, de nome Petrópolis, a qual virava uma arma quando seu dono necessitasse (PIRES, 2010).

[...]
O punhal e a bengala
Ele usava com malícia
A banda e a rasteira
Aplicava com perícia
Se fosse preciso até
Em soldado de polícia
(GARCIA, 2007, p. 10).
[...]

O clímax dessa história se dá com a luta entre o Deputado Santana e Manduca. Santana era outro lutador afamado, português de origem, nunca tinha perdido uma luta e a fama do lutador brasileiro o incomodava. Eis que Santana desafia Manduca. Horário, dia e lugar marcados, estavam acertados para um combate, português versus brasileiro. Antigo colonizador contra o antigo colonizado.

[...]
O deputado Santana
Desafiou pra uma luta
Manduca da Praia que
Aceitou logo a labuta
Marcou local, dia e hora
Onde seria a disputa

No dia se encontraram
E deixaram combinado
Que a luta não teria
Juiz, nem tempo marcado

Ganharia quem deixasse
O outro nocauteado.
(GARCIA, 2007, p. 15)
[...]

Importante contextualizar que Manduca, diferentemente, de Santana viveu em tempo de proibições da capoeiragem no Rio de Janeiro. Todavia, pelo conhecimento que tinha com os políticos da monarquia, por exercer seus serviços de capadório conseguiu se livrar de todos os processos crimes imputados a ele. É como se tivesse permissão para brigar e desafiar a todos do Rio Antigo. Aos capadórios regalias eram permitidas em função dos benefícios políticos emanados por eles (PIRES, 2010).

[...]
Mas de todos se livrou
Devido aos conhecimentos
E influências que tinha
Em todos os segmentos
Por medo ou necessidade
De usar dos seus talentos.
(GARCIA, 2007, p. 10).
[...]

Manduca não respeitava nem mesmo os eventos sagrados, a exemplo da festa da Santa Penha, local em que o povo se misturava entre barracas de comida e de bebidas. O samba e o batuque eram experimentados por muitos cariocas e turistas e a capoeiragem sempre esteve presente. O sagrado de certa forma ficava de lado e o momento profano se avolumava entre os participantes.

[...]
Certa vez Manduca estava
Na festa em que citei
Meteu-se em uma briga
Por motivo que não sei
Vou contar dessa história
A versão que escutei

A Igreja da Penha fica
No alto de uma pedreira
Embaixo ficam armadas
As tendinhas de madeira
Tem barraca de comida
Bebida e brincadeira

Foi numa dessas barracas
Que a encrenca começou
Um romeiro que passava
Com Manduca encrespou
Mas tomou uma rasteira
No chão ele desabou
(GARCIA, 2007, p. 11)
[...]

Nesta luta Manduca derrotou seis romeiros, três de uma vez só. Essa passagem ratifica Manduca como um homem forte, destemido, características típicas da construção identitária de um herói-marginal.

Na luta com Santana, Manduca teve mais trabalho, porque seu adversário era, também musculoso e perito na luta de rua, além de ser um exímio brigador com porrete, típico dos brigões lusitanos. No entanto, nosso valente foi mais eficiente e conseguiu destronar o deputado de sua fama de invencível.

Côncio da derrota e da superioridade de Manduca, Santana se rende e aperta a mão do brasileiro. Assim se deu o começo de uma amizade. Cabe aqui aquela máxima “Se não pode com o inimigo, junte-se a ele”.

[...]
Entre os dois valentões
Surgiu grande amizade
Provando que para ser
Um lutador de verdade
Deve-se estar preparado
Pra toda adversidade
(GARCIA, 2007, p. 19)
[...]

Importante registrar que, segundo Sodré (2005), Manduca da Praia vivenciou um período da República Velha e nessa época sofreu perseguição do Major Vidigal, chefe de polícia, homem que conhecia os *modus operandi* dos capoeiras, por também ser praticante dessa cultura.

O Código Penal de 1890 previa desterro a castigos corporais para quem praticasse a capoeira. Exemplos célebres de desterro: Manduca da Praia, Juca Reis, mandados para a Ilha de Fernando de Noronha, durante o primeiro governo republicano; de castigos corporais: as chicotadas aplicadas pelo famoso Major Vidigal, chefe de polícia do Rio de Janeiro, no início do século XIX (SODRÉ, 2005, p. 155).

Essa informação nos causa surpresa por alguns motivos, o primeiro em função da data, visto que 1890 é final do século XIX e não em seu início. O segundo diz respeito a Juca Reis, pois ele foi degredado para Fernando de Noronha por Sampaio Ferraz e não pelo Major Vidigal. Além disso, Marinho (1945) e Columá (2020) asseveram que Manduca da Praia conseguira passar impune em seus delitos por ter privilégios políticos pelos seus serviços de capadório.

Ressaltamos que o degredo de Juca Reis causou inconstância no governo da primeira república, por ele ser filho do Conde de Matosinhos, influente persona dessa época, amigo do Marechal Deodoro da Fonseca. No entanto, Sampaio Ferraz se mostrou inflexível em seu intento de exterminar os capoeiras e travou demorado cabo de guerra com a família do Conde. O chefe de polícia ganha a batalha e o Marechal não volta atrás da decisão dele.

Importante ainda dizermos que a intenção não era somente retirar os capoeiras das ruas do Rio de Janeiro pelas arruaças, brigas etc., implementadas por eles, mas também a ideia tinha características eugênicas, pois o Brasil queria limpar as suas ruas, desocupar os casarões abandonados e retirar os negros e brancos pobres delas, isso incluía estrangeiros europeus desocupados, como os fadistas⁵⁹ (COLUMÁ, 2020).

5.6 Cordel: Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana

Este cordel traz Nascimento Grande. Seu nome de registro era José Nascimento Trindade, nascido em 1842 e falecido em 1936, aos 94 anos. Pelas suas habilidades na luta, tornou-se o capoeira mais respeitado de todo o Pernambuco. O adjetivo grande vinculado ao seu nome advém de ele, além de ser corpulento e bastante alto, ser também especialista na capoeira, pois com seus punhos, pernas e cabeça derrubava seus oponentes com facilidade. Ademais, manejava uma bengala e uma bolsa de couro de forma a transformá-las em armas potentes (BELTRÃO, 2020).

[...]
O seu nome era José
Antônio do Nascimento
O destino lhe fez “Grande”
No tamanho e no talento
Além de bom capoeira
Era alto e corpulento
(GARCIA, 2007, p.1)
[...]

Nascimento Grande ao lado de nomes como Adama, Pajéu, João Sabe-Tudo, Jovino dos Coelhos, entre outros compõe a galeria de pessoas denominadas, de Valentes e Brabos, do Recife Antigo, período marcado por perseguições a capoeiragem desde 1821, como se segue: “instituiu-se uma carta datada de 31 de outubro de 1821 delimitando

⁵⁹ Exímios lutadores portugueses. Manejavam a navalha e o cacete de forma incomum. Degredados de Portugal para o Brasil compuseram o número de brigões e arruaceiros do Rio Antigo (COLUMÁ, 2020).

castigos corpóreos e açoites aos que praticavam a capoeiragem ou práticas similares” (BELTRÃO, 2020, p. 13).

Nascimento Grande, apesar de si enquadrar na esteira dos brigões, dos temidos, era visto por boa parte da sociedade de Recife como um homem do bem, respeitador e protetor de pessoas menos favorecidas, como dizemos hoje, protetor das minorias, a exemplo das prostitutas.

[...]
E o Nascimento Grande
Justamente defendia
Tratava bem as meninas
E a todos repetia:
-Quem maltratar uma delas
Comigo quer arrelia!
(GARCIA, 2007, p. 6)
[...]

Esse capoeira era assim, um homem nascido para brilhar entre os seus. Nesse caminho, Beltrão (2020, p. 67), a respeito da fama de Nascimento, diz que: [...] “esta lhe rendeu muitos falatórios sobre nunca ter recusado uma briga ou até mesmo não ter perdido nenhuma”.

Há pessoas que já nascem
Com dom de fazer histórias
Muitos cidadãos comuns
Marcam a nossa memória
Vivendo sem pretensões
Criam reinados de glórias
(GARCIA, 2007, p. 1)
[...]

Personas desse tipo se tornam mitos, inesquecíveis, insuperáveis na memória das pessoas e se eternizam através da contação de seus feitos. Esse também é o papel do cordel, do folheto, deixar heróis/mitos vivos.

[...]
E um desses cidadãos
Que nasceu para virar mito
Na história pernambucana
Deixou seu nome escrito
Nasceu viveu e partiu
Para as terras do infinito
(GARCIA, 2007, p. 1).
[...]

Em nossa leitura, partir para a terra do infinito configura-se como uma frase ambígua, porque apresenta, pelo menos, dois sentidos. O primeiro seria a morte, termo

amenizado pelo eufemismo. O segundo seria guardado para sempre na memória. Morte e memória como sinônimo de eternidade para a construção do mito pernambucano Nascimento Grande.

Nascimento Grande também era estivador, trabalho comum para diversos capoeiras dessa época. Assim, em momentos de folga, entre a chegada de uma carga e de outra aproveitavam para vadiar. As rampas de cais de grandes mercados pelo Brasil a fora tinham na construção de sua paisagem a imagem de bambas se revezando entre o jogo da capoeira e o carregamento de alimentos, acessórios para casa etc.

Nesse contexto, “Um lugar especial para treino, registrado por fotógrafos como Pierre Verger e Marcelo Gautherot, é a praia, marca das cidades portuárias onde a capoeira se desenvolveu, território por excelência da vadiação” (IPHAN, 2014, p. 66). Nessa passagem, gostaríamos de apresentar um contraponto, pois não se pode afirmar que esse jogo de capoeira na praia ou mesmo nas calçadas dos portos, dos mercados, poder-se-ia ser considerado como treino, levando em consideração a interpretação do seu significado, visto que a maioria desse pessoal estava nesses locais pelo trabalho e no momento de folga ia vadiar, se entreter pela prática da capoeiragem. Contudo, fica implícita a ideia de que a prática de uma cultura pode empoderar uma pessoa com habilidades diversas.

Figura 31 - Capoeira na calçada da praia.



Fonte: Dossiê IPHAN, 2014. Foto de Marcel Gautherot (2022).

De França Lima (2006, p. 50) em texto sobre os valentes Adama e Nascimento Grande, ambos pernambucanos, enfatiza que essas personas foram para além de brigões e arruaceiros, pois na época deles conseguiram sobreviver no imaginário popular e são cantados e interpretados em rodas de capoeira pelo Brasil e mundo afora.

Estes valentes foram muito mais do que simples arruaceiros ou desordeiros, e devem ser vistos como homens profundamente vinculados com os valores de sua época pois, do contrário, não teriam sobrevivido - pelo menos um deles (Nascimento Grande) - até os dias de hoje no imaginário popular, nos cocos e ladainhas de capoeira que ainda são cantadas pelas ruas do Recife.

A partir desse pensamento, estendemos esse olhar para os valentes Besouro de Mangangá, Manduca da Praia, João Corta-Braço e o Justiceiro Capoeira, porque eles também são lembrados e cantados em rodas de capoeira. E mesmo sem termos certeza se o personagem João Corta-Braço e o Justiceiro Capoeira existiram, sabemos que eles representam muitos dos anônimos que lutaram contra a opressão para que minorias tivessem uma perspectiva de vida melhor. Serviam também de inspiração e encorajamento para que mais pessoas negras se rebelassem contra a ordem vigente e contra o racismo.

E enfim, diante da análise dos cordéis deste capítulo, tomando como parâmetro os versos sobre Besouro de Mangangá, inferimos o quanto foi difícil a vida de negros pelas ruas do Recôncavo, porque a discriminação ditava quem deveria transitar pelas ruas sem ser importunado. Além disso, ficou notório que o trabalho formal para não brancos, nessa época, era escasso e quem infringisse a “ordem” amargaria prisão celular, de acordo com o código penal vigente.

Nesse lastro, nas obras em que Besouro aparece nesta sessão, esse persona da capoeira é trazido como uma pessoa inquieta com os (des) mandos de uma sociedade atrasada, patriarcal, ainda alienada a um passado histórico arraigado ao sistema escravocrata. Besouro não se curvava a isso, e uma das formas de externar esse sentimento era com rasteiras e pontapés para desmoralizar a polícia, a instituição da ordem.

Na terceira obra sobre o capoeira de Santo Amaro da Purificação, inferimos que a luta entre os valentões não se dá porque eles são bestiais ou propensos à brutalidade, mas sim como forma de se estabelecer em seu território, de proteger os seus, os menos

favorecidos, como a prostituta. Outro aspecto importante, é a apresentação de um *modus operandi* depois da luta, o fato de os contendores se reconhecerem como bons lutadores, daí se darem o respeito mútuo. Com a polícia era diferente, porque ela sempre estava em bando, nunca enfrentava olho a olho, além de representar a repressão.

Nos pés e/ou versos do cordel de Antonio Alves Silva percebemos um cordelista que cita seus contemporâneos, a exemplo de Rodolfo Coelho Cavalcante e Cuíca de Santo Amaro e um dos palcos mais significativos do cordel da Bahia, a Praça Visconde de Cairu, na Cidade Baixa, ponto turístico dessa cidade. Infelizmente, hoje esse local não é mais o lugar do cordel dessa cidade. Como diz Ecléa Bosi (1979, p. 15) “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembranças”. Permitam-me um eu intrometido aqui, porque tenho uma imagem-lembrança do mestre Bule-Bule nesse local.

Tinha entre dezesseis ou dezoito anos, porque foi o período em que trabalhei como mensageiro na Câmara de Comércio para o Brasil. Assim, a Praça Cairu e o Mercado Modelo eram caminhos cotidianos para mim. Daí, sempre via o Mestre Bule-Bule com a viola na mão e ao lado uma banca de cordel. Nunca tive coragem de conversar com ele, até hoje me pergunto o porquê disso. Tenho a impressão que ficava paralisado, enebriado com a performance dele. Era mágico.

Manduca da Praia, em suas peripécias como lutador destemido, conseguiu manter-se como tal, mesmo sem pertencer formalmente a uma malta. Ser capadócio o levou a ficar ileso em processos crimes, algo difícil no contexto da época. Na luta contra o português, venceu o brasileiro, mas prevaleceu algo recorrente nas brigas entre bambas, o reconhecimento da superioridade do vencedor ao vencido e as diferenças aparentemente cicatrizaram, pois, “Não bata na criança que a criança cresce, quem bate não se lembra quem apanha não esquece”⁶⁰. Percebemos esse *modus operandi* na capoeiragem.

Por fim, vemos a figura de Nascimento Grande, um capoeira de Pernambuco, que não rejeitava uma boa briga, muito menos se negava a proteger os menos favorecidos, minorias como a prostituta citada no cordel. Diferentemente de Besouro Mangangá e Manduca da Praia, Nascimento Grande sobreviveu às perseguições de uma época (de) marcada pelo preconceito, pelo racismo e pela intolerância aos desprestigiados.

⁶⁰ Canção atribuída a autoria do Mestre Bigodinho, de Acupe (BA), distrito de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. O Mestre Bigodinho foi uma das referências da Capoeira Angola dessa região. Faleceu em 2011.

6. ORIGENS DA CAPOEIRA: UM OLHAR EM SEUS MITOS FUNDADORES

A mão de obra africana
Processo mais que brutal
Instalou-se no Brasil
Através de Portugal
De uma forma desumana
Pela força imperial
(BARRETO, 2011, p. 1)

Este capítulo se incumbirá de dialogar com três obras de cordel que trazem em sua escrita referência a possíveis mitos fundadores da capoeira. As obras são: **História da capoeira no Recife, A ladainha de Mestre Bimba com Mestre Pastinha e Mestre Bimba capoeira, vida e emoção**. De antemão, evidenciamos que não iremos apresentar a certidão de nascimento dessa manifestação cultural. No entanto, achamos importante essa discussão, para tentarmos entender como são construídos esses pensamentos e qual a ressonância disso.

A história da capoeira é incerta e a sua origem é uma questão que suscita debates. Parte disto se deve ao lamentável fato de Ruy Barbosa, Ministro da República nos idos de 1890, ter ateado fogo aos registros dos escravizados recém-libertos, com a alegação de apagar um passado de injustiças e desumanidades de nossa história. Em verdade, esse foi um desserviço para a compreensão da origem da capoeira, bem como de todas as manifestações de matriz afro-brasileira (CAMPOS, 2009). Com efeito, Rego (1968, p. 30) chama atenção para o fato de que são raros os documentos que registram a origem dos negros escravizados trazidos para o Brasil.

Diante do significado que a capoeira assumiu na cultura brasileira e de sua expansão pelo mundo, atores e representantes de cidades e Estados reivindicam o protagonismo do seu desenvolvimento. Nesse sentido, ressaltamos que a origem da capoeira é algo hipotético, porém, percebemos que existe forte inclinação para o entendimento de que o princípio e o fundamento dela nascem no continente africano. Sobre isso, Abib (2005, p. 130) afirma: “No caso da capoeira, a historicidade – o ‘começo’ – é brasileira, mas o ‘princípio’ – tanto o fundamento, quanto o mito – é africano”. Não duvidamos do nascimento da capoeira em terras brasileiras, pois não há registros em outras terras antes do Brasil (SILVA, 1995).

O Iphan (2014, p. 19) apresenta um mito fundador com base em três horizontes: “a capoeira nasceu na África Central e foi trazida intacta por africanos escravizados; a capoeira é criação de escravos quilombolas no Brasil; a capoeira é criação dos índios”.

Sobre o primeiro mito fundador, entendemos que lutas/rituais de matriz africana, oriundas de diversas partes e etnias do continente africano – a exemplo da N’Golo ou Dança da Zebra, da região de Mucope, Sul de Angola (CAMPOS, 2009, p. 39); o Muringue, de Madagascar (ABIB, 2005) –, influenciaram o desenvolvimento da capoeira no Brasil por africanos escravizados, uma vez que todas essas manifestações culturais tinham traços de danças utilizadas em rituais por seus povos. Em outros locais da América, essa cultura de matriz africana também se instalou, como o Mani, em Cuba e a *Ladja* na Martinica. Tudo isso fruto da diáspora africana (ABIB, 2005).

Concernente ao segundo mito, a Bahia, ao longo de quatrocentos anos, recebeu em seus portos o maior índice de negros trazidos do continente africano. Esse traslado se intensificou no século XVI, em função da produção de cana-de-açúcar e do estabelecimento da primeira capital do Brasil em Salvador. Durante os séculos de escravização de negros, a Bahia foi a região que mais teve uma diversificação de povos trazidos de países africanos. Nestas terras, chegaram negros de origem Bantu, Jeje-Mina, Nagô-Iorubá e Hauçã. Com isso, partindo da premissa de que a capoeira foi criada no Brasil pelas diversas etnias de negros africanos, a Bahia desponta como a região que apresentou maior incidência de grupos étnicos (CASTRO, 2001).

Além disso, Mestre Bimba chama atenção para o fato de que “Os negros sim, eram de Angola, mas a Capoeira é de Cachoeira, Santo Amaro e Ilha de Maré, camarado” (SODRÉ, 1991, p. 18). Na fala desse importante ator da capoeira soteropolitana, observa-se a relação entre o surgimento da capoeira na Bahia e os locais onde os escravizados realizavam suas atividades como mão de obra que sustentava a economia do Brasil colonial e imperial. O Recôncavo Baiano, região que recebeu grandes levas de africanos para se radicar no Brasil, é um dos lugares em que a capoeira parece ter sido uma das experiências culturais praticadas por pessoas que estavam submetidas à escravidão, nos momentos em que não estavam trabalhando.

Acerca do terceiro mito, poucas são as pesquisas que confirmam a possível vinculação da origem da capoeira aos indígenas, hoje denominados de povos originários. Para além disso, “[...] a patente na criação da capoeira é uma hipótese de difícil

sustentação. Não há documentação ou mesmo relatos de indígenas que reivindiquem essa paternidade” (IPHAN, 2014, p. 20).

Por outro lado, Silva (1995, p. 10) apresenta a hipótese de que a capoeira tenha essa origem nos povos originários, em razão de uma citação no livro do padre José de Anchieta, de 1595: “os índios tupi-guaranis divertiam-se, jogando capoeira”. O argumento parece inconsistente, porque, mesmo que eles estivessem jogando capoeira, isso não representa a origem dela, pois poderiam ter assimilado por meio da aprendizagem com negros africanos ou com crioulos.

O que sabemos com precisão é que vários expoentes despontam no cenário da capoeira, a exemplo de Nascimento Grande, Manduca da Praia, Besouro Mangangá, Aberrê, Bom Cabrito e os mestres Bimba, Pastinha, Caiçara, Canjiquinha, Noronha, Paulo dos Anjos, Waldemar da Liberdade, João Grande, João Pequeno, Ferreirinha de Santo Amaro, entre outros. Desses, Bimba e Pastinha são os mais reconhecidos, por criarem filosofias de capoeira e contribuírem com a sua descriminalização, assim como de outras manifestações culturais de matriz afro-brasileira (ABIB, 2009).

Essas três obras sobre o tema permitem uma leitura singular e importante da história da capoeira. Não é demais dizer que a ida aos cordéis não visa buscar comprovações de teses dos diferentes mitos fundadores da capoeira, mas sim ler como a cultura popular diz sobre essa luta. Ademais, nossa intenção aqui é perceber como os cordéis se reportam aos primórdios da capoeira, em diálogo com autores que trazem a questão da origem dessa manifestação cultural. Por outro lado, nos posicionamos em relação a argumentos que asseveram a origem da capoeira em determinada (s) região (ões).

O cordel de Renato Almeida, **Capoeira em cordel e poesias em bordel**, traz indagações sobre as impossibilidades de definir a origem da capoeira, pela falta de documentos. No entanto, afirma que de Angola veio o maior número de negros escravizados, sendo a Bahia o seu destino. Assim, o cordelista discorre em seus versos.

[...]
Mesmo assim conseguimos
Alguma coisa arranjar
Veio mais negros de Angola
Do que de outro lugar.
E por isso que o angoleiro
Poderá ser o primeiro
Só não podemos é provar.
[...]

Capoeira é da Bahia
Angola, ou de que lugar?
Se não tem documentos
Como é que vamos falar,
Eu faço interrogação
Não vou dar informação
Se não posso confirmar.
(ALMEIDA, s/d, p. 9)

Com base nessas conjecturas, veremos o que os três cordéis encontrados dizem acerca da origem da capoeira, nos lugares que guardam a memória dessa prática.

6.1 Cordel: História da capoeira no Recife

Quanto aos Estados que reivindicam o surgimento da capoeira, três se digladiam para colherem louros em relação à criação de culturas populares brasileiras: Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Nesse sentido, presenciemos discussões homéricas sobre se o samba nasceu no Rio ou na Bahia; se a capoeira nasceu na Bahia ou em Pernambuco. A estrofe do cordel do Mestre Zumbi Bahia trata disso.

Vou contar uma história que no Brasil sucedeu
Na Capitania de Pernambuco
Foi onde aconteceu
A Criação da Capoeira.
Em função da resistência
Ela ainda não morreu.
(BAHIA; AVESTRUZ, 1979)
[...]

A única certeza que temos sobre esse nascimento em Pernambuco é que nesse Estado, sua cidade principal, Recife, é evocada nas lembranças como palco de uma das grandes experiências de transporte de escravizados do continente africano, pois nela se encontrava um dos maiores portos do Brasil, o Porto de Galinhas. No entanto, essa informação deixa uma grande lacuna, pois outros portos se constituíram em cenário parecido, a exemplo dos portos do Cais da Conceição da Praia e do Valongo, na Bahia e no Rio de Janeiro, respectivamente.

Não é possível responder à pergunta sobre onde nasceu a capoeira no Brasil. Porém, pelo contexto de importância e “chegada” de povos escravizados no país, acreditamos que o local mais provável de criação da capoeira seja a Bahia, que teve, ao longo de 400 anos, um elevado índice de circulação de negros em portos, tanto chegando quanto partindo.

No século XVII, não houve mudanças no quadro de escravizados oriundos do continente africano, tendo em vista a produção e escoamento do fumo no Recôncavo

Baiano, como também a descoberta de minas na Bahia e em Minas Gerais. No século XVIII, registrou-se o aumento da produção do fumo no Recôncavo Baiano e a transferência da capital do Império para o Rio de Janeiro. Com isso, aumentou o transporte de negros; além disso, muitos negros da Bahia foram para o Rio. No século XIX, a família real chegou ao Rio de Janeiro e a nova capital do Império passou por transformações, não somente em questões de infraestrutura, mas também nas searas sociais e culturais (CASTRO, 2001).

No que concerne à distribuição dos negros trazidos do continente africano pelo território brasileiro, a Bahia foi o estado que teve maior diversificação, pois, ao longo de séculos, negros de diversas etnias foram trazidos para essas terras (CASTRO, 2001). Dessa forma, a probabilidade de ser a Bahia o local de criação da capoeira é bem maior do que em Pernambuco.

Em 1965, Mestre Bimba, em debate com outro magistral capoeira, o Mestre Pastinha, disse rejeitar a teoria de que a capoeira tivesse sido criada em terras africanas. Segundo ele, a capoeira nasceu nas regiões baianas de Cachoeira, Santo Amaro e Ilha de Maré por negros oriundos de Angola (SODRÉ, 1991, p. 18). Nesse sentido, não duvidamos da criação da capoeira em Pernambuco, apenas apresentamos possibilidades de não ser nessa região onde isso se deu.

6.2 Cordel: A ladainha de Mestre Bimba com Mestre Pastinha

A obra aborda o encontro de dois grandes mestres (Bimba e Pastinha) em uma manifestação popular de grande relevância – a Festa da Conceição da Praia – que demonstra a boa relação entre capoeiras. A ladainha descreve costumes e possibilidades dessa forma de comunicação (corrido, quadra ou ladainha).

Ao evidenciar as possibilidades desse diálogo cantado, simultaneamente, o cordel narra inspirações encontradas na natureza para cada movimento/golpe dentro da capoeira. Essa obra contribui para reflexões sobre os processos históricos das capoeiras (angola e regional), contribuindo para o conhecimento dessa manifestação cultural. Quanto às origens da capoeira, falaremos do seu início com a capoeira primitiva, a qual difere tanto da regional quanto da angola.

[...]
Foi dos próprios animais
Que surgiu a capoeira
Da zebra veio a cabeçada
Da cascavel a rasteira
Do peixe o rabo-de-arraia

Do macaco a bananeira.
(ALFREDO, 2003, p. 2)
[...]

Com base nos textos que lemos, tudo leva a crer que existe um consenso sobre o começo da capoeira em terras africanas, não da forma que a conhecemos no Brasil, mas em lutas-rituais, a exemplo do *Engolo/N'Golo*, ou dança das zebras, do Mani, da *Ladja*, da Bassula, da *Kamangula* etc. Dessas, pelo menos duas tinham relação direta com os animais, a Bassula e o *Engolo*, sendo que a primeira era praticada por pescadores, daí a referência aos peixes, a exemplo da arraia, cujo rabo é cortante e venenoso. Suponhamos que por isso se deu o nome de rabo-de-arraia, por analogia, a um dos golpes mais mortais da capoeira. A segunda luta, o *Engolo*, é inspirada na zebra em momento de luta. Esse animal, quando em defesa e ataque, desfere cabeçadas muito potentes, além disso, seu coice é uma arma mortal.

Como vimos, os negros escravizados foram trazidos para o Brasil de várias partes do continente africano e eram vendidos para os senhores de engenho como mercadorias. Como estratégia, esses mercadores compravam negros de diversas etnias e os colocavam juntos nas senzalas, como uma tentativa de inibir a socialização entre esses povos, uma vez que muitas nações brigavam entre si em suas terras de origem. Isso pode ser visto como um terreno fecundo para o desenvolvimento de uma luta/dança com várias raízes, a exemplo da capoeira, a qual, mesmo com similaridades com outras lutas, como a *Ladja*, o *N'golo*, o *Muringue* etc., é diferente e ímpar na forma de praticar, cantar e tocar os instrumentos (REGO, 1968).

6.3 Cordel: Mestre Bimba capoeira, vida e emoção

A escravização de povos do continente africano é anterior ao século XVI, mas foi nesse período que essa prática excludente e desumana se corporificou, em função do “progresso econômico”. Nesse contexto, Portugal se destacou no desbravamento de outras terras e no mercantilismo e no escravismo, a fim de sair da penúria econômica pela qual passava (REGO, 1968).

Nesse transporte de negros para o Brasil, não foram somente os corpos prontos para o trabalho braçal que chegaram nas naus, foram trazidos, também, culturas, saberes e vivências de povos. No entanto, apesar de os senhores quererem transculturá-los em sua totalidade para dominá-los, os saberes deles não se apagam com facilidade, quer dizer,

não se apagam. A capoeira pode ser vista como parte dessa herança, como se observa no trecho a seguir:

É no século XVI
Que essa arte então decola
Através dos africanos
Que chegaram de Angola
E mais tarde a capoeira
Se transforma numa escola.
(BARRETO, 2011, p. 1)
[...]

A estrofe, que relaciona a origem da capoeira no século XVI à vinda dos africanos, se aproxima do que aprendemos desde cedo nos livros de História do Brasil. Contudo, até mesmo essa designação vinda de Angola é bem tênue, porque essa localidade é muito ampla e sempre houve confusão de sua territorialidade, antes denominada região de Guiné, a qual abrangia outras, a exemplo de Benguela etc. (REGO, 1968).

Rego (1968) argumenta que muitos negros africanos libertos retornaram ao continente africano e levaram consigo muitas culturas adquiridas em terras brasileiras, não somente inventadas por eles aqui, mas também resultantes do processo de transculturação com povos originários e portugueses. Informa, ainda, que, em documentos localizados e nas conversas com capoeiras antigos, se afirma que a capoeira tem origem em terras brasileiras.

No caso da capoeira, tudo leva a crer que seja uma invenção dos africanos no Brasil, desenvolvida por seus descendentes afro-brasileiros, tendo em vista uma série de fatores colhidos em documentos escritos e sobretudo no convívio e diálogo constante com os capoeiras e capoeiristas atuais e antigos que ainda vivem na Bahia, embora, em sua maioria, não pratiquem mais a capoeira, devido à idade avançada. (REGO, 1968, p. 31)

Ainda em relação a essas referências históricas, Marinho (1956, p. 3-5) apresenta vários significados do vocábulo “capoeira” em dicionários, dentre os quais podemos destacar a referência de Caldas Aulette: “Capoeira – negro que vive no mato e acomete passageiros (é nome injurioso); capanga”. J. T. da Silva Bastos registra: “Capoeira – s.f (Bras.): Mata que se roça ou que se pode roçar; s.m.: negro sertanejo, que assalta os viandantes; capanga; (Bras.): jogo atlético dos crioulos brasileiros (Corr. Do tupi copuéra)”. Também registra Cândido de Figueredo: “Capoeira 2 – (Bras.): Mata, que sucede à mata virgem que foi roçada ou destinada a roçar-se. M. Negro sertanejo que assalta os viandantes. Capanga. Jogo atlético dos crioulos brasileiros (Do tupi Capuéra)”.

Nesses registros do termo capoeira, chamam a atenção as passagens de Caldas Aulette e Cândido Figueredo, concernentes à identificação da capoeira com um jogo atlético de crioulos, por sabermos que essa referência é atribuída a negros nascidos no Brasil. Nesse sentido, por analogia, inferimos que esses autores deixam pistas de que a capoeira possa ter a sua origem vinculada a brasileiros no Brasil. Por outro lado, Marinho (1956, p. 6) assevera não ter dúvida de que a capoeira nasceu no continente africano e foi trazida para o Brasil pelos povos Bantus. Como argumento, afirma que os negros Bantus, principalmente os vindos de Angola eram indolentes, espirituosos, não gostavam de trabalhar, mas eram afeitos à festa, ao batuque e ao “bom viver”. Marinho (1956, p. 8) supõe também “que a capoeiragem fosse inicialmente praticada pelos Angolas não como meio de defesa, mas dança religiosa”. Observa-se, também, o quanto esses verbetes reforçam a marginalização da capoeira.

Por outro lado, a informação de Barreto é muito importante, pois permite inferir a origem da capoeira, mas não o seu início, isso porque, em Angola, nesse período, não havia capoeira, pelo menos não aquela que conhecemos nos primórdios no Brasil. O que havia nessa época eram rituais de iniciação, por exemplo a Bassula (ABIB, 2009). Isso leva a uma ideia, quase uma frase feita, de que a capoeira teve sua origem em terras africanas, porém seu início se deu no Brasil.

Sodré (1991, p, 17) afirma que as origens da capoeira remontam ao século XVII, relacionando-a aos trabalhadores negros em situação de escravidão no Brasil, colônia portuguesa, desde o século XVI. Porém, não explica se esses negros eram africanos ou crioulos, isto é, negros nascidos no Brasil.

E enfim, embora a Bahia seja narrada como a terra do surgimento da capoeira no Brasil – estado denominado “Meca” da capoeira, seja pela ressonância dos feitos de mestres como Bimba, Pastinha e Besouro, seja pelos capoeiras mais antigos como os africanos Mestre Alípio de Santo Amaro, Mestre Bentinho e Mestre Benedito –, nos próprios cordéis, encontramos uma contestação a essa narrativa hegemônica, uma vez que alguns deles reivindicam para o estado de Pernambuco a paternidade da capoeira no Brasil. Nos cordéis produzidos em terras brasileiras, encontramos diferentes versões sobre os primórdios da capoeira, e, dessa forma, eles se apresentam como um lugar de disputa dessa memória.

7. HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS: NO BALANÇO DOS ABCs

ALEGRIA é a palavra
Perfeita e mais indicada
Pra começo de conversa
No ABC da criançada
Pra roda de capoeira
Ficar mais animada
(GARCIA, s/d, p. 1).

Esta categoria traz como fio condutor as **obras ABC da Capoeira para crianças, de Victor Alvim Itahim Garcia (Lobisomem) e Capoeira que golpe é esse?, de Olegário Alfredo (Mestre Gaio)**. Nesses escritos, o foco é a capoeira para as crianças. Nesse sentido, os autores trouxeram para os conteúdos das referidas obras uma linguagem simples, de forma didática e objetiva.

O ABC é um estilo de composição que apresenta um tema e o expõe iniciando cada estrofe com uma letra do alfabeto, de A a Z. Esse tipo de cordel era bastante usado para que seus ouvintes/leitores pudessem gravar alguma temática; dessa forma assumia um modelo mnemônico e didático servindo até para alfabetização (MAXADO, 2012). O mesmo autor sobre o ABC diz que: “Um exemplo pode ser dado com o de Lucas da Feira, famoso quilombola de Feira de Santana, que foi enforcado em praça pública, em 1848, condenado por cerca de 150 crimes. A obra atribuída ao meirinho Souza Velho” (MAXADO, 2012, p. 59). Vejamos o exemplo em duas estrofes.

“Adeus Saco de Limão
Lugar onde nasci
Eu vou preso pra Bahia
Levo saudade de ti

Bem diziam meus sócios
Que mudasse de condição
Que Cazumbá por dinheiro
Faria a pintura do Cão”.
[...]

De acordo com Maranhão (2013), os ABCs são apresentados em estrofes de quatro, seis ou sete versos, também conhecidos, respectivamente, como: quadras, sextilhas e septilhas. Esse tipo de ABC foi bastante usado para apresentar biografias, “discorrendo sobre a vida de homens ilustres, como os ABCs do poeta Rodolfo Coelho Cavalcanti” (MARANHÃO, 2013, p. 94).

Os ABCs também são lembrados na música da capoeira. O exemplo a seguir é uma das canções mais cantadas em roda para crianças. Não se configura como uma estrofe aos moldes dos cordelistas, mas intertextualizam esses escritos e nos fazem lembrar deles. Não se tem uma autoria expressa ou reconhecida, o que nos encaminha para a classificarmos como de domínio público, mesmo sendo contemporânea aos nossos tempos.

A de Au, B de Berimbau, C de Capoeira
A de Au, B de Berimbau, C de Capoeira
(Coro) A de Au, B de Berimbau, C de Capoeira
Eu A, eu B, eu A B C
(Coro) Eu A, eu B, eu A B C

Outra canção que faz referência ao ABC é o ABC da Capoeira⁶¹, de autoria do Mestre Suassuna. Também não obedece às tramas das estrofes de cordel, pois não se preocupa com as três partes fundantes desse gênero textual, a saber: rima, métrica e oração. No entanto, a lógica se assemelha aos ABCs cordelistas por apresentar as letras do alfabeto remetendo a um tema específico, nesse caso a capoeira. Vejamos uma estrofe.

Vem cá menino, vem aprender
Vou lhe ensinar o gingado do abc
P de pastinha grande mestre que se foi
Q de quilombo onde tudo começou
R regional mestre bimba que criou
S de senzala do negro trabalhador.

Vimos na letra da música acima referências ao mestre Pastinha, como sabemos um ícone ímpar da capoeira. Além disso, a menção ao quilombo nos remete a Palmares, local de luta e resistência. Percebemos com isso, que muitas letras de músicas da capoeira são forjadas a partir de histórias que remontam a um passado histórico ou se apropriam de fatos do cotidiano de uma determinada cultura, nesse sentido, corroboram a memória coletiva dessa cultura. Sobre isso, Biancardi (2006, p. 108) nos diz:

As letras das músicas da capoeira retratam, por vezes, fatos históricos (a Guerra do Paraguai ou a Primeira Guerra Mundial, por exemplo),

⁶¹ Disponível em: <https://www.lettras.com.br/mestre-suassuna/abc-da-capoeira>. Acesso em: 27 nov. 2021.

bem como cenas da vida em sociedade colonial brasileira ou acontecimentos ligados à vida de capoeiristas, como a viagem de mestre Pastinha à África, os episódios de Besouro Mangangá – alcunha de famoso capoeira e “invencível e inigualável”, morador em Santo Amaro da Purificação – os feitos de Antônio Pequenino e Pedro Porreta, a estória de Pedro Cem ou da Donzela Teodora (os dois últimos, reminiscências de antigas xácaras portuguesas).

Como se vê, nas letras de músicas da capoeira há material para contextualizar aulas de História, Geografia, Literatura Brasileira e Portuguesa, entre outras; como também de valorizar a figura de personas que contribuíram e contribuem com a nossa formação identitária, indexando material para o trabalho com a história e cultura afro-brasileira e indígena.

Dessa forma, atenderíamos a uma demanda importante em relação à obrigatoriedade da Lei 10.639/03 e sua atualização com a Lei 11.645/08 em relação ao Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, pois o seu conteúdo encaminha o/a docente a enveredar por temas pertinentes a essa seara pela via da capoeira e seus elementos fundantes e constituintes.

Importante pensar nisso, porque, infelizmente, em boa parte do Brasil se mascara o mito da democracia racial e temas ligados a questões étnicos raciais são silenciados e apagados e o racismo se fortifica e se expande, ainda mais em tempos em que, quando os/as professores (as) trazem questões como essas são acusados de doutrinadores e de esquerda, pela polarização da atual conjuntura brasileira.

No entanto, pouco vemos essas abordagens em sala de aula. Um dos motivos, infelizmente, é a analogia da capoeira e outras culturas de matriz análoga com o candomblé. Se já era difícil, nesses últimos quatro anos, com um des (governo) que, entre outros aspectos, não valorizava a cultura, ficou ainda mais difícil essa discussão e prática dentro das escolas.

Ao nos furtarmos disso, deixamos de perceber críticas, elogios, ensinamentos, entre outras nuances que um texto sobre capoeira pode informar e fazer inferir. Nesse contexto, ao analisar a música “Yê tem um vizinho”, atribuída ao Mestre Bimba, percebemos críticas às pessoas que enriquecem sem ter um trabalho diário, o que pode ser fruto de herança, loteria ou mesmo falcatruas. Percebemos ainda, um forte apelo de cunho religioso nessa canção, como também uma inserção nas questões sociais e problematização delas.

Yê tem um vizinho
Ao pé de mim tem um vizinho
Que enricou sem trabalhar
Meu pai trabalhou tanto
Mas não pode enricar
Não deitava uma noite
Que deixasse de rezar

Camará
Água de beber

Dessa forma, a música da capoeira emana em nós outros saberes além do corpo, da dança, da expressão corporal, pois pode ser uma metáfora criativa para enveredarmos por questões, políticas, religiosas, econômicas, culturais etc. Nessa linha de pensamento, Silva e Heine (2008, 9. 60) dizem

Os cantos e as músicas de capoeira colocam o indivíduo em contato com sua capacidade de expressão. Por meio das músicas de capoeira, são expressos diferentes sentimentos, sentidos, idéias e ideais: amor, ódio, paixão, saudade, respeito, agressividade, violência, paz, liberdade, confiança, desconfiança, devoção, louvor etc. Muitas vezes, esses conteúdos são expressos em forma de metáforas, de maneira subjetiva.

Nas músicas de capoeira são feitas referências a lugares – cidades, estados, países – e pessoas – Mestres e figuras lendárias relacionadas ao mundo da capoeira.

Com os cantos, músicas e instrumentos que compõem o jogo de capoeiristas nas rodas emanam Saberes do Corpo, aqui entendidos como uma forma de perceber na capoeira um momento único de emanção de *phatos* diversos, sem limites. Assim também o é com a nossa literatura de cordel.

A música é marca registrada nas manifestações culturais de gênese afro-brasileiras, é assim no Coco, na Congada, no Bumba meu boi, entre outras. Na Literatura de Cordel e na Capoeira não é diferente. Esta última, por exemplo, tem no berimbau seu maior exponencial e aquela tem a viola que dá o tom da voz e os encaminhamentos para os repentistas entoarem os desafios nas cantorias.

Nesse lastro, ao comparar canções cujas estruturas e estrofação são do tipo Quadra, da Capoeira Regional ⁶² e poema da Literatura de Cordel, percebemos

⁶² A Capoeira Regional é uma manifestação da cultura baiana, que foi criada nos fins da década de 1920 por Manuel dos Reis Machado (Mestre Bimba). Ele utilizou os seus conhecimentos da capoeira primitiva e da luta denominada de Batuque (CAMPOS, 2009).

semelhança em seu formato. Isso porque grande parte da literatura de cordel apresenta-se com estrofes de seis versos, o que para o gênero é denominado de Sextilha (ALVES, 2008). Na capoeira, em um gênero denominado Quadra⁶³, a sextilha aparece, porém em menor frequência. Para exemplificar esta afirmação, a seguir dois exemplos, o primeiro é de Bule- Bule (1992) e o segundo é atribuído ao Mestre Bimba.

BIMBA ESPALHOU CAPOEIRA
NAS PRAÇAS DO MUNDO INTEIRO

Dizem que a árvore do bem
Tem galhas pra todo lado
Dá sombra pra todo mundo
O fruto é bem procurado
E dá produto excelente
Quando industrializado.

[...]

No dia que eu amanheço
Dentro de Itabaianinha
Homem não monta cavalo
Mulher não deita galinha
As freiras que estão rezando
Se esquecem da ladainha

Camará
Água de beber

Nesses dois exemplos, percebemos as rimas do tipo ABCBDB nas duas produções, ou seja, os versos dois, quatro e seis acabam com a mesma sonoridade. Por ser tênue e por sabermos que tanto a literatura de cordel quanto a capoeira podem ter outros traços em sua origem, somos instigados a nos aprofundarmos em uma pesquisa mais extensa. Além disso, corroborando essa ideia, segundo Alfredo (2009),⁶⁴ “A literatura de cordel e a capoeira têm laços antigos: muitas das cantigas cantadas pelos velhos capoeiristas eram adaptadas do cordel para a capoeira”. Algo que urge uma investigação.

Nesse caminho, por essa singularidade entre o cordel e a música da capoeira, na contemporaneidade, encontramos estrofes de cordel que poderiam ser cantadas em rodas de capoeira, pois têm a mesma construção das quadras da capoeira regional, por exemplo.

⁶³ Breve canção entoada no começo da roda pela qual, geralmente, conta-se uma história envolvendo um acontecimento.

⁶⁴ Citação direta extraída da “orelha” do livro, por isso não demarcamos a página.

As rimas também são do tipo XAXAXA, ou ABCBDB e a métrica é com sete sílabas, como apresentada na obra A peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso, de Victor Alvim Itahim Garcia, Lobisomem.

[...]
(Homem)
-No dia que eu amanheço
Com vontade de cantar
Afino minha viola
E começo a procurar
Um cantador afamado
Para eu desafiar
[...]
(GARCIA, 2008, p. 6)

7.1 Cordel: ABC da capoeira para crianças

De forma pedagógica, esta obra inicia cada uma das vinte e seis estrofes do cordel com uma palavra ora relacionada ao universo da capoeira, ora a virtudes, personalidades da capoeira, a exemplo dos Mestres Bimba, Pastinha e Waldemar da Liberdade. É um ABC, verdadeiramente, um cordel introdutório para um/uma jovem conhecer um pouco da capoeira; bem como se inserir pelo mundo do alfabeto.

[...]
LIÇÃO é o que nos ensinam
Os mestres e professores
Eles são nossos amigos
Grandes incentivadores
Os mestres Bimba e Pastinha
Foram dois grandes valores
(GARCIA, s/d, p. 12)
[...]

WALDEMAR da Liberdade
Passou a vida cantando
Fazia seus berimbaus
E depois ia pintando
Este mestre e cantador
A todos ia alegrando
(GARCIA, s/d, p. 23)
[...]

A partir dessas estrofes, o educador social, professor de capoeira ou um mestre podem inserir a criança na história da capoeira e trazer como metáfora formativa o Mestre Pastinha, representante maior da Capoeira Angola, o Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional e enveredar sobre a importância do mestre Waldemar da Liberdade, dando

ênfase, por exemplo, a musicalidade que lhe era tão singular e expressiva, como também discorrer sobre o berimbau etc.

Para dar ritmo e balanço à brincadeira da capoeira, o instrumento principal da musicalidade desse legado é o berimbau. É ele quem dita o ritmo, a melodia e todo o *phatos* emanado pelos corpos em atividade no momento de negaciar e mostrar a malícia, a destreza, a malandragem, a “farsidade” dentro da roda, como dizem os mais antigos da capoeira. Esse é o berimbau que atrai pessoas do mundo todo para a vadiação. Muitos são os sinônimos para esse instrumento, a exemplo de Urucungo, Berimbau de Barriga, Viola, entre outros.

Nesse sentido, de acordo com Josivaldo Pires de Oliveira (2019, p. 26), na região de Imbagala, do Império Lunda, esse instrumento era conhecido no pastoreio como “rucungo” ou “violam”. Ressaltamos que na orquestra da Capoeira Angola, um dos três berimbaus é denominado de viola, talvez esse nome tenha a influência da região. Em outras regiões do continente africano, esse instrumento também era utilizado e apresentava outros nomes.

[...]
URUCUNGO também é
O instrumento musical
Que comanda a nossa roda
Como manda o ritual
É um jeito africano
De chamar o berimbau
(GARCIA, s/d, p. 21)
[...]

Nessa direção, ancorado em pesquisa de Rego (1968, p. 74), o berimbau tem registro em vários países e não tem como identificar de que maneira ele chegou ao Brasil. Neste país, segundo o autor são vastas as denominações, como veremos a seguir:

“[...], urucungo, orucungo, oricongo, uricungo, rucungo, berimbau de barriga, gobo, marimbau, bucumbumba, gunga, macungo, matungo, rucungo”.

Ainda Rego (1968, p. 74) afirma que em Cuba, país da América Latina, o berimbau é um instrumento muito peculiar, bem familiar como no Brasil. Da mesma forma apresenta sinônimos, a exemplo de “sambi, pandigurao e gokikamo é também chamado de burumbumba, que deve ser uma variante de bucumbumba no Brasil”. Neste país, diferentemente, do Brasil, a utilização do berimbau é em eventos religiosos afro-cubanos.

O que nos permite falar dessas variações vocabulares é em razão de entendermos que se tratam do mesmo instrumento pela sua descrição, a saber: um grande arco, monocórdio, com um arame/aço presa às suas extremidades, uma cabaça “um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de coco no meio, ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau” (REGO, 1968, p. 71).

De acordo com Oliveira (2019), autor da obra *O Urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço Atlântico*, o tronco linguístico da região de Angola é multidiverso e apresenta várias línguas, o que pode justificar variações para o mesmo substantivo berimbau.

Sobre a chegada do berimbau ao Brasil, o autor tem pensamento contrário ao de Rego (1968) e diz que tudo leva a crer que esse instrumento chegou as terras além-mar transladado nos navios negreiros e em seu ensaio sobre o arco musical no espaço Atlântico (Angola e Brasil), nos proporciona uma narrativa vasta acerca da aparição desse instrumento. Nela, o autor apresenta o personagem Cassange que chegou ao Brasil ainda criança e trouxe consigo um berimbau, de Kassange, antigo império Lunda, atual Nordeste de Angola. Parafraseando o autor, não temos a intenção de desvelar a origem desse instrumento, não queremos saber quando essa tecnologia ressonante/vibrante/percussiva surgiu, muito menos a cidade de seu nascimento, pois o que nos importa aqui é percebermos a importância dele para a cultura da capoeira.

Todavia, ao imaginarmos que em diáspora, o negro africano chegou ao Brasil apartado de sua cultura, de seus pares e de forma escravizada, trazer consigo um urucungo/berimbau, é poder deixar a memória de sua terra viva, a partir de elementos de sua cultura, o que poderia contribuir com dias melhores em terras estrangeiras e, com isso, evitando o banzo, por exemplo.

Ressaltamos que a forma como o berimbau é utilizado na capoeira tem a marca do Brasil, porque foi neste país que esse instrumento foi ressignificado. A baqueta/vaqueta, a pedra ou moeda de bronze, de ferro eram comumente vistos em regiões africanas, por exemplo, porém o caxixi foi incorporado ao instrumento aqui no Brasil, o que contribuiu para dar harmonia, régua e compasso a vadiação da luta/arte/jogo/dança etc., da capoeira (OLIVEIRA, 2019). O mesmo autor diz que apesar de o berimbau ter sua ressonância cultural nas rodas de capoeira, a roda de samba também é o lugar desse instrumento, como se lê a seguir:

Em 1872, o escritor brasileiro José de Alencar não esqueceu o arco musical em seu romance *Til*. Ao descrever um samba que ocorria entre os trabalhadores escravizados de uma fazenda no interior paulista, lembrou-se dos “lascivos requebros da crioula, que já se espreguiçava ao som do urucungo” (OLIVEIRA, 2019, p. 48).

O fato de o berimbau aparecer tanto na roda de samba quanto na roda de capoeira, é uma herança das culturas africanas, pois a presença de instrumentos marca a multidimensionalidade dessas culturas. Assim, elementos da culinária, das vestimentas, da religiosidade, entre outros, compõem parte desses elementos diaspóricos (IPHAN, 2014). No Brasil, por exemplo, temos manifestações culturais dançantes de matriz afro-brasileira de diversas regiões do país, cada uma apresenta uma particularidade como a [...] “a batucada, o bate-baú, o lundu, o coco, o jongo, o tambor de crioula e todas as modalidades sugeridas no calor do samba” (OLIVEIRA, 2019, p. 58-59). No Jongo a presença do berimbau/urucungo pode ser vivenciada.

[...]
DANÇA que parece luta
Luta que parece dança
Capoeira é brincadeira
Pra adulto e para criança
É cultura brasileira
É vida, é esperança
(GARCIA, s/d, p. 4)
[...]

Nessas linhas, pelo ABC da capoeira para crianças, entre outros aspectos, percebemos o quanto o berimbau é importante para o jogo/dança/luta da capoeira, pois sem ele não tem ritmo, musicalidade, harmonia etc. O *phatos* não seria multidiverso, transdiverso, não contribuiria para o olhar do corpo como um “corpo-tela” como bem cunhou Martins (2021, 79):

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidade e densidade, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória.

É dessa maneira que vemos o corpo do (a) capoeirista no momento em que ele entoa/lança/negaceia/finta/engana o outro, a outra a partir de movimentos performáticos,

sublimes, às vezes, (des) pretensiosos, mas que podem atingir, deixar marcas. No entanto, o que nos enaltece nesse vai e vem do corpo em movimento pelo bailado da capoeira, ritmado, musicado pelo seu mestre, o berimbau, é saber que esse corpo não é ingênuo, tem uma mensagem subliminar, a qual traz marcas de memória da escravidão, dos negócios nos portos, seja daqui ou do continente africano. E o berimbau é esse instrumento musical que dita o caminho do corpo-tela.

7.2 Cordel: Capoeira que golpe é esse?

Olegário Alfredo não segue o formato original dos ABCs, no entanto, a lógica é bem parecida, pois ao final de cada estrofe, traz um nome de um “golpe” de capoeira com uma letra do alfabeto. Vejamos no exemplo de Alfredo (2010, p. 2).

SEM TER ESTE MOVIMENTO
A CAPOEIRA NÃO SE VINGA
EM QUALQUER TIPO DE JOGO
ELA É SEMPRE O CORINGA
ELA É A BASE DA CAPOEIRA
CONHECIDA COMO A? GINGA.
[...]

Sodré (2005, p. 154) nos apresenta a ginga como movimento fundante da capoeira, movimento maneiroso do corpo “que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isso comportando uma mandinga (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firulas, sorrisos capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, seduzi-lo”. Aqui também percebemos o corpo-tela, ao que Martins (2021) se refere.

Diante do nosso conhecimento, essa sedução pode vir de várias formas, pela enganação do parceiro, do outro capoeirista, do outro jogador, do outro dançarino. Sedução hipnotizante pela forma de manusear os braços, de esquivar o corpo, de sincronizar braços e pernas e cabeça, de não parar em frente ao outro capoeirista. Sodré (2005) ainda nos traz a ginga pela sutileza imprimida pelos ritmos dos jogos, seja rápido ou devagar, em cima ou embaixo, a ginga é o ponto crucial do jogo da capoeira. A partir dela tudo acontece! Mestres antigos como Bimba e Pastinha faziam dessa forma, pegavam na mão do aprendiz para introduzi-lo no mundo da capoeira. É um momento mágico, de troca de energia, de olhar no olho, de reconhecimento mútuo, de conhecimento passado de mão para mão, de axé⁶⁵. A partir dela, tudo acontece!

⁶⁵ Saudação votiva afro-brasileira, equivalente a “força, energia”, ou amém (CASTRO, 2001, p. 161).

Figura 32 – Mestre Bimba com o aluno Fabrício.



Fonte: Artigo de Hélio Campos. Mestre Xaréu⁶⁶

Figura 33 – Mestre Pastinha e uma garotinha gingando.



Fonte: Veja o Brasil, 1954, de Alceu Maynard.

⁶⁶ CAMPOS, H. Mestre Bimba e seus alunos: uma prática educativa. In: Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba [online]. Salvador: EDUFBA, pp. 206-224. ISBN 978-85-232-1727-3. Available from: doi: 10.7476/9788523217273.0018. Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/p65hq/epub/campos-9788523217273.epub>.

De acordo com Luz (2000, p.298/299), a palavra ginga é oriunda da analogia com o nome da “conhecida e enaltecida nas congadas brasileiras Rainha Ginga, Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji”. Essa persona ficou conhecida como o maior símbolo da resistência à colonização africana. Na vida pública, usava a diplomacia, a criação de estratégias eficazes de guerra, a perspicácia e a capacidade de negociar com os representantes do poder exterior, em troca da liberdade de seu povo.

Nessa linha, como estratégia, a rainha Nzinga converteu-se ao catolicismo, adotou um nome português, passou-se a se chamar Dona Anna de Sousa, como parte de um acordo com o governo português para a libertação do povo escravizado africano do comando dela (SERRANO, 1996). Aqui percebemos que a rainha Nzinga não se transculturalizou, mas sim dissimulou-se de maneira estratégica para fazer frente aos dominadores. Ao fazer isso, foi acusada de se vender aos brancos para adquirir riquezas. Essa história é contada por homens brancos, ainda com uma visão arraigada à colonização das terras do continente africano e, de certa maneira, favorecendo aos mercantilistas da época. Acusações desses tipos devem, pelo menos, ser questionadas.

Mesmo com a conversão ao catolicismo, a Rainha Nzinga não conseguiu a liberdade do seu povo, porque os portugueses não cumpriram com o acordo. Em contrapartida ao descumprimento dos colonizadores, Nzinga desvencilha-se do catolicismo e alia-se aos Jagas do Oeste para se especializar em outras técnicas guerreiras para continuar o combate contra a escravização do seu povo (SERRANO, 1996).

Segundo Stam (2001, p. 05) a Rainha Ginga é personagem da manifestação popular denominada Congada, de origem Bantu⁶⁷ e, pelo fato de na Bahia existirem muitos negros de tal origem, o termo acabou extrapolando o significado denotativo e passando a significar traquejo, negociação e malemolência. Nesta direção, segundo Castro (2001, p. 242), a palavra ginga nasce do vocábulo jinga, de origem banto, que significa “andar bamboleando o corpo; curvar-se, dobrar-se num sentido e noutro” (CASTRO, 2001, p. 261). Dessa forma, entendemos que o bambolear, o curvar-se para levar o corpo para um lado e para o outro passou a ser grafado ginga em homenagem à Rainha Nzinga. Em suma, de acordo com Glasgow (1982, p. 177):

⁶⁷ Banto ou bantu é um termo utilizado para se referir a um tronco linguístico, uma língua que deu origem a diversas outras línguas no centro e sul do continente africano. Disponível em: <https://www.infoescola.com/linguistica/bantos-bantus/>. Acesso em: 18 abril 2023.

A Rainha Nzinga simbolizou o primeiro movimento de resistência Mbundo à denominação portuguesa. Tendo um compromisso total e absoluto para com a libertação e o nacionalismo Angolanos, ela foi “de 1620 até a sua morte, em 1663, a personalidade mais importante de Angola”. Nzinga fracassou na missão de expulsar os portugueses e de se tornar rainha da “Etiópia Ocidental”, incluindo Matamba (Ndongo Oriental) e o Ndongo. Entretanto, sua importância histórica transcende esse fracasso, pois despertou e encorajou o primeiro movimento nacionalista de que se tem conhecimento na África Centro-Ocidental organizando a aliança nacional e internacional (o Manikongo) em sua oposição total à dominação européia.

Da mesma maneira que a Rainha Nzinga/Jinga/Ginga, grifo nosso, foi um diferencial no combate para estabelecer o fim da escravização de seu povo e a dominação europeia, por corruptela, a ginga na capoeira é um diferencial em relação às outras artes marciais; pois estabelece um deslocamento corporal que envolve cabeça, braços e pernas em movimentos orquestrados pelo som do (s) berimbau (s) e outros instrumentos a depender da filosofia empreendida pelo mestre. Para além de um deslocamento corporal para que os movimentos da capoeira se desenvolvam, a ginga é sedução, é mandinga, é traquinagem, é tentativa de enganar o outro parceiro do jogo.

Pelas palavras de Martins (2021, p. 89), “Dançar é performar”. Por corruptela, a ginga é isso, uma performance. E essa ginga do e no corpo faz parte das culturas orais e gestuais, das quais africanos e indígenas se originam e como acreditamos que o começo da capoeira se deu no continente africano pelas lutas rituais, ao gingar o/a capoeirista está dialogando e performando com a memória.

A forma de gingar pode nos remeter ao samba, no sapatear do capoeirista, na mandinga apresentada para enganação do outro. Também à dança religiosa dos Orixás em negaças e esquivas próximas ao chão, no rodar dos corpos, nos pulos para ser o primeiro a contragolpear (SODRÉ, 2005). Isso é sedução, é artimanha, resquício do povo negro escravizado que teve de se reinventar, de se transculturalizar, às vezes, para conseguir sobreviver, ou mesmo continuar boçal para a sua cultura não esquecer.

No falar cotidiano do capoeirista, é comum, em rodas, o capoeirista sair do jogo chateado, porque não conseguiu desenvolver seu jogo bem em razão de não ter gingado da maneira que queria, de não ter conseguido mandingar bem, vadiar bem, soltar o corpo, seduzir o outro parceiro. Não houve a hipnose pretendida por ele, ou tenha sido hipnotizado, seduzido pelo outro.

Então, a ginga, também, nos encaminha a maneira como os negros livres e escravizados pautavam as suas vidas, isso porque esse vocábulo não representa apenas a maneira de se balançar para jogar a capoeira, mas também nos lança a lembrarmos que esse gingar, ou andar gingando típico de povos afro-brasileiro é ainda uma forma de driblar as intempéries provocadas pelas perseguições de outrora e que, infelizmente, ainda reverberam em nosso cotidiano, tendo em vista o racismo excludente em nosso Brasil. Gingar sempre, como o Mestre Bimba dizia e deixou registrado como um dos Princípios da Capoeira Regional⁶⁸, é algo para ser lembrado sempre.

Onde tem capoeira, tem ginga e roda, pois é na roda que tudo acontece, tudo se transforma, tudo se ressignifica, os corpos se entrelaçam e se nutrem da força e energia do/a outro/a camarada.

[...]
É BONITO VER NO JOGO
NA RODA DE CAPOEIRA
QUANDO O GOLPE APLICADO
VEM DA PERNA BEM CERTEIRA
TEM DE FRENTE E TEM DE COSTAS
O GOLPE QUE É A? RASTEIRA.
(ALFREDO, 2010, p. 2)

A capoeira se corporifica e toma forma em um de seus elementos fundantes para essa prática corporal de resistência de um povo: a Roda de Capoeira. Nela, a música, o canto, o jeito de jogar/dançar/lutar fecunda-se, avoluma-se e transcende para seus praticantes. Os velhos mestres são lembrados e imortalizados através do canto, seguido do toque do berimbau, elemento essencial para dar o ritmo que conduz a roda de capoeira, prática cultural vivenciada pelo corpo cujos significados estão diretamente relacionados à cultura e a história do Brasil.

Diante desse contexto, em 30 de novembro de 2008, foi assinada a certidão que certifica no livro de Registro de Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto Histórico Artístico Nacional (IPHAN) o reconhecimento da Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Na folha 9, lê-se:

Registro n. 7. Bem cultural: roda de capoeira. Descrição: A capoeira é uma manifestação cultural presente hoje em todo território brasileiro e em mais de 150 países, com variações regionais e locais a partir de suas

⁶⁸ Os princípios são: 1. Gingar sempre. 2. Esquivar sempre. 3. Jogar sempre próximo ao parceiro. 4. Todos os movimentos devem ser objetivos. 5. Conservar, ao mínimo, uma base ao solo. 6. Obedecer ao ritmo do berimbau. 7. Zelar pela integridade física e moral do camarada (NENEL, 2018, p. 58).

modalidades mais conhecidas: as chamadas capoeira Angola e capoeira regional. O conhecimento produzido para a instrução do processo permitiu identificar os principais aspectos que constituem a capoeira como prática cultural desenvolvida no Brasil: o saber transmitido pelos mestres formados na tradição da capoeira e como tal reconhecidos pelos seus pares; e a roda onde a capoeira reúne todos os seus elementos e se realiza de modo pleno. A roda de capoeira é um elemento estruturante desta manifestação, espaço e tempo onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais de herança africana – notadamente banto – recriado no Brasil. Profundamente ritualizada, a roda de capoeira congrega cantigas e movimentos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia e um código de ética que são compartilhados pelo grupo. Na roda de capoeira se batizam os iniciantes, se formam e se consagram os grandes mestres, se reiteram práticas e valores afro-brasileiros (IPHAN, 2008, p. 9).

Este reconhecimento nos leva a pensar o quanto a roda de capoeira é importante para a perpetuação dessa manifestação como expressão da cultura afro-brasileira, pois é nela que tudo acontece: onde os/as iniciantes se insinuam e começam, literalmente, a interação no mundo da vadiagem da capoeiragem, onde os/as mestres (as) demonstram os seus conhecimentos advindos da vivência e das influências dos mais antigos.

Em 2014, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) reconhecem a Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural da Humanidade e o Dossiê IPHAN 12, Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira, se incumbe de deixar marcado na história aspectos fundantes da Capoeira. Evidentemente, é na roda e a partir dela que a magia dos corpos em jogo se entrelaça e se comunica.

A roda é o momento determinante da prática da capoeira que não pode ser ignorado. Seja na Capoeira Angola, Regional ou a que funde as duas vertentes, a roda é um espaço de criação artística e de *performance* cultural em que se realiza lentamente a multidimensionalidade da capoeira. Portanto, a roda também precisa ser registrada, assim como os mestres, depositários do saber imaterial da capoeira (IPHAN, 2014, p. 116).

Nesse sentido, de acordo com Frede Abreu (2003, p. 20), “era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando na mão para dar uma volta com ele”. O mesmo autor critica uma das formas de aprendizagens da capoeira na contemporaneidade a partir de séries de repetições. Afirma que diferentemente de hoje, o aprendizado se dava, às vezes, de maneira inesperada, em que um “balão boca-de-

calça” ou outro movimento acontecia sem o aprendiz ser avisado. Isso contribuía para que o aprendente ficasse sempre em alerta (ABREU, 2003).

É na roda, através do jogo, que acontece o desdobramento do ensino-aprendizagem fomentado pelo mestre (a) nas vivências diárias nos encontros da capoeira. E esse jogo é plural, é dinâmico, é o momento de troca de experiências.

Vieira (1998) assevera que a roda de capoeira também era um ponto de chegada para capoeiras experientes se encontrarem e vadiarem. Até a primeira metade do século XX, em festas de largo, por exemplo, bambas se encontravam para louvarem a Deus, santos católicos e personalidades do mundo da capoeira através de cânticos pelas chulas, quadras e corridos, ou seja, por músicas que contavam longas e breves histórias dessa cultura ancestral. Nesse sentido, vejamos o que diz Vieira (1998, p.99):

Ao se referirem às rodas de capoeira na primeira metade deste século em Salvador, os velhos mestres destacavam uma série de nomes famosos, que conheceram ou que foram contemporâneos de seus mestres. Assim, várias vezes aparecem nos depoimentos nomes como Traíra, Cobrinha Verde, Onça Preta, Pivô, Nagé, Samuel Preto, Daniel Noronha, Geraldo Chapeleiro, Mestre Bimba, Totonho de Maré Juvenal, Canário Pardo, Aberrê, Livino, Antônio Diabo, Bilusca, Cabelo Bom e outros, além das citações mútuas entre os mais antigos como Caiçara, Waldemar do Pero Vaz, Canjiquinha, Gigante, João Grande e João Pequeno.

Desta relação, sentimos falta do nome do Mestre Pastinha, haja vista ser ele a pessoa que contribuiu com boa parte da formação dos mestres João Grande e João Pequeno; como de outros. Ademais, como vimos, coube a ele a herança de ser o guardião da tradicional roda do Gengibirra, no Largo do Tanque, na Cidade Baixa, na cidade de Salvador (BA), local de vivência de afamados capoeiras (ABREU, 2003).

Esses mestres além de demonstrarem toda a sua performance nas cantigas, mostravam, também, destreza nos movimentos corporais, no gingado, nas negaças, na tentativa de enganar o outro capoeira. Além do mais, nesse “espaço-lugar”⁶⁹ capoeiras aproveitavam para deixar seus nomes na história, bem como demarcar territórios nos espaços-lugares em que atuavam, a exemplo do Barracão do Mestre Waldemar, no Corta-Braço, no Pero Vaz, bairro Liberdade em Salvador (BA). Neste barracão, aos domingos, nos idos de 1940 a 1970 bambas vadiavam com suas roupas de passeio.

⁶⁹ Termo cunhado por Julio Cesar de Tavares, na obra Dança de Guerra, de 2012 para denominar a roda.

Pero Vaz no Corta-Braço
Levantaram barracão
Local que todos domingos
Tinha muita jogação
Capoeira lá e cá
Jogava e dava a mão.
(GONÇALVES, 2020, p. 5)

Tavares (2012) argumenta que a roda da capoeira teve em sua construção a influência do continente africano diaspórizado e, dessa forma, pela ancestralidade há energias de diferentes povos em sua maioria de origem bantu. Diz ainda que vê a roda de capoeira como um hipertexto. Sobre isso veremos a seguir:

[...] a roda é uma unidade do intertexto, que o complexo cultural, constituído como resistência, estabeleceu. Haveria uma rede ou subsistema cultural, envolvendo várias práticas ou eventos culturais. Todos eles apresentam o traço lúdico de sua realização como aspecto mais vigoroso. Os subtextos, que coexistem na Roda, são as diferentes combinações que poderiam ser traçadas por cada jogador; o arranjo conjunto, que seria possível constituir pelo duplo movimento. Cada jogo é uma frase que se duplica após cada diálogo realizado. Ou seja, a roda é o lugar-texto, que contém subtextos, sendo estes os jogos compostos por frases individuais [...]

O que abstraímos desse olhar de Tavares (2012) sobre a roda é a percepção de que cada movimento realizado por um capoeirista, em diálogo com o outro, configura-se como uma frase. Cada frase apresentará um sentido trazendo para aquele contexto específico uma unidade textual. Além disso, a ideia do intertexto nos instiga a pensarmos que cada jogo, apesar de individual e único, apresentará sempre uma ligação com outro jogo realizado. Esse aspecto ficará mais evidente quando analisamos jogos oriundos de uma mesma linhagem, pois perceberemos formas de gingar e de se expressar parecidos, mas nunca iguais.

E assim, entre becos, vielas e ruas de Salvador, de Recife, do Rio de Janeiro, de São Paulo etc., a capoeira se difundiu pelos sons dos berimbaus, dos pandeiros, dos caxixis, dos agogôs, entoadas pelas canções e conduzidas pelos saberes dos mestres.

Pelos versos dos ABCs ligamos e encontramos teias de significados para a capoeira. Vimos o quanto essa categoria de cordel pode contribuir com a formação de pessoas a partir de práticas pedagógicas em aulas de Língua Portuguesa, História Geografia etc., não somente para cumprir com a exigência da obrigatoriedade da Lei

10.639/03 e a 11.645/08, mas, sobretudo, por entendermos esse gênero como potente por abarcar nele inúmeras possibilidades de interação e interatividade.

Ratificamos a importância da musicalidade para a capoeira e passeamos um pouco pela história do berimbau/urucungo/uricungo/macungo, entre outras denominações possíveis no Brasil e fora dele. Vimos que é esse arco musical que dita o estilo de jogo, de performance, de filosofia. Que, sem ele, em tese, não tem capoeira, não tem mandinga, no sentido de ser destro, perito no que faz, um bamba.

Vislumbramos, também, a ginga como momento único, potente, em que tudo acontece, a ocasião de desabrochar, o tempo de aprender com Pastinha e Bimba no segurar das mãos de seus aprendizes, emanando todo o axé, a força vital, a confiança para que seu discípulo possa depois largar das mãos deles e se insurgir no mundo complexo, mas sublime da capoeira.

Fundante, ainda, retornarmos a roda como local de aprendizado, de troca de saberes em que a musicalidade seja pelo bater das palmas, pelas ladainhas, pelos corridos, pelas chulas, pelas quadras, pelas Charangas e/ou bateria da roda que se irmanam para dar significado as histórias contadas nessas músicas. Momentos de louvação dos grandes mestres, dos feitos de mitos como Zumbi e Besouro de Mangangá.

Assim, nessa tríade berimbau, ginga e roda, exaltamos a capoeira como cultura popular que emana memórias de lutas, sofrimentos, vitórias, bravuras, derrotas, conquistas e desdobramentos remotos ou atuais de uma história que não podemos nos esquecer, muito menos deixar que o mercantilismo seja mais importante do que a cultura. O cordel como lugar de memória da capoeira está vivo para que pelas lembranças e construções do passado desse legado não caia no esquecimento e possamos ter um presente mais representativo para a cultura da capoeira.

8. IÊ, VAMOS EMBORA

Leitores, muito obrigado
Por poderem analisar
Narrativas da capoeira
O saber nos fez criar
Na volta que o mundo deu
Na volta que o mundo dá.

(MINISTRO, 2021).

Ao analisarmos os significados históricos e socioculturais da capoeira através da literatura de cordel, encontrada em Lugares de Memória de Salvador (BA), ficou evidente que a capoeira e a literatura de cordel se entrecruzam e contribuem com a cultura popular por fazerem parte desse legado. Também que o gênero textual cordel confirma leituras de mundo sobre várias temáticas e a capoeira é uma delas. Nessa relação, vimos o quanto as discussões sobre a capoeira podem ser emanadas nos cordéis, como também não funciona somente para o entretenimento, pois há informações importantes para o conhecimento da capoeira.

Assim, pelo verso, pela rima, pela oração o leitor amplia seus horizontes sobre a capoeira, seja pelos instrumentos, pelos “causos” dos mestres antigos, sobre seus feitos em brigas etc. Importante, ainda, a percepção do cordel como um lugar de memória simbólico fundante para que gerações vindouras possam se deliciar com histórias acerca de sua cultura e de culturas outras. Desta forma, ao ler um cordel, lembranças poderão surgir e as memórias individual e coletiva do leitor serem aguçadas a buscar outras leituras para composição, por exemplo, de fatos históricos de determinado tema, como a capoeira.

Nesse lastro, vimos que a capoeira apresenta marcas de seu passado de discriminação pelos escritos dos cordéis e que pode desvelar temáticas tão latentes em nossas vidas, como o racismo, o preconceito, a intolerância religiosa, entre outros. Dessa forma, essas temáticas podem ser levadas a discussão em sala de aula, não somente pelo cumprimento da lei 10.639/2003, mas, sobretudo, pela importância e aprofundamento possíveis proporcionadas por elas. Os ABCs, como vimos, são formatos admissíveis para o trabalho de leitura e de escrita em sala de aula, pois a dinâmica de iniciar as estrofes com uma letra do alfabeto corrobora aspectos da memória e insere o/a estudante na ampliação vocabular, por exemplo.

Importante, também, foi enveredar pela discussão do lugar de memória não ser somente físico/edificado, porque, dessa forma, para a sociedade civil, é mais fácil contribuir com a formação de lugares não edificados, a partir da criação de acervos particulares, por exemplo. Isso ficou bem evidenciado pelo esforço de Raimundo Santa Helena ao construir seu acervo pessoal, como também pelas fotografias do padre Alfredo Haasler.

Nesse sentido, as fotografias, os textos etc., são lugares de memória que devem estar incorporados a um contexto social. Também evidenciar que ninguém se lembra ou se esquece da mesma forma, porque esse processo é singular. Daí, mesmo sabendo de que existe uma grande discussão se a memória deve ser tratada sempre de forma coletiva, percebemos que os versos dos cordéis, aqui apresentados, simbolizam uma memória, inicialmente, individual pela visão do cordelista a partir do contexto do fazer do cordel, mas por outro lado, vemos que há um entrecruzamento de ideias e ideais singulares, o que contribui para uma memória coletiva dos capoeiras/capoeiristas.

Ao avaliarmos aspectos sociais encontrados na literatura de cordel sobre capoeira, evidenciamos que a temática tradição ainda é muito presente. Nesse contexto, em relação à criação de novas tradições na capoeira, percebemos que o Mestre Bimba ao trazer para o cenário baiano a Capoeira Regional em 1928, o fez por perceber a folclorização da Capoeira Antiga da qual ele fez parte. Nessa perspectiva, coadunamos com a ideia de que o Mestre Pastinha ao ditar os rumos da capoeira antiga em 1941, formatou/fomentou essa capoeira e seguiu caminhos pela metodologia da Capoeira Angola. Nesse sentido, tanto o Mestre Bimba quanto o Mestre Pastinha criaram novas tradições para a capoeira. Por outro lado, capoeiristas a partir dessas duas filosofias criaram novas tradições em outros Estados, a exemplo de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais etc.

Outro aspecto social relevante, refere-se ao papel do mestre Bimba na descriminalização da Capoeira ocorrida em 1937, pois no momento em que ele aceita alunos não brancos, em sua academia, estreita a relação com os poderes públicos da época. Infelizmente, muitos pesquisadores preferem acreditar que Bimba participou de projeto eugenista. Na capoeira quem não ginga, não se estabelece. Diante disso, acreditamos que o Mestre Bimba não se vendeu ao racionalismo capitalista dos idos de 1930. Pelo contrário, como exímio capoeirista, usou do movimento mais importante da capoeira, a ginga, e soube bailar e negacear da conjuntura aterrorizante dessa época, que somente dava privilégios a brancos e deixava o povo não branco à mercê da sorte. Nesse

sentido, fundou escola, criou método, aproximou-se de pessoas influentes, mas não largou a mão do seu povo. O fruto disso foi a descriminalização da capoeira em 1937. A cultura da capoeira se beneficiou com as estratégias de Bimba.

Como ressonância do trabalho de Bimba, seu filho, herdeiro do seu legado, o mestre Nene, homem negro, fomenta a capoeira como prática oriunda de africanos em diáspora no Brasil, marca essa gênese e faz questão de continuar pensando a capoeira como episteme negra, ao realizar eventos como a Zumbimba, criar projetos como o Capoeirê, cujo foco é a infância menos favorecida e por consequência de trezentos anos de abandono pela escravidão, o público maior é de crianças negras.

Em relação aos aspectos culturais, vislumbramos, nos versos dos cordéis, o quanto a capoeira projetou o Brasil no cenário internacional, seja com as viagens do Mestre Pastinha para o exterior, com o trabalho do Mestre João Grande nos Estados Unidos, o qual lhe referendou o título de Doutor Honoris Causa, seja pelo trabalho do Mestre Camisa mundo afora com a Capoeira Contemporânea, essa cultura foi a grande responsável por isso. De cultura marginalizada e desprezada a Patrimônio da Cultura Brasileira, com holofotes e ressonância em mais de cento e cinquenta países.

Pelos cordéis, aspectos históricos da República Velha foram rememorados, a exemplo do papel dos capoeiras como capadócios, espécie de cabos eleitorais que contribuíam com a eleição de políticos dessa época, o que nos faz pensar acerca da corrupção na política nesse período e também nos inclina a repensarmos a nossa conjuntura atual.

Ademais, dos 33 (trinta e três) cordéis analisados, apenas três foram escritos por uma mulher, o que nos direciona para pensarmos na questão de gênero na cultura popular pela quase ausência do sexo feminino nessas produções, pelo menos no nosso *locus* de pesquisa, Salvador (BA). Além disso, nos versos desses escritos cordelianos, nenhuma capoeirista/capoeira foi citada, o que ratifica quase a ausência da mulher na capoeiragem/capoeira. A obra *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*, de Pedro Abib discorre acerca de algumas mulheres capoeiras, são elas: Angélica Endiabrada, Cattú, Chicão, Maria Doze Homens, Rosa Palmeirão, Massú e Salomé. A obra *Das Mulheres Valentes, Desordeiras Capoeiras*, de Mônica Beltrão traz outras capoeiras, como Trepá no Caixão, Olindina Olívia da Conceição e Ana Coroada. Dessa forma, por um tema tão urgente para a vida brasileira, futuros trabalhos acadêmicos e/ou artísticos poderiam trazer a contribuição da mulher na capoeira/capoeiragem pelos cordéis.

O que ainda é um desafio, é evidenciarmos em qual região do país nasceu a capoeira pela falta de documentos comprobatórios. Embora a Bahia seja narrada como a terra do surgimento da capoeira no Brasil, Estado denominado de referência da capoeira, seja pela ressonância dos feitos de Mestres como Bimba, Pastinha e Besouro⁷⁰, seja pelos capoeiras mais antigos como o Mestre Alípio de Santo Amaro, Mestre Bentinho e Mestre Benedito, esses três últimos africanos, através dos cordéis encontramos uma contestação a esta narrativa hegemônica ao acharmos cordéis que reivindicam a paternidade a capoeira no Brasil ao Estado de Pernambuco.

Por outro lado, percebemos forte inclinação de que a capoeira tem seu começo em terras brasileiras, mas seu fundamento é no continente africano pelas lutas e pelas lutas-rituais encontradas nessas terras antes de a capoeira se originar por negros africanos radicados no Brasil. Nos cordéis produzidos por aqui, encontramos versões que nos ensinam variantes sobre a origem da capoeira.

Percebemos, também, que o cordel, na contemporaneidade, acompanhou a sociedade da informação e (co)existe em sites e redes sociais diversas. Daí não está somente nas feiras livres, bibliotecas etc. Isso amplia a possibilidade de cordelistas tomarem conta desses lugares/entrelugares. No entanto, há preocupação em relação ao acesso às redes, pois sabemos que em um país bastante desigual como o nosso, nem todos conseguem se conectar, a exemplo dos cordelistas com mais idade.

Através desta pesquisa, percebemos que não somente Salvador tem cordel sobre capoeira. Desta forma, seria interessante/importante outras pesquisas em *lôcus* diferentes para ampliar as discussões da capoeira a partir da literatura de cordel. E não nos referimos ao Nordeste apenas, pois em outras praças como o Norte com o Pará, o Sudeste com São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro etc., tem capoeira e cordel. Em suma, em todas as regiões do país. Além disso, como dissemos, no início desta tese, o cordel está também fora do Brasil. Vamos ocupar os nossos espaços, pois senão, o gringo patenteia nossas criações. Uma primeira incursão poderia ser pela net.

Vemos certo desvelamento do que seja a febre mencionada por Le Goff ao tratarmos da relação Capoeira Angola e Capoeira Regional, pois a vontade de se estabelecer diferenciações entre essas “modalidades de capoeira” (termo utilizado pelo IPHAN para se referir a ambas na certidão do registro da roda e ofício dos mestres como

⁷⁰ Apesar de na época de Besouro não ter a denominação de mestre, o fizemos aqui como homenagem. Da mesma forma com Alípio, Bentinho e Benedito, mestres griôs pelas vivências.

Patrimônio Cultural Brasileiro) é imensa que deixa acesa a chama de se buscar relatos e documentos que suplantem a memória dessas culturas.

Por esse emaranhado de versos, vimos que, de maneira acertada e necessária, a Roda e o Ofício dos Mestres são hoje Patrimônio Cultural Brasileiro. Grande conquista, todavia, precisamos de políticas públicas efetivas e eficazes para que antigos mestres não tenham um fim análogo aos dos mestres Bimba e Pastinha. Chega a ser irônico isso, mas esses dois protagonistas dedicaram a maior parte de suas vidas à capoeira e morreram sem honrarias devidas. Nosso clamor é que os olhares e as ações venham, realmente, ao benefício de quem precisa de uma aposentadoria digna. Esse é um dos pleitos da Salva-guarda da Capoeira, mas ainda não saiu do papel.

Como tese desta pesquisa, destacamos o cordel como lugar de memória simbólico da capoeira, pois pelos pés dos versos dele, percebemos textos subliminares acerca de eventos históricos, políticos e culturais da capoeira, aqui destacados, analisados e ampliados em seus significados. Assim, cada estrofe desses 33 (trinta e três) cordéis sobre capoeira nos apresentara nuances diferentes acerca dessa temática. Mitos foram lembrados, como Besouro, Nascimento Grande e Manduca da Praia. Os mestres Pastinha e Bimba foram trazidos com suas individualidades e vimos que ambos contribuíram com os inúmeros sentimentos da capoeira e como eles foram fundantes para que linhagens de capoeira se formassem por todo o Brasil e pelo mundo. Perseguições aos capoeiras e capoeiristas foram lembradas.

Por fim, formas de organização da ordem vieram à tona e percebemos que muitas delas proibiam os não brancos de viverem com tranquilidade. Apresentamos regiões diferentes do país com a capoeira, a exemplo do Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais. Assim, o cordel aparece como um lugar de memória simbólico que eterniza histórias atravessadas por contextos outros que a cultura da capoeira não quer deixar esquecer.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola*: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Salvador: EDUFBA, 2005.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Conversas de Capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2015.

ABIB, Pedro. Vadios, Desordeiros e Valentões: A Luta Social. **PIRES, Antônio LCS, et al. Capoeira em Múltiplos Olhares: estudos e pesquisas em jogo. Cruz das Almas-BA: EDUFRB, 2020.**

ABIB, Pedro. **Memórias do Recôncavo**: Besouro e outros capoeiras. 2008.

ABREU, Frede. **O Barracão do mestre Waldemar**. Salvador-BA: Zarabatana. 2003.

ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. Campinas-SP: Mercado das Letras, 1999.

ALBUQUERQUE, Lêda Maria de. **Zumbi dos Palmares**. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, 1944.

ALVES, José Hélder Pinheiro. **Tesouros da poesia popular para crianças e jovens**. Revista do GT de Literatura Oral Popular da ANPOLL: 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30897>. Acesso em: 17 set. 2018.

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**: romance. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre**: a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. 2004. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12052015-143733/en.php>. Acesso em: 14 mar. 2023.

AZEVEDO, Ricardo.2004. **Cultura popular, literatura e padrões culturais**. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Cultura-popular.pdf>. Acesso em: 14 set. 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2016.

BASTIDE, Roger. **As Religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

BELTRÃO, Mônica. **A capoeiragem no Recife Antigo: os valentes de outrora**. Olinda: Editora Nova Presença, 2020.

BELTRÃO, Mônica. **Das mulheres valentes, desordeiras e capoeiras**. Campina Grande: Plural, 2021.

BELTRÃO, Mônica. **A capoeiragem no Recife Antigo: os valentes de outrora**. Campina Grande,PB: Plural, 2022.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G, 2006.

BIANCHI, Silvia Soler. **Um lugar de memória na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2015.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto, PT: Porto Editora, 1994.

BONATES, KK. **Iúna Mandingueira, a ave símbolo da capoeira**. Manaus: Fenix, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BURKE, Peter, **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

BRASIL, Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, que promulga o Código Penal.

Disponível em: <http://https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=847&ano=1890&ato=a2a0TPR5EenpWT4f9> .Acesso em 10 jan. 2023.

BRAZILIENSE. Correio. Disponível em:
<https://www.correio braziliense.com.br/euestudante/trabalho-e-formacao/2021/03/4913182-pretos-no-topo-desemprego-recorde-entre-negros-e-resultado-de-racismo.html>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CALDAS, Alan. **A etnopolítica da capoeira**: fronteiras, linhagens e redes. In: Celso de Brito, Daniel Granada (Orgs). *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a Capoeira na contemporaneidade*. Teresina: EDUFPI, 2020.

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

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2021.

CARUSO, Carla. **Zumbi, o último herói dos Palmares**. São Paulo: Pallas, 2005.

CARVALHO, Paulo Cesar Valadares. **Capoeira, arte-luta**: uma abordagem pedagógica de inclusão. Teresina: Gráfica Ipanema, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. 2. ed. João Pessoa. Editora Universitária: 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks Editora, 2001.

CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, Jean et al. (Orgs.). **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008.

COLUMÁ, Jorge Felipe. **Da navalha ao berimbau**: capoeira e malandragem no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arole Cultural, 2020.

CURRAN, Mark Joseph. **A Literatura de Cordel**. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1973.

CURRAN, Mark Joseph. **Cuíca de Santo Amaro**: controvérsias no cordel. São Paulo: Hedra, 2000.

- CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em Cordel**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- DA SILVA, Jamile Borges. Museus, Memórias e Narrativas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 8, n. 15, p. 232-245, 2019.
- DA SILVA, Jamile Borges. **Memórias da dor**: o patrimônio sensível da pandemia. Sul-Sul-Revista de Ciências Humanas e Sociais, v. 2, n. 01, p. 121-140, 2021.
- DE FRANÇA LIMA, Ivaldo Marciano. **Adama e Nascimento Grande**: valentes do Recife da Primeira República. Cadernos de Estudos Sociais, v. 22, n. 1, 2006.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidade. Belo Horizonte. Autêntica. 2010.
- DIAS, Adriana Albert. **A malandragem da mandinga**: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925). 2004.
- DORIA, Sérgio Fachinetti. **Ele não joga capoeira, ele faz cafuné**: histórias da academia do Mestre Bimba. Salvador: EDUFBA, 2011.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 33. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 66. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra 2018.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. 13 reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GLASGOW, Roy Arthur. **Nzinga**: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- GOMES, Flávio dos Santos. **De olho em Zumbi dos Palmares**: histórias, símbolos e memória social. São Paulo: Claro Enigma, 2011.
- GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- GONÇALO, Ferreira da Silva. **Verbetes e Evolução da Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Ilart, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 6. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2001

HAURÉLIO, Marco. **Breve História da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

IPHAN. **Dossiê: ofício das baianas de acarajé**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília. DF: 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.

IPHAN. **Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Brasília. DF: 2014.

IPHAN. **Dossiê: inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural no Brasil** Brasília: 2008.

IPHAN. **Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia** / organização, Maria Paula Fernandes Adinolfi. – Salvador : IPHAN-BA, 2018.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP. **Dossiê de Registro**. Brasília: Iphan, 2018.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Fondo de Cultura Económica Argentina, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória** – 7. ed. Revista – Campinas. SP: editora da Unicamp. 2013.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. São Paulo: Luzeiro, 2012.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Elisa Dalmazo Afonso de. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: Pedagógica e Universitária LTDA, 1986.

- LUYTEN, Joseph Maria. **O que é Literatura popular**. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- LUZ, Marcio Aurélio. **AGDÁ – Dinâmica da Civilização Africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2000.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Crítica Etnopesquisa-Formação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2010.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a experiência compreender/mediar saberes experienciais**. 1. Ed. – Curitiba, PR; CRV, 2016.
- MARANHÃO, Liêdo. **Classificação Popular Da Literatura de Cordel/Que só/Marketing dos Camelôs de Remédio ou o Mundo da Camelotagem**. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2013.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 3º ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 146-225.
- MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **TUDO QUE A BOCA COME: A CAPOEIRA E SUAS GINGAS NA MODERNIDADE**. 2004. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31831>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Capoeira da Bahia: histórias, territórios e trajetórias / Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia / Associação Classista de Educação e Esporte da Bahia**, Salvador, 2021.
- MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Helder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.
- MARINHO, Izenil Penna. **Subsídios para a História da Capoeiragem no Brasil**. Rio de Janeiro: EDFND, 1945.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Edilene. Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética. **Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, v. 5, n. 1, p. 149-167, 2007.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel?** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MAXADO, Franklin. **O que é Cordel na Literatura Popular**. Mossoró, RN: Queima Bucha, 2011.

MELO, Rosilene. Alves. de. (2019). **Do rapa ao registro**: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (72), 245-261. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i72p245-261>.

MEMÓRIAS DA BAHIA. **Bimba-rei negro**. CORREIO DA BAHIA. Salvador, v. 2, p.8 – 78, dez. 2003.

MACEDO, Aroldo; Oswaldo Faustino. **Luana**: as sementes de Zumbi. São Paulo: FTD, 2007.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2004.

MOURA, Jair. **Mestre Bimba**: uma vida consagrada a capoeiragem. Salvador: JM Gráfica e Editora LTDA, 2016.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. **Perambulações de João Grilo**: do pícaro lusitano ao malandro brasileiro, as peripécias do (anti-)herói popular. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6905>. Acesso em 20 jan. 2023.

NEMER, Sylvia. **O cordel no Rio de Janeiro**: memórias e lugares de memória. In: MATOS, Edilene. (Org). *Arte e Cultura*: memória e transgressão. Salvador: EDUFBA, 2011, 211 – 232.

NENEL, Mestre. **Bimba**: um século da capoeira Regional. Salvador, BA : EDUFBA, 2018.

NOGUEIRA, Carlos. **O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, 01-22. JUL/DEZ. 1993. Disponível em: link. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763> Acesso em: 14 nov. 2020.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **O urucungo de Cassange**: um ensaio sobre o arco musical no espaço Atlântico (Angola e Brasil). Itabuna, BA: Mondrongo, 2019.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Ática, 1996.

PEREGRINO, Umberto. **Literatura de Cordel em Discussão**. Rio de Janeiro: Presença, 1984.

PINHEIRO, Gilmara Ferreira de Oliveira. **As fotografias como lugares de memórias**: lembranças e reminiscências das escolas paroquiais do padre Alfredo Haasler. In: MOLINA, Ana Heloísa, LUZ, José Augusto Ramos da. (Orgs). *Museus e Lugares de Memória*. Jundiaí (SP): Parco, 2018. 137 – 156.

PIRES, Antônio Liberac Cardozo Simões. **Culturas Circulares**: A formação da Capoeira Contemporânea no Rio de Janeiro. Curitiba: Progressiva, 2010.

PIRES, Antônio Liberac Cardozo Simões. **Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá**: três personagens da capoeira baiana. Tocantins/Goiânia:NEAB/ Grafset, 2002.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A Ideologia do Cordel**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Plurarte, Rio, 1982.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola**: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, Andressa MB. **Zumbi**: historiografia e imagens. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas pro ar**: a capoeira no Brasil. Curitiba: Editora CRV, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imerso. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro & cordel. Salvador. Secretaria da Cultura e Turismo. Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2006.

SANTOS, José João dos. (pseudônimo Azulão). **A feira nordestina foi assim que começou**. Fortaleza: Tupynanquim, 2007.

SANTOS. Myrian Sepúlveda dos Santos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Adalberto. **Tradições populares e resistências culturais**: políticas públicas em perspectiva comparada. Salvador-BA: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Marcelino dos. **Cobrinha Verde**: Capoeira e Mandingas. Salvador: A Rasteira, 1991.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Zumbi**. São Paulo: Editora Moderna, 1985.

SANTOMÉ, J. T. **Globalização e Interdisciplinaridade**: o currículo integrado. Tradução de Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. Patrimonialização das culturas populares: Visões, reinterpretções e transformações no contexto do frevo pernambucano. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SEPLAN, **Secretaria do Planejamento**. Disponível em: <http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>. Acesso em: 22 abr. 2019.

SERRANO, Carlos MH. **Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola**. Revista USP, n. 28, p. 136-141, 1996.

SERRANO, Francisco Perujo. **Pesquisar no labirinto: a tese, um desafio possível**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 24. Ed. São Paulo: Cortez, 2016.

SILVA, Gladson de Oliveira. **Capoeira: do Engenho à universidade**. São Paulo: CEPEUSP, 1995.

SILVA, Gladson de Oliveira; HEINE, Vinícius. **Capoeira: um instrumento psicomotor para a cidadania**. São Paulo: Phorte Editora, 2008.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1830-1890**. Rio de Janeiro; Access, 1999.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2005.

SODRÉ, Muniz. **Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O Brasil Simulado e o Real: ensaios sobre o cotidiano nacional**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2008.

SOUZA JR., Vilson Caetano de. **Orixás, santos e festas: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico na cidade de Salvador**. Salvador-BA: EDUNEB, 2003.

STAM, Gilberto. **Rainha, Nzinga Niband**. Revista Superrinteressante, São Paulo – SP: Ed. Abril, ano 15. nº 05. Maio 2001Disponível em: < <http://www.capoeirado brasil.com.br/história.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2003.

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de Guerra – arquivo e arma:** elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

VASCONCELOS, Selma. **Zumbi dos Palmares.** Recife: Fundarpe, 1995.

VASSALLO, Simone Pondé (2006) “**Resistência ou conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira**”. Campos - Revista de Antropologia Social. Curitiba, nº. 7/1, p. 71-82.

VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo da Capoeira:** cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Sprint, 2. ed. 1998.

VIEIRA, Antônio. **O cordel remoçado:** histórias que o povo conta. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo/ Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, poder e cultura na sociedade do esquecimento:** o exemplo do centro de memória da Unicamp. 2006. Disponível em: <http://www.lite.fae.unicamp.br/revista/vonsimson.html>.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

Cordéis

ALFREDO, Olegário (Gaio). **Capoeira:** a peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio. Capa com xilogravura Olegário Alfredo (Gaio). Belo Horizonte: SESC Minas Gerais, 2001. 12 p. Folheto de Cordel.

ALFREDO, Olegário (Gaio). **A ladainha do Mestre Bimba com o Mestre Pastinha.** Capa com desenho Evaristo Barbosa. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2003. 8 p. Folheto de Cordel.

ALFREDO, Olegário (Gaio). **O encontro do Mestre Pastinha com o Mestre Bimba no céu.** Capa com desenho Evaristo Barbosa. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2003. 8 p. Folheto de Cordel.

ALFREDO, Olegário (Gaio). **O encontro de um Angoleiro com um Regional.** Capa com desenho Costa Leite. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2005. 8 p.

- ALFREDO, Olegário (Gaio). **Capoeira que golpe é esse?** Belo Horizonte, MG: [s/n], 2010. 8 p.
- ALMEIDA, Renato. **Capoeira em cordel e poesias em bordel.** Xilogravuras de Ademar Lopes. Salvador: [s.n.], [19--]. 26 p.
- BAHIA, Zumbi; AVESTRUZ. **História da capoeira no Recife.** Capa com xilogravura de Marcelo Soares. Recife: [s.n.], 1979. 8 p.
- BAHIALISTA, Sérgio. **Mestre Zé do Lenço: 70 anos de ginga e sabedoria.** Salvador, 2019.
- BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. **Mestre Bimba capoeira, vida e emoção.** Salvador: Akadicadikum, 2011. 08 p.
- BESOURO.** Direção: João Daniel Tikhomiroff. Brasil: Globo Filmes, 2009.
- CONCEIÇÃO, Antonio Ribeiro da (Bule-Bule). **Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo inteiro.** Salvador: Centro de Cultura Popular, 2008. 8 p. Folheto de cordel.
- CONCEIÇÃO, Antonio Ribeiro da (Bule-Bule). **Do Pelourinho a Los Angeles Mestre Pastinha brilhou:** (From Pelourinho to Los Angeles Mestre Pastinha shined forth). Translation James C. Sera. Capa com ilustração Steven D. Antonson. 2. ed.. Salvador, Ba: Nova Civilização; Licutixo Produções , 2008. 24 p.
- GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **O encontro de Luiz Gonzaga com Mestre Waldemar no céu.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2007. 16 p. Folheto de Cordel.
- GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **A peleja de Lampião com Besouro Mangangá.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2006. 28 p. Folheto de Cordel.
- GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **Mestre Camisa: 50 anos de lutas e vitórias.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Abadá - Capoeira / Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2005. 28 p. Folheto de Cordel.
- GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **Histórias e bravuras de Besouro o valente capoeira.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Abadá - Capoeira / Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2006. 28 p. Folheto de Cordel.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **Zumbi e Bimba: símbolos da resistência afro brasileira.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2006. 32 p. Folheto de Cordel.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **ABC da Capoeira para crianças.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2007. 22p.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **Manduca da praia: o Lendário Capoeira do Rio Antigo.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2007. 22 p.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **O debate de Padre Cícero com Mestre Caiçara no céu.** Capa com xilogravura Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva /Museu da República, 2008. 22 p.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **Nascimento Grande: Um Gigante da Capoeira Pernambucana.** Capa com xilogravura de Erivaldo. Rio de Janeiro, 2007. 32 p.

GARCIA, Victor Alvim Itahim (Lobisomem). **A peleja de Boa voz com o Cantador Misterioso.** Capa com xilogravura de Erivaldo. Rio de Janeiro, RJ: Projeto Capoeira Viva, 2008. 22 p.

LICINHO, Kitute. **Grupo de Capoeira Regional Porto da Barra.** Irará (BA). 2010. 8 p.

LICINHO, Kitute. **Capoeira do Século: os grandes mestres e a trajetória da Capoeira Regional.** S/D. 8 p.

MAXADO, Franklin. **O Folclore do Mestre Muritiba não morreu.** Feira de Santana, 1985. 8 p.

MULATINHO, Isa da Rocha. **Mestre Mulatinho: a Capoeira de uma vida.** Recife, PE: 2007. 11 p.

MULATINHO, Isa da Rocha. **Capoeiragem no Recife dos Brabos.** Recife, PE: 2007. 8 p.

MULATINHO, Isa da Rocha. **Histórias da Capoeira Pernambucana.** Recife, PE: 2008. 11 p.

NASCIMENTO, João Sabino (JOSAN). **Bahia, Eterna Bahia.** Salvador, 1990. 5 p.

NUNES, Davi. **BANZO**: um estado de espírito negro. Portal Geledés. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

PEREIRA, Leandro Tranquilino. **De Zumbi ao G.C.A.P.** Salvador, 1995. 24 p.

SILVA, Antônio Alves da. **O valente João Corta-braço e o negrão endiabrado.** S/d, 16 p.

VIEIRA, Antônio. **O encontro de Besouro com o valentão Doze Homens.** Santo Amaro da Purificação (BA): Prefeitura Municipal de Santo Amaro, 2002. 16 p. Folheto de cordel.

VIEIRA, Antônio. **A briga memorável do Capoeira com o Carroceiro por causa de uma prostituta.** O cordel remoçado: histórias que o povo conta. Salvador: Secretaria da Cultura e turismo, 2003. 16 p.

VIEIRA, Antônio. **A valentia justiceira de Besouro de Santo Amaro.** O cordel remoçado: histórias que o povo conta. Salvador: Secretaria da Cultura e turismo, 2003. 16 p.