

A CAPOEIRA ANGOLA: HISTÓRIA, PERSISTÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES

Ana Paula Rezende Macedo*

RESUMO: este artigo vem tecer uma cronologia das transformações e permanências da Capoeira Angola no cenário social da Bahia, estabelecendo elos entre a Capoeira Escrava e a Capoeira Ritual, símbolo da identidade nacional através da diversidade de evidências.

PALAVRAS-CHAVE: capoeira. Memória. Identidade Nacional.

ABSTRACT: this article weaver a chronology of transformations and continuities of the Capoeira Angola in the social setting of Bahia, stablishing links between the Capoeira Escrava and Ritual Capoeira, symbol of national identity through the diversity of evidences.

KEYWORDS: capoeira. Memory. National Identity.

Do jogo de luta ao ritual

É uma história nova sem nenhuma novidade, e uma perpétua novidade sem nenhuma cousa de novo.

(Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*, I, 173)¹

Considerando sábias as palavras de Vieira arriscamos cons-

* Mestra em História com a dissertação: *As poesias da dança da Zebra: Capoeira Angola e religiosidade*. INHIS/UFU – Uberlândia, 2004. Orientada por Maria Clara Tomaz Machado.

¹ CASCUDO, Luís da Câmara. Capoeira. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972, p. 17.

truir uma reflexão sobre a Capoeira, esperando trazer à tona “alguma coisa de novo”, haja vista que não é a “coisa” que é nova e sim o olhar sobre esta, o que perpetua sua renovação.

Na diversidade de evidências, este artigo tece uma cronologia das transformações e permanências da Capoeira Angola no cenário social da Bahia, estabelecendo elos entre a *capoeira escrava* e a Capoeira ritual, símbolo da identidade nacional. Dentre as evidências, são de fundamental importância os trabalhos de folcloristas e memorialistas por trazerem em suas obras a memória do jogo da Capoeira do século XIX.

No final do século XIX, o folclore (costume) é visto como remanescente do passado frente ao progresso, como resistência, uma necessidade de permanência enquanto valorização e apego ao passado, em contraposição à velocidade e “à falta de cores” do mundo contemporâneo.² Todavia o estudo dos costumes (rituais, celebrações), entendido como a folclorização das manifestações populares, agrupou, generalizou e conseqüentemente minimizou cada uma das diversas manifestações, que são singulares entre si. Neste sentido, a utilização dos relatos de folcloristas torna-se problemático diante de questões como a simplificação por parte destes e a complexidade em si das manifestações culturais, a exemplo da Capoeira. Entretanto, sua utilização se faz pertinente quando, do entrecruzamento com diversas outras fontes, vem evidenciar ao pesquisador aspectos da representação social destas manifestações.

A transformação dos valores, da aplicabilidade de costumes advindos das transformações sociais, somados ao apego à tradição — transforma estes valores em representatividade. Representa parte daquilo que foi e não é mais. Existe, permanece, mas resignificado.

Essas questões se tornam muito mais compreensíveis se percebermos o processo de ritualização e celebração desenvolvida

² Ver THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular*. Cia das Letras: São Paulo, 1998.

sobre diversas manifestações sociais que, frente ao desenvolvimento e transformação da sociedade, perderam seu contexto imediato sem, contudo, prescindir de elementos, símbolos e significados tradicionais, transformando-se e ritualizando-se em manifestação cultural.

Assim, as diversas fontes utilizadas por este trabalho possibilitam tecer um vínculo entre o século XIX, quando a prática da Capoeira era crime previsto no Código Penal, e a Capoeira Angola contemporânea passava por mudanças, quando podia se perceber sua gradual e relativa saída das ruas, abrigando-se no interior das escolas e academias. Além das permanências e transformações do ritual da Capoeira ao longo do século XX, estabelecendo outra ponte que nos auxilia a compreender as transformações ocorridas entre o final da década de 30 e as décadas de 70 e 80.

Além dos folcloristas, utilizamos artigos de periódicos e manuscritos, depoimentos e gravações musicais de capoeiras que viveram este período, contribuindo para a propagação do jogo da Capoeira em nível nacional e para a legitimação do seu ritual, dentre outros capoeiras: Noronha, Pastinha, Bimba, Waldemar, Traíra, Tibúrcio, Caiçara, Cobrinha Verde e Canjiquinha, pois além de serem protagonistas desta história, de diversas maneiras documentaram sua presença e a de outros na cultura da Capoeira.

Para compreender o processo de aceitação social da Capoeira e do Candomblé, pesquisadores folcloristas como Edison Carneiro voltaram sua atenção ao II Congresso Afro-Brasileiro, em 1936, no qual a Capoeira foi exibida no Clube de Regatas Itapagipe, espaço de grande representação social de Salvador. Também, a partir desse ano, encontramos uma série de reportagens nos jornais de Salvador sobre as competições de Capoeira de mestre Bimba. Com a descriminalização implantada por Getúlio Vargas, em 1937, e a abertura do Centro Esportivo de Capoeira Angola de mestre Pastinha, em 1941, dentre outros fatores, torna-se evidente a presença da Capoeira no cenário baiano e nacional, principalmente da Capoeira enquanto esporte, como técnica militar e como manifestação cultural, quando prevalece a prática do jogo e do ritual.

A partir desse período, a Capoeira ingressa no roteiro turístico da Bahia, se espalha pelo Brasil e, posteriormente, para o mundo. Esse período, que entremeia as décadas de 30 e 80 do século XX, evidencia transformações e compreende um marco na história da Capoeira. As transformações se aceleram na década de 50, quando aparecem os grupos folclóricos que apresentam o jogo da Capoeira com seus instrumentos musicais e cantigas junto a outras manifestações culturais como o maculelê, o samba de roda e a puxada de rede; com as divulgações por meio das viagens realizadas pelos grupos de mestre Bimba e Pastinha para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo e, a partir da década de 1960, quando a imprensa do país passou a publicar inúmeros artigos sobre a Capoeira, destacando e favorecendo seu revigoramento, registraram golpes, toques e diversas características do jogo, os nomes de alguns praticantes, 'valorizando' a Capoeira como cultura nacional.

Da década de 1930 em diante, as rodas de Capoeira que aconteciam no interior dos largos e nas festas, como a de Nossa Senhora da Conceição da Praia, a de Santa Bárbara, a de Santana, no Rio Vermelho, a de Nosso Senhor dos Navegantes, à véspera do Ano Novo, hoje conhecida como a festa da Boa Viagem, do ciclo do Bonfim, do presente à Iemanjá³ vão ser constantemente lembradas pelos folcloristas e memorialistas deste período.

E, uma vez que as cantigas da Capoeira retratam o presente, o cotidiano, sua presença nestes espaços ampliou a temática cristã das cantigas, ao mesmo tempo em que a Capoeira enfatizava o espaço profano das festas religiosas e a circularidade cultural e religiosa do povo baiano. De acordo com Pastinha:

Em cada Distrito tinha um mestre para ensinar e nos dias de festa, era de regras prestar contas, mostra os alunos, mostra coisa nova, truques, inrêdos improvisados, e o mestre geral classificavam com

³ Ver, dentre outros: TAVARES, Odorico. *Bahia — imagens da terra e do povo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1964.

uma argola, era o prêmio, era de grande valor, prova de mericimento, Angola ou gêge, dentro do jogo tudo era segredo.⁴

Em 1951, José Valadares,⁵ como Carybé,⁶ Odorico Tavares e outros, também não esqueceram da Capoeira ao falar das festas religiosas, destacando a presença desta em uma das maiores festas sacro-profanas da Bahia, a de nossa Senhora da Conceição da Praia e a festa de Nosso Senhor do Bonfim.

Outro espaço no qual os capoeiristas gozavam a liberdade social de praticá-la, desde tempos remotos, eram os terreiros de candomblé, servindo, inclusive, como força de defesa destes lugares no seu período de perseguição policial.

A Capoeira ritual de que tratamos existe apenas na medida em que junto com o jogo, composto de movimentos físicos e da “bateria” ou “orquestra”, isto é, dos instrumentos musicais, principalmente o berimbau, exista uma gama de elementos simbólicos que consiga evidenciar preceitos, fundamentos, regras e que, neste caso, apresenta uma certa permanência ao longo dos anos.

Destacamos aqueles elementos, místicos ou não, que a aproximam de antigas práticas rituais. Como exemplo, registramos a representação do mundo macro no mundo micro da prática ritual,⁷ a louvação e o respeito aos ancestrais. Além destes, a utilização da energia dos indivíduos postos em círculo, ou seja, a roda, a concentração e a expressão por meio da música instrumental e ou

⁴ Manuscritos de Mestre Pastinha, In: DECÂNIO, Ângelo. *A herança de Pastinha*. Coleção São Salomão 2. Salvador, 1996.

⁵ VALLADARES, José. Bahia Pitoresca. In: *Bêabá da Bahia — Guia Turístico*. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951, p. 88-106.

⁶ CARYBÉ. *O jogo da Capoeira*. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 3, 1951.

⁷ Dentre outros, ver: ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno — arquetipos e repetição*. Trad. Rio de Janeiro: Edições 70, 1969, com relação à prática ritual e à intrínseca necessidade do ser humano de representar, construindo rituais, as questões pertinentes à vida e à morte. O trabalho desenvolvido por REIS, Leticia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar — A capoeira no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2000, aponta alguns aspectos desta questão.

de cantigas, somados a vários outros elementos como gestos, expressões, tatuagens de símbolos místicos no corpo, desenhos nas casas e nos instrumentos musicais e objetos como patuás, escapulários. Todos esses elementos estabelecem uma relação com o universo espiritual. Ao serem reproduzidos de forma alegórica, perdem seu significado sagrado, evidenciando a brincadeira na Capoeira. E, principalmente, a ladainha, uma louvação ao ato, que antecede ao próprio ato, o momento do preceito.

Neste ritual os capoeiras faziam suas orações de proteção invocando Salomão, São Mateus e São Bento, pedindo ajuda a Santo Antônio Pequenino, com rezas e mandingas para conter seus adversários. Várias dessas orações estão presentes nas ladainhas e possuem trechos, temas e símbolos semelhantes em orações de benzedeiras e em quadras populares.

Das ruas às academias

Por este viés de apresentação, compreendemos a Capoeira como uma cultura extremamente rica e complexa, muitas vezes ampliada pela circularidade construída por indivíduos que também fazem parte em outras manifestações culturais, e, às vezes, simplificada pelo seu processo de ensino e aprendizagem em vigor nos dias de hoje. O que quer dizer que, mesmo sem a organização e o padrão existente atualmente, a Capoeira se constituiu e se expressa como uma “cultura aberta” ao absorver elementos de outras manifestações culturais.

Para compreender essa transformação citamos Manoel Querino que traz à luz fatos do passado, de um passado que viu e ouviu. Com seus relatos mostra a Capoeira baiana do século XIX e estes, somados a outros trabalhos, permitem-nos perceber tal prática cultural a partir do estilo de vida do próprio capoeira.

O angola era, em geral, pernóstico, excessivamente loquaz, de gestos amaneirados, tipo completo e acabado de **capadório** e o **introdutor da capoeiragem, na Bahia**. A capoeira era uma espécie de **jogo** atlético, [...]. O capoeira era um indivíduo desconfiado e sempre

prevenido. [...] ⁸

Com relação ao ritual do jogo, além de registrar os locais preferidos, descreve:

Previamente, parlamentavam, por intermédio de gazetas manuscritas. Duas circunstâncias atuavam, poderosamente, no espírito da mocidade, para se entregar aos exercícios da capoeiragem: a leitura da história de Carlos Magno ou os doze pares da França, e bem assim, as narrações guerreiras da vida de Napoleão Bonaparte. Era a mania de ser valente como, modernamente a de cavador. Nesses exercícios que a gíria do capadócio (chamava) de brinqueado, dançavam a capoeira sob o ritmo do berimbau [...] ⁹

Ao mencionar o fato de os capoeiras “previamente” parlamentarem “por intermédio de gazetas manuscritas”, Querino nos induz a pensar em uma preparação prévia dos jogadores e que, segundo os depoimentos colhidos, poderia acontecer mesmo fora da roda, estes discursos e as práticas de valentia e malandragem construíram a imagem do capoeira.

O conhecimento dos feitos heróicos de Carlos Magno ou de Napoleão se dava pelas cantorias e por “gazetas manuscritas”, às quais acreditamos serem semelhantes aos cordéis e que nos mostra a circularidade cultural entre as classes populares. Segundo ele, esses textos reforçavam a “mania de ser valente”, identificando-os ao capoeira, ao mesmo tempo em que transformavam e construíam o significado de “brinquedo”, termo pelo qual se designa a Capoeira. O termo brinquedo é de conotação ambígua, pois não foram raras as vezes em que ela degenerou em violência, mas foi usado como sinônimo do jogo da Capoeira na documentação trabalhada e é comum entre os praticantes atualmente.

Antonio Vianna, ao registrar as “terríveis competições entre

⁸ QUERINO, Manuel. *Bahia de outróra* – vultos e factos populares. Bahia: Livraria Econômica, 1916, p. 195.

⁹ *Ibidem*, p. 196.

ganhadores e carroceiros”, mostra o universo onde inexistem as barreiras entre um real embate por desavenças e o jogo, a brincadeira, que pode ser violenta ou não: “Surgia a desconfiança, por um nada. Fermentava o desejo da desforra. [...] Duravam longos minutos essas refregas às vistas gozadoras dos companheiros, que se não envolviam para apaziguar”.¹⁰

Nutridos por uma simples dúvida de qual o mais valente ou em defesa da própria vida iam buscar “na variedade de atitudes surpreendentes de verdadeiro acrobata” o elemento sustentador da valentia. Dinâmica que caracteriza o trabalhador das ruas e do cais do porto: em meio ao labor, a brincadeira que oscilava entre a descontração e a violência; a vadiagem do trabalhador, aspectos que reforçam seu conceito de ‘cultura de rua’ e traduzem o ato de ‘vadiar’, transformando o significado do termo. Aqui, brincadeira é o nome de um jogo que pode ser violento e mortal e vadiagem a prática do indivíduo trabalhador. O termo vadiar, vadiação, que identifica a prática da Capoeira, desde o início do século XIX, na Bahia, é usado com conotação crítica, por parte das classes dominantes, às práticas do batuque e, certamente, do samba, como o foi durante o século XX. Para seus praticantes, em ambos os períodos, vadiar é festejar, é “brincar” dançando, é jogar Capoeira.

Mas não é apenas este aspecto da Capoeira que descreve Vianna.

Outras ocasiões, culminava a alegria das festas de arraial e os parceiros apuravam-se na distribuição de gentilezas mútuas, em plena luta. Este apuro abrangia também a indumentária. [...]. Formada a roda, ampla e curiosa, de gente de todas as classes e castas, os compassos musicais do pandeiro e da viola, do canzá¹¹ e do berimbau, instrumentos esses indispensáveis ao ritmo dos exercícios.¹²

¹⁰ VIANNA, Antônio. Valentes a unha. In: *Casos e coisas da Bahia*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984, p. 133.

¹¹ Ou ganzá, o mesmo que reco-reco.

¹² *Ibidem*, p. 8-9.

A indumentária refere-se a alguns artigos da vestimenta, por exemplo, a argolinha de ouro na orelha, já citada por Pastinha, que simbolizava a valentia; a calça de boca larga e o chapéu sempre à banda. Esta questão aponta, em princípio, para um estilo comportamental e um elemento de identidade.

A presença da viola, no relato de Vianna, indica o lúdico, porém o seu desaparecimento do interior da roda ainda requer investigação e reflexões. Segundo o depoimento do mestre Boca Rica,¹³ pelo preconceito que se tinha para com a Capoeira, esses tocadores foram se afastando e procurando espaços mais “distintos” para se apresentar.

A definição com relação aos instrumentos varia na documentação, o que quer dizer que a Capoeira e o berimbau encontram-se associados; mas, a presença deste no jogo da Capoeira não é uma constante. O próprio mestre Pastinha, em seu livro, afirma que “o conjunto musical ou rítmico não é indispensável para a Capoeira”. Contudo, para ele o ritmo é o “misticismo que bole com a alma”.¹⁴

A performance corporal foi um dos aspectos que muito chamou a atenção de Vianna, inclusive registrando nomes de golpes que permanecem até hoje na Capoeira. E não foram apenas as “arruaças” de um grupo social que alimentaram suas lembranças e sim a postura moral implícita nessa prática cultural. Tal como Querino, Vianna exalta os valores, a dignidade e honestidade dos seus praticantes.

Admirava-lhes a valentia e, sobretudo, a lealdade. No rol de semelhante gente não se verificava um madraço, um traidor. [...] Capoeiras de outrora! Bravos remanescentes da Bahia simples! Depositários da nobreza e da agilidade. Herança dos naturais. Orgulho de quem sabe vencer confiado em si mesmo [...].¹⁵

¹³ SILVA, Manoel. *Depoimento*. Gravado em fita K7, Salvador, dez. de 2002.

¹⁴ MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica N. S. de Lorêto, 1964, p. 39.

¹⁵ VIANNA, Antônio. Valentia a unha. In: *Casos e coisas da Bahia*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984, p. 133.

A honra e a honestidade justificam e romantizam a violência e é muito provável que sejam estes fatores que muito contribuíram para a permanência da Capoeira baiana e sua posterior organização. A indumentária, bem como alguns aspectos do comportamento, como o andar gingado que Querino descreveu como “arrezado”, são capazes de identificar o capoeira, não só na Bahia. Mas na Bahia se apresentam como um grupo social complexo e passível de compreensão.¹⁶

Para o escritor folclorista baiano de Nazaré, Anísio Melhor, as características morais destes indivíduos é um aspecto que se destaca, tal como para Querino e Vianna. Para ele, a entrada do recurso “covarde das armas” faz desaparecer os brios de uma “gente que não carregava desfeita e liquidava numa cabeçada de jeito qualquer entuviada”. De fato, os recursos físicos do capoeira parecem ser um dos aspectos que mais impressionou esta geração de escritores. Compreendendo-a como um “jogo, herança dos pretos de Angola”, miscigenada ao fadista português, para Melhor “a Capoeira aperfeiçoou o fadista”¹⁷. “No Fadista dizia Ramalho Ortigão: A ferramenta do seu officio consta de uma guitarra e de um Santo Christo, que assim chamam tecnicamente á grande navalha de ponta [...]”¹⁸

¹⁶ O trabalho de Salvadori sobre o universo dos malandros e capoeiras muito contribuiu para a definição da malandragem na Capoeira. SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890–1950)*. v. I e II. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 1990.

¹⁷ Sobre o fado e o fadista ver: ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989. As práticas de dançar e cantar dos negros escravos, muitas vezes descritas como *batuques*, também são generalizadas com o termo *estar de fado* (ibid., p. 212.). Para o autor, o fadista é o *cantador de fado*; o termo remete a um tipo que veio a fazer parte do quadro boêmio; um tipo, um clichê, com comportamento, vestimenta e expressão característicos. (Ibid., p. 210.). Além da navalha e da calça apolainada até o bico do pé, um dos elementos que mais contribuiu para a construção do estereótipo foi seu andar gingado, de quem goza a vida.

¹⁸ MELHOR, Anísio. *Violas – contribuição a oestudo do folklore baiano, Bahia: Imprensa Vitoria, 1935. Edição fac-similar. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985, p. 164.*

E, tal como os demais, descreve a presença do lúdico e da roda. “O capoeira experimenta forças simulando lutas com um companheiro, num círculo de amantes do jogo de destreza, havendo uma orquestra de pandeiro, berimbau e réco-réco”.¹⁹

O universo do samba, das cantorias e da Capoeira estão interligados. Aspecto evidenciado pelas e nas cantigas, temas em comum são cantados e foram registrados no trabalho de Anísio Melhor. Onde podemos ver versos e expressões que permaneceram até os nossos dias. Um ponto curioso é o registro do verso: “Tiririca é faca de cortá / Não me cóta muleque de sinhá”.²⁰

Com algumas alterações estes versos foram registrados por diversos folcloristas e em algumas matérias jornalísticas, e destacam dois elementos extremamente importantes: a faca e o desafio. Para o capoeira, sua maior arma é seu próprio corpo; além dele alguns portavam a tiririca, que é uma faca de ponta ou a navalha,²¹ outro elemento é o desafio oral ou escrito, já apontado por Querino.

Quem canta, canta para alguém, quem canta possui metaforicamente a tiririca, o outro não passa de um moleque de sinhá. A variedade encontrada nestes versos deve-se ao fato de que cada cantador, cada grupo, imprime suas características de canto. O modernista Renato Almeida, apesar de uma certa visão discriminadora aos “cantos dos pretos”,²² registra esta variedade ao mostrar as

¹⁹ MELHOR, Anísio. *Violas* – contribuição a oestudo do folklore baiano, Bahia: Imprensa Vitoria, 1935. Edição fac-similar. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985, p. 164.

²⁰ Ibidem, p. 165.

²¹ Estes instrumentos estão descritos nos processos-crimes instaurados, principalmente, o Rio de Janeiro durante o século XIX. Ver: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição — os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. E *A Capoeira Escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

²² ALMEIDA, Renato. O brinquedo da Capoeira. *Revista Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: v. LXXVI, p. 130 e 131, jul./ago., 1942.

diferentes composições desta quadra, também registrada por Querino e Edison Carneiro. Em todas, o verso “tiririca é faca de corta” identifica o cantador e antecede o desafio que ameaça e desacata.

Tiririca é faca de cortá / Jacatimba moleque de sinhá
Subia no fundo de quintá²³

Tiririca é faca de cortá / Prepará a barriga pr'apanhá
Camarada bote sentido / Capoeira vai te bate²⁴

Tiririca é faca de cortá / Cortô nego de sinhá
Nego custou dinheiro / Dinheiro custa ganha²⁵

Antônio Vianna, ao registrar os mesmos versos que introduz outra cantiga, tal como os demais, afirma “porfiavam por longos minutos a toada característica”

Tiririca é faca de cortá / Não me corta moleque de sinhá!
Capoeira toma sentido / Vou te dá de pé e de mão:
Olha seu cabra danado, / Tua cama está no chão²⁶

Como ele, também a transcreve: Albano Marinho de Oliveira e Waldeloir Rego. Entretanto, apenas em Querino e Oliveira está presente o coro correspondente a esta cantiga, respectivamente “Aloanguê acaba de motá / Alianguê”²⁷ e, “Vamo-nos embora /

²³ REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola* – ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Editora Itapuã, 1968, p. 197.

²⁴ CARNEIRO, Edson. *Capoeira*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, Cadernos de Folclore, n. 1, 1975.

²⁵ ALMEIDA, Renato. O brinquedo da Capoeira. *Revista Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: v. LXXVI, p. 130 e 131, jul./ago., 1942.

²⁶ VIANNA, Antônio. Valentes a unha. In: *Casos e coisas da Bahia*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984, p. 9.

²⁷ QUERINO, Manuel. *Bahia de outróra* – vultos e factos populares. Bahia: Livraria Econômica, p. 197.

Eh, aruandê”.²⁸

Atualmente esses versos são cantados em ladainhas e, em cada um dos autores, esses versos trazem variações. Contudo, evidenciam alguns símbolos que caracterizavam a Capoeira, dando a ela uma identidade. Neste caso, a presença da faca de ponta no desafio, na ameaça de luta que ocorre, também, no momento do preceito.

Denunciando de forma sutil a transformação ou o desaparecimento da Capoeira, Vianna retrata de forma saudosista e orgulhosa suas lembranças da infância. Talvez seja esse conteúdo saudosista nos relatos dos memorialistas da Capoeira o construtor da crença do desaparecimento dessa arte, tal como aponta em artigo no *Jornal A Tarde*, em 1940.

[...] caboclos fortes e suarentos, aglomerados, cantavam qualquer coisa original. O jornalista compreendeu que se tratava de uma roda de capoeira, um dos torneios raros em nossos dias. A capoeira era o esporte do brasileiro. Ao invés de tiros, o valente de outros tempos resolvia as questões com seus desaffectedos a “grampos” e a “rabos de arraia”. E era bem melhor. Um mulato bom na capoeira, usando calças de bocas largas, era respeitado na Bahia de hontem, [...].²⁹

Foi a repressão e a transformação desses sujeitos sociais, a partir da mudança da própria sociedade, a base do discurso do desaparecimento da cultura da Capoeira. Todavia, o processo de ritualização e de apego às tradições, que caracteriza as sociedades humanas, e mesmo de folclorização, reforçou e desenvolveu meios para a sua permanência. A Capoeira se transformou na medida em que a sociedade brasileira se transformou; da mesma forma, nenhuma tradição, independente dos meios aos quais esteja ligada, encontra-se estagnada.

²⁸ OLIVEIRA, Albano Marinho de. Berimbau – o arco musical da capoeira. *Revista do Instituto Histórico da Bahia*, Salvador, 1958, p. 256.

²⁹ *Jornal A Tarde*, Salvador, 05/01/1940.

Em 1935, Anísio Melhor denunciava:

É pena que a Capoeira já vá desaparecendo. [...] O que se vê ahi nesses preceitos de cabeça, nesse gingado de attitudes e negaças do corpo não é Capoeira, não é nada. O brigão da Cidade perdeu sua phisionomia primitiva [...] a gente que não carregava desfeita e liquidava numa cabeçada de geito qualquer entuviada pasmou e valeu-se o recurso covarde das armas, deixou de confiar no talento do braço.³⁰

No ano de 1936, o jornal O Estado da Bahia publicou artigo anônimo sobre a Capoeira. Essas memórias, além de se assemelharem às de Querino, compõem um aspecto do imaginário social sobre a Capoeira desde o início do século e estarão presentes nos diversos relatos reunidos.

Faziam-se “desafios”, que eram entregues nas vésperas dos dias classicos (Sabbado de Alleluia, Domingo de Ramos, etc.). [...] Em gazetas manuscriptas, discutiam taes assumptos, a que eram impellidos, os que liam, pela Historia de Carlos Magno, dos Doze Pares de França e Napoleão; os que não liam, pê-las ouvirem ler.³¹

Assim, a Capoeira, misto de luta e espontaneidade, praticada ao som de diversos instrumentos ou apenas pela cadência das palmas, dá lugar à Capoeira Angola. Mas, pelas formas como ela se manifesta hoje, se comparada às revelações das pesquisas realizadas, sobretudo no Rio de Janeiro do século XIX, muito foi modificado. Entretanto, não é simples, nem fácil, evidenciar as inter-relações, as aproximações e as divergências, desenvolvidas

³⁰ MELHOR, Anísio. *Violas – contribuição a oestudo do folklore baiano*, Bahia: Imprensa Vitoria, 1935. Edição fac-similar. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985, p. 163.

³¹ Jornal O Estado da Bahia, Salvador, 02/07/1936. Além de uma introdução à Capoeira, este artigo vem contextualizar e divulgar uma apresentação do grupo de Bimba.

a partir da *capoeira escrava*,³² da Capoeira dos valentes à Capoeira ritual. Percebe-se que a idéia do desaparecimento da Capoeira na Bahia está fortemente ligada ao desaparecimento do capoeira, do honrado valente.

Existem alguns discursos que vão marcar a trajetória da Capoeira ao longo do século XX, de uma maneira geral até a década de 40, em que prevalece o discurso de seu desaparecimento, principalmente dos “bambas”, dos valentes de outrora que caracterizavam uma Capoeira em que o uso dos golpes para a luta e violência vão conviver com a “vadiação” e a “brincadeira” presente em meio às festas dos negros, conhecidas e generalizadas como “batuque”, ou mesmo nas festas dos santos católicos.

Com o título: *Capoeira, um esporte desaparecido!*, um repórter do Diário de Notícias, em 1940, descrevendo uma roda que presenciou no Garcia, Salvador, destaca uma certa nobreza na prática assistida.

[...] caboclos fortes e suarentos, aglomerados, **cantavam qualquer coisa original**. O jornalista compreendeu que se tratava de uma roda de capoeira, **um dos torneios raros em nossos dias**. A capoeira era o esporte do brasileiro. Ao invés de tiros, o valente de outros tempos resolvia as questões com seus desafectos a “grampos” e a “rabos de arraia”. E era bem melhor.

[...] o esporte que celebrizou o Cincinato Quebra-Louça, o Trinca-Espinhas, o Estrepolia, o Zé da Gambôa e outros praxistas famosos do Rio de Janeiro **está decahido**.

[...] e de todo o nosso rico passado de rasteiras e soltas, restam, apenas, amedoctas esparsas, em via de se diluirmos na memória de velhos contemporâneos [...].

³² O termo Capoeira Escrava, tal como foi proposto por Líbano Soares, “não foi forjado para definir uma prática cultural excludente de negros libertos e livres, mas uma tradição rebelde que tinha fortes raízes escravas, as quais davam-se recorte, e ‘seduzia’ aqueles de outra condição social e jurídica, por sua maneabilidade e resistência” (SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 25).

[...], começando o “brinquedo”, o jornalista viu coisas interessantes. **Ao som do “berimbau” os circunstantes, em roda, cantavam toadas próprias.**³³

Em 1942, Renato Almeida,³⁴ mencionando o desaparecimento da Capoeira na Bahia, transcreve os registros sobre o ritual da roda, descritos por Manoel Querino e Édison Carneiro, mostrando que na Bahia “a capoeira é uma **vadiação** e é jogada por brincadeira [...]. Mais completo do que qualquer outro esporte de luta, a Capoeira de Angola da Bahia tem todo um cerimonial e é folguedo popular”.

Na década de 50 e 60, o olhar sobre a Capoeira passa a ressaltar seu revigoramento e uma certa descaracterização da arte, em função de sua expansão e organização ocorre a transformação de uma série de elementos. Segundo Câmara Cascudo, “o capoeira desapareceu, mas a Capoeira ficou”.³⁵

O discurso da descaracterização é acentuado na década de 70, quando os maiores acusados, na época, eram os grupos folclóricos que transformaram a Capoeira em manifestação folclórica apresentada junto com o samba e outras manifestações em palcos e salões. É neste período que ela passa a ser vista como parte da identidade cultural da Bahia e do Brasil.

Tal como os demais documentos, José Valladares destaca o fator da violência em meio à “brincadeira”, às “cabriolas”, “acrobacias” e “pilherias”, enfatizando a presença do berimbau e do pandeiro. Outros, ainda, além destes instrumentos, citam o ganzá e/ou reco-reco. A ausência do atabaque e do agogô na bateria da Capoeira baiana, na primeira metade do século XX, abre uma lacuna: para refletir sobre a permanência de ambos nos rituais do candomblé, é preciso rever a repressão sofrida pelas manifesta-

³³ Jornal Diário de Notícias, Salvador, 05/01/1940. (Grifos meus)

³⁴ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Brigied e Comp. Editores, 1942, p. 110 e 111.

³⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. Capoeira. In: *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S/A, 1967, p. 189.

ções culturais afro-brasileiras neste período e, conseqüentemente, do atabaque.

Entretanto, acreditamos que, no início ou mesmo antes da década de 1960, quando as expressões culturais afro-brasileiras ocupavam um outro lugar no imaginário social, representando valores morais que oscilavam entre o exótico, a profundidade mística e a inferioridade cultural, o atabaque e o agogô já compunham a bateria da Capoeira, principalmente nas rodas dirigidas por Pastinha.

É interessante perceber que esse grupo de escritores baianos procurava sempre reafirmar a origem “angolesa”³⁶ da Capoeira,³⁷ mas o que mais nos interessa é a menção à presença das “toadas de desafio”, conforme relatou Valladares. Como ele não as localiza dentro do ritual, acreditamos, conforme se pratica hoje, que elas caracterizem tanto as ladainhas como os corridos.

Odorico Tavares, por sua vez, ao mencionar a participação dos capoeiristas nas festividades católicas, anuncia que estes estavam lá “mostrando que não morreu a arte de Samuel de Deus”.³⁸ E destacando a então raridade da arte,³⁹ “as rodas de capoeira mostram os remanescentes de seus virtuosos”.

Desta forma, a partir de 1950, a expansão da Capoeira tornou-se cada vez mais evidente. No final dessa década a imprensa passou a publicar uma série de reportagens sobre a Capoeira — sua origem, história, tradições, grupos, golpes, cantigas, comércio e reabilitação. A sua prática esportiva e/ou folclórica, bem como

³⁶ Termo usado por José Valladares.

³⁷ Com exceção da reportagem do Diário de Notícias de 05 de janeiro de 1940, que a reporta como “legítima criação indígena”, toda a documentação aqui trabalhada aponta as origens angolanas da Capoeira.

³⁸ TAVARES, Odorico. *Bahia – Imagens da Terra e do Povo*. 4. ed. (1. ed. 1951). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964, p. 43 e 44. Para Édison Carneiro (1975, p. 7), “os ases da capoeira na Bahia eram o pescador Samuel Querido de Deus e o estivador Maré”. Querido de Deus também foi um dos capoeiristas presente no II Congresso Afro-Brasileiro, além de ser personagem de Jorge Amado em *Tenda dos Milagres e Capitães de Areia*.

³⁹ *Ibidem*, p. 62.

várias reportagens sobre o mestre Pastinha e Bimba, se fazem presentes, destacando-se, dentre outras, as expedições que estes e seus respectivos grupos fizeram pelo Brasil, em campanha de divulgação do “folclore” nacional. Conforme apontamos, tais ações contribuíram para a expansão da Capoeira como folclore, luta marcial e esporte.⁴⁰

Assim, antes do discurso da descaracterização da Capoeira, que começa a aparecer no final da década de 60, o que prevalece, principalmente nos registros da imprensa em meados de 50 e 60, é o discurso da reabilitação e do ressurgimento da Capoeira.⁴¹

É evidente que o trabalho de Bimba e Pastinha foi essencial para a expansão e organização, no sentido de pacificação, de retirada do elemento desordeiro de dentro da Capoeira. Ao desenvolver suas táticas para atingir tais objetivos, inicia-se uma determinada transformação e acentua-se seu aspecto de folguedo, manifestação folclórica, que é a causa maior das análises da Capoeira praticada hoje, como uma nova tradição inventada.

Nesta linha de pesquisa, compreendendo-a a partir de sua estruturação urbana, atentando para as diferenças regionais, buscamos aspectos de convergência, em que a documentação identificada e transcrita por Líbano Soares, no Rio de Janeiro, pudesse iluminar nossa documentação, reunida na Bahia.

No trabalho de mestrado de Soares, ao mencionar a segunda metade do século XIX, a presença dos aspectos lúdicos nos documentos é quase inexistente, havendo a hipótese de que esta inexistência advinha do foco, do olhar daqueles que produziram tais documentos. A ênfase buscada por este historiador se encontra na formação e composição das maltas de capoeiras. Ao selecionar os processos crimes de indivíduos enquadrados no artigo

⁴⁰ Bimba e seu grupo em 1956 foram a São Paulo e ao Rio de Janeiro, Pastinha e seu grupo foram, em 1959, a Porto Alegre e em 1964 para Belo Horizonte, dentre outros lugares.

⁴¹ Esta série de artigos foi adquirida graças à organização bibliográfica feita por Vicente Salles. In: *Bibliografia crítica do folclore brasileiro — Capoeira. Separata da Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, p. 79-103, jan./abr., 1969.

402⁴² do código penal de 1890, ele pesquisou um grupo social carioca específico. Esses indivíduos foram julgados por serem reconhecidos capoeiras ou por utilizarem em suas práticas criminais os golpes ou algum símbolo ou instrumento que caracterizou a Capoeira. O que nos mostra que, de acordo com a documentação e naquele período, o lúdico, o jogo da vadição não era o elemento que se destacava ou caracterizava a Capoeira carioca. E, se o jogo e a brincadeira estiveram presentes, esta documentação mostra-nos pouco. A especificação da prática como “jogo da capoeira” ocorre no período joanino, na primeira metade do século XIX. No período posterior, essa descrição nos processos-crimes desaparece.

“No início da década de 1810, era comum o escrivão relatar que o indivíduo estava **jogando** a capoeira, algo que demonstra a presença do lúdico, do exercício”.⁴³ São vários os processos-crimes descritos, em que a prática do “jogo” é indicada. “Jogo da

⁴² Art. 400. [...], o infrator será recolhido, por um a três anos, a colônias penais que se fundarem em ilhas marítimas, ou nas fronteiras de território nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presídios militares existentes. [...].

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

Pena: De prisão celular de dois meses a seis meses.

Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

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

Art. 403. No caso de reincidência, será aplicada ao capoeira, o grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo único. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública, ou se for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

⁴³ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 76.

pancada, jogando as cabeçadas”, eram formas de descrição da Capoeira. Segundo o autor, essa prática “tanto tinha de luta marcial como de folguedo, jogo, exercício, relaxamento da faina do trabalho [...]”.⁴⁴

Por sua vez, Mary Karasch, em seu trabalho sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro no século XIX, destaca o lado lúdico da Capoeira, do congraçamento, da festa, da reunião e da brincadeira. Karasch “classifica as maltas como sociedades secretas, com as mesmas características, como rituais, orações, sinais e saudações secretas, que mesclavam práticas da maçonaria com misteriosos estilos africanos”.⁴⁵ Tanto Soares como Karasch vêem os capoeiras cariocas como “grupos de apoio mútuo, voltados para os conflitos de rua, não para a vida devocional e de assistência”.⁴⁶ Entretanto, mais que o estilo da dança e da música, interessa a Karasch “a capoeira como um espaço de sociabilidade escrava, de reconstrução dos laços de companheirismo, e até familiares [...]”⁴⁷. E, para Soares,

[...] os capoeiras possivelmente eram figuras e destaque dentro da comunidade escrava na cidade, não apenas por suas habilidades marciais, mas pelas qualidades de companheirismo e liderança [...]. Seu prestígio pode também estar ligado, em alguns casos, a conhecimentos mágico-religiosos e ao conseqüente exercício dessas

⁴⁴ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 77.

⁴⁵ Segundo Soares, seu trabalho, escrito em 1972, é o mais extenso trabalho sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro no século XIX. Nele, além de sua faceta lúdica, ela se preocupa também com seu aspecto de resistência agressiva de reação ao agressor escravista. *Ibidem*, p. 54 e segs.

⁴⁶ Soares mostra que, nas primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro, um terço das prisões por Capoeira era por “jogar capoeira”, o que indica mais uma atividade lúdica, mais um exercício que um ato de beligerância, e a existência da repressão às práticas afro-brasileiras e populares de um modo geral e não apenas pela presença da violência. *Ibidem*, p. 89.

⁴⁷ KARASCH, 2000 apud SOARES, *Ibidem*, p. 57-58.



Figura 1: Dança da guerra. RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca e histórica no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Martins / Biblioteca Histórica Brasileira, v. 1 e 2, 1949.

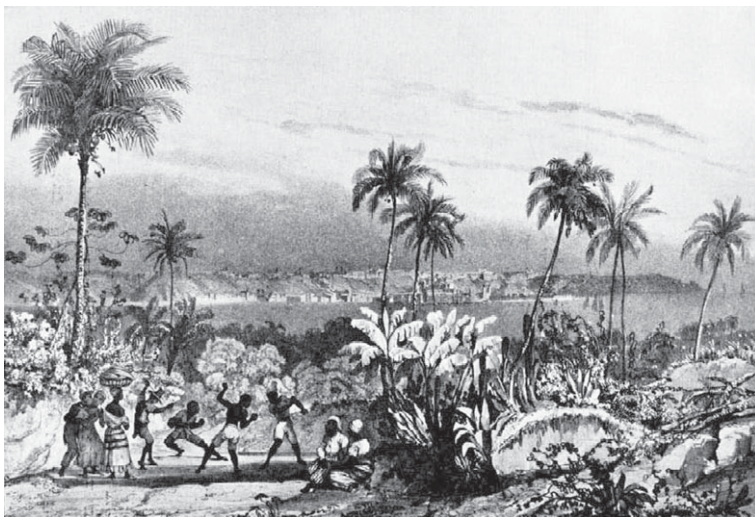


Figura 2: São Salvador. RUGENDAS, J. *Viagem pitoresca e histórica no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Martins/Biblioteca Histórica Brasileira, v. 1 e 2, 1949.

práticas, altamente relevantes para a massa escrava.⁴⁸

Esses “conhecimentos mágicos-religiosos”, oriundos de um universo mitológico que envolvia os capoeiras do século XIX, representavam um imaginário destes indivíduos em seu cotidiano, associando-se a seu modo de viver, agir, pensar e sentir. Sendo muitas vezes evidenciados nas rodas de Capoeira ou reproduzidos de forma que compunham o aspecto lúdico da Capoeira.

O quadro *Danse de la Guerre*, que retrata o Rio de Janeiro na década de 30 do século XIX, mostra a presença da luta pela expressão dos jogadores, mas uma luta festiva, ou seja, um jogo, uma brincadeira evidenciada pela postura despojada do público que também sugere ser esta uma prática cotidiana. Já o título dado à gravura é expresso pela presença do tambor e de um indivíduo que bate palmas dando cadência à dança. Outro elemento característico é o meio urbano e a totalidade de indivíduos negros que legitima traços da origem deste jogo, bem como os praticantes nas primeiras décadas do século XIX.

A gravura seguinte refere-se à Bahia e chega a ser cômica ao percebermos a expressão assustada do casal branco. A posição e a expressão dos jogadores e a dos demais negros que assistem à contenda assemelham-se à imagem carioca. Percebe-se nesta roda três jogadores que, pela posição, pelos punhos fechados, expressam um jogo em forma de luta, não uma luta sangrenta, pois a proximidade com as negras baianas que se encontram à direita e à esquerda da imagem sugere que esta cena comum era em seu cotidiano. Não há nelas expressão de surpresa ou medo. Apenas a negra que está de pé mostra um maior interesse pelo jogo dos negros. Há também um outro negro que está de pé, com os braços para o alto e as mãos abertas, que poderia estar cantando um desafio ou uma narrativa ao jogo.

⁴⁸ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 75.

Embora o jogo da Capoeira apareça em um cenário cercado de mata, há elementos na pintura que sugerem mais o ambiente urbano do que o rural. Provavelmente, devido tanto à repressão aos agrupamentos negros após a Revolta dos Malês, na Bahia, quanto à presença da negra com o tabuleiro sobre a cabeça.

É relevante o fato de ambas as gravuras, do início do século XIX, registrarem a Capoeira como uma prática cotidiana entre os negros e nela a presença de uma determinada musicalidade, além de caracterizar e diferenciar a Capoeira das demais manifestações dos negros no Brasil.

O momento do preceito

A partir das primeiras décadas do século XX, as descrições da Capoeira se tornaram mais freqüentes, sobretudo nas obras dos folcloristas e na imprensa. Assim, nos centramos na procura de elementos que levem à compreensão e formação do momento da ladainha, conseqüentemente, do ritual e da religiosidade do capoeira.

Édison Carneiro, que atuou indistintamente para o reconhecimento e a propagação da cultura baiana, escreveu uma série de artigos e livros. A primeira e mais detalhada descrição do ritual da Capoeira foi feita pelo próprio Édison Carneiro, em 1936.

Formada a 'roda', com orquestra de berimbaus, chocalhos e pandeiros (o berimbau é absolutamente imprescindível), os lutadores entram na arena **e vão se agachar defronte da orquestra**. Desde esse momento, não podem falar. Ficam aí agachados, enquanto os cantadores vão cantando [...]. **Só depois destes versos** a luta começa. Os capoeiristas chamam a isso **preceito**, mas o povo diz que os lutadores estão rezando ou esperando o santo. O que incorpora à luta **mais um** elemento fetichista.⁴⁹

⁴⁹ CARNEIRO, Edison. Capoeira de Angola. In: *Religiões negras/negros bantos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 212-213. (Grifos meus)

Em sua descrição, Édison Carneiro narra o ritual da roda Capoeira a partir de seu conhecimento sobre a cultura baiana. Para fazê-lo, ele parte da memória registrada por Querino e Luiz Edmundo, delimitando características da Capoeira baiana e a da carioca. Ao trabalhar com as memórias de Luiz Edmundo ele encontra o capoeira presente já em fins do século XVIII, no estado do Rio de Janeiro.

Na descrição de “um brinquedo de capoeira” a que assistiu Renato Almeida, em 1942, em sua cidade natal, Santo Antônio de Jesus, Bahia, descreve: “Dispostos os camaradas em semicírculo, dois deles vieram para o canto. Concentraram-se, benzeram-se e começou a cantiga, para principiar a luta [...] cada cantiga [...] dura o tempo de uma luta”.⁵⁰

A “orquestra” se compõe de berimbaus, chocalhos, pandeiros e o “ganzá atritador”. Ampliando esta descrição, Almeida relata mais tarde que este “brinquedo de capoeira em geral, é feito em terreiros ou praças e esse se realizou num grande armazém de fumo”. Lembrando que “batidas de mãos acompanhavam as cantigas”. Segundo Almeida, com relação aos cantos brasileiros que os capoeiras entoam antes da luta que, conforme Carneiro, “a eles chamam de preceito e constituem elementos fetichistas incorporados à peleja”, afirma: “não ouvi êsses cantos, apenas aquêlê minuto de recolhimento, depois do qual se inicia o brinquedo”. Contudo, registra algumas cantigas que “servem para a abertura, espécie de pedido de vênia”.⁵¹

Nove anos depois, Carybé desenha diversos golpes, expressões, movimentos e códigos do ritual de forma impressionante. Na ilustração a seguir ele retrata o momento da ladainha. Desta forma, ao desenhar os dois jogadores ao pé do berimbau, Carybé materializa nossa descrição. Além do público e dos tocadores da bateria, em destaque os berimbaus e o pandeiro, ele observou a

⁵⁰ ALMEIDA, Renato. O brinquedo da capoeira. *Revista Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: v. LXXVI, jul.-ago., 1942.

⁵¹ *Ibidem*, p. 126.

postura dos jogadores que atentamente escutavam o cantar da ladainha. Cabisbaixo, um dos jogadores se concentrava para o jogo, ao mesmo tempo em que pedia proteção ao seu santo protetor, enquanto o outro atentamente o ouvia cantar.

Observa-se, na gravura, que a bateria estava sentada em um banco, de forma que provavelmente esta roda não se realizou na rua e sim no interior de alguma casa.

O momento da ladainha é posteriormente registrado nas fotografias de Pierre Verger, realizadas juntamente com a gravação do filme *Vadição*, em 1954.



Figura 3. CARYBÉ. *O jogo da Capoeira*. n. 3. Salvador: Livraria Turista, 1951. Coleção Recôncavo.

Na fotografia a seguir ele retrata a rampa do cais da Bahia focando, além da presença constante e numerosa do público, o momento do preceito. Vê-se que, na bateria, a presença de berimbaus e pandeiros reforça o fato de que a Capoeira está ligada a estes instrumentos, mas ainda não existe um padrão com relação à composição da bateria. Percebe-se também que, neste período, tanto os jogadores, na postura característica, quanto o público trajavam roupas do cotidiano e estavam calçados. Atualmente, nas academias de Capoeira Angola, o uniforme é uma exigência e o uso de calçados, além de proteger os pés dos jogadores, remonta aos trabalhadores dos cais e aos escravos libertos ou de ganho que viam no uso do sapato um símbolo de status.



Figura 4. VERGER, Pierre. *Bahia África Bahia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

Já no curta-metragem intitulado *Vadiação*, pode-se ver e escutar o mestre de Capoeira Traíra,⁵² ao pé do berimbau, cantar uma ladainha:

Ainda ontem teve aqui Capenga / Ainda ontem teve aqui
Deu dez merreis a mamãe / Café, açúcar a vovó
Deu dois vintém a mim / Sim sinhô meu camará
Quando eu entro você entra / Quando eu saí você sai
Passa bem e passa mal / Todo mundo vai passá
Camará / Água de bebê
lê água de bebê camarada (coro)
lê aruandê
lê aruandê camarada (coro)
l jogo de mandinga
l jogo de mandinga camarada (coro)
Ai sabe jogá
Ai sabe jogá camarada (coro)
Aiaia a capoeira
Aiaia a capoeira camarada (coro)⁵³

A umbanda possui uma entidade feminina, uma cabocla que, por só ter uma perna, é chamada de Capenga. Encontramos esta ladainha sendo cantada também com os nomes *Nêga Fia* ou *Carcunda*, no lugar de Capenga. De acordo com a pesquisa realizada, a estrutura de composição desta cantiga é a mesma cantada atualmente.⁵⁴

⁵² João Ramos do Nascimento, o mestre Traíra, também gravou LP intitulado *Capoeira*, pela Editora Xauã, São Paulo, s/d.

⁵³ *Vadiação*. Videogravação editado em curta metragem. 1954, s/ref. Todas as cantigas editadas parecem ser cantadas por mestre Bimba.

⁵⁴ A ladainha é composta pela parte da poesia, neste caso até o décimo verso, geralmente setessilábicos e com a rima da última quadra ABCB, seguida de uma expressão de identificação: 'camará', e dos versos de louvação, também chamados de chula, em que o coro responde a cada verso. Ver: MACEDO, Ana Paula Rezende. *As poesias da Dança da Zebra — Capoeira Angola e religiosidade*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

Até esse período, desde os relatos de E. Carneiro, a denominação da concentração “ao pé do berimbau” vem sendo registrada como “preceito” e sua cantiga são as “chulas de fundamento”. O termo ladainha só vem a aparecer na documentação em 1962, quando em artigo n’*A Gazeta de São Paulo* Luís Ellmerich registra um “**improviso**, um exemplo de ladainha”.⁵⁵ Em 1968, Waldeloir Rego afirma que:

[...] depois de várias e demoradas observações, consegui captar uma maneira quase geral entre os mais antigos e mais famosos capoeiras [...] agacham-se em frente dos tocadores e escutam atentamente o hino da capoeira ou a ladainha como chamam outros, que é a louvação dos feitos e qualidades de capoeiristas famosos ou um herói qualquer [...].⁵⁶

O próprio mestre Pastinha (1964) não usa o termo ladainha em seu livro. Contudo, descreve o seu momento: “os capoeiristas [...] acorados, ‘ao pé do berimbau’, ouvindo respeitosamente os cantores [...] passados alguns minutos [...] os capoeiristas se benzem respeitosamente e saem [...]”.⁵⁷

Nos seus manuscritos, em dois momentos podemos ver jogadores agachados “ao pé do berimbau”. Em seus desenhos, provavelmente de 1956, ele “improvisa” uma cantiga e intitula seus desenhos: *Cantando para o início*.

A capoeira tem capricho / E tem sua explicação
Os capoeiristas não são bichos / E Pastinha tem razão

⁵⁵ ELLMERICH, Luís. A Capoeira em Salvador. In: *Jornal A Gazeta*. São Paulo, 25/08/1962, 1. Cad. 10, Folclore. (Grifo meu)

⁵⁶ REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola* – ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Editora Itapuã, 1968, p. 47-48.

⁵⁷ MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica N. S. de Lorêto, 1964, p. 46.

No meio da capoeira / Com sua sabia vocação⁵⁸

Com seus manuscritos, Pastinha busca orientar os aprendizes da Capoeira, bem como documentar, testemunhando os fatos nos quais estava envolvido. A figura 5 mostra como os jogadores devem estar no início do jogo. Ao escrever poesias, “improvisos”, ele não as relaciona especificamente ao desenho, como o caso da poesia descrita anteriormente e que acompanha sua ilustração.



Figura 5

⁵⁸ *Cantando para o início é como Pastinha legenda seu desenho.* In: DECÂNIO. Ângelo. *A herança de Pastinha.* Coleção São Salomão 2. Salvador, 1996 (Quando as pernas fazem miserê: metafísica e prática da Capoeira — manuscritos e desenhos — Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola, 1960).

Procurando estar atenta aos “gingados” da memória oral, quando perguntamos a alguns mestres mais velhos sobre a ladainha, a resposta é unânime: “a ladainha sempre existiu na Capoeira”.

O tom “melancoso”,⁵⁹ utilizado pelos capoeiras para descrever a ladainha, a diferencia quanto à entonação das demais cantigas. Os registros mais semelhantes à estrutura cantada hoje começam a aparecer, em maior número e constantemente, depois da década de 50. Em 1951, Carybé transcreve uma chula ou quadra (ou a parte da poesia, conforme a denominamos) seguida dos versos de louvação.



Figura 6

⁵⁹ DIAS, Gidalto Pereira (Mestre Pé de Chumbo). *Depoimento*. São Carlos, São Paulo, maio de 2002.

Sinhazinha o que vende aí? / Vendo arroz do Maranhão
Meu sinhô mandou vendê / Na terra de Salomão
Aruandê
(O coro responde:)
ê, ê / Aruandê / Camarado
Galo cantô
ê, ê / galo cantô / Camarado
Cocôrocô
ê, ê / cocôrocô / Camarado
Goma de engomá
Ê, ê / goma de engomá / Camarado
Ferro de matá
Ê, ê / ferro de matá / Camarado
Ê faca de ponta
Ê, ê / faca de ponta / Camarado
Vamos embora
Ê, ê / vamos embora / Camarado
Pro mundo afóra
Ê, ê / pro mundo afóra / Camarado
Dá volta ao mundo
Ê, ê / dá volta ao mundo / Camarado⁶⁰

Em 1965, Maynard Araújo escreve sobre a “capoeira”; para ele, “a brincadeira” faz parte da prática à moda antiga e, apesar de “exíguo” o número de praticantes, ela ainda se faz presente “na Bahia e no interior de Alagoas”.

[...] fora dos ‘ringues’ de luta desportiva [...]. Entre dança, ou melhor, exibição, há um perfeito entrosamento com a música. Só existem quando ambos estão em função. Um não prescinde do outro [...]. Em alguns lugares cada par que entra para ‘vadiar’ na capoeira, **persigna-se**⁶¹ primeiramente. Noutros não. Cuja linha melódica é

⁶⁰ CARYBÉ. O jogo da capoeira. Slavador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 3, 1951.

⁶¹ Ato de benzer-se fazendo três sinais da Cruz: um na testa, um sobre a boca e um no peito, dizendo, cadenciadamente a oração: “Pelo sinal da santa Cruz, livrai-nos Deus, Nosso Senhor, dos nossos inimigos”.

paupérrima. Imediatamente iniciam-se a movimentar-se.⁶²

Mesmo privilegiando o trabalho de mestre Bimba, não lhe passou despercebido a questão da pluralidade e da diversidade das práticas da Capoeira. Tal fator se destaca em relação aos golpes, seus nomes e aos nomes dos toques do berimbau e seus “repiques” e não só para Maynard, mas em grande parte da documentação, a diversidade dos toques e seus nomes é uma característica. Todavia, tendemos a acreditar que o ritmo constituído pelo toque de nome *São Bento* e suas variações seja o principal toque do jogo da Capoeira.

Na Capoeira, como em quase todas as manifestações do ser humano, a linguagem não se constrói apenas pela fala. A linguagem da Capoeira se compõe da fala, que são suas cantigas, que tanto podem ter um significado explícito, quanto metafórico, do toque do berimbau (as diversas situações que podem ser anunciadas por este), e do gesto, que podem ser os golpes, os diversos símbolos feitos com a mão, como o sinal da Cruz e o de Onilé,⁶³ quando o jogador, ao “pé do berimbau”, coloca a mão na terra e depois na cabeça, e com os braços estendidos, indica louvor àquilo que aponta, além de diversos outros gestos e uma ampla rede simbólica de ditos⁶⁴ e dizeres que se constituem em uma linguagem polissêmica.

Como é possível perceber, a expansão e divulgação da Capoeira não é realizada apenas por seus praticantes. A imprensa e os folcloristas, de uma maneira geral, atuam incisivamente neste intento. Em ambas as situações nos perguntamos: por que, de certa forma, o esforço em moralizá-la, sistematizá-la e limpá-la?⁶⁵

⁶² ARAÚJO, Alceu Maynard. Capoeira. In: *Folclore Nacional*. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, v. 2, 1967, p. 316.

⁶³ Onilé é a qualidade ou força de Oxossi ou de Ogum (a depender da casa) que vem da terra, feito geralmente por seus filhos.

⁶⁴ Os ditos, no campo da Análise do Discurso, referem-se ao que está implícito tanto na fala, como no gesto ou no objeto.

⁶⁵ Esta pergunta pode ser respondida, ou compreendida, frente às reflexões sobre o conceito de “invenção de tradições”, ver: MACEDO, Ana Paula. 2004.

Faz-se necessário destacar que o Estado se utiliza do exótico dessas manifestações e sobre ele constrói propagandas de turismo. Alguns de seus praticantes vêem nela uma possibilidade de ofício e, conseqüentemente, de ascensão social. A imprensa, numa visão geral, contribui com os envolvidos. O Estado lucra com o turismo e os capoeiras com as apresentações, aulas ... e com a louvação a seus feitos e seus nomes nas cantigas. Paralelo a esta realidade, o jogo da Capoeira se desenvolve; nele não basta ter sucesso, não basta ser reconhecido socialmente. Para além da política, que se desenvolve externamente, o jogo da Capoeira constrói suas próprias regras.

Neste sentido, perseguir as narrativas sobre o ritual constitui-se em um aprendizado do movimento histórico, especialmente no que diz respeito a uma das manifestações da cultura brasileira de maior destaque atualmente. Os números de academias e de praticantes de Capoeira crescem aceleradamente. A partir de 1930, com a descriminalização, vemos a criação da Capoeira Regional, a implantação das academias e as constantes e grandes rodas. Como exemplo, as de Capoeira Angola em Salvador de Cobrinha Verde, no Chame-Chame, posteriormente a de Valdemar, no Liberdade, a de Pastinha, que permaneceu no Centro Operário da Bahia, de 1944 a 1946, indo depois para um espaço na Fábrica de Sabonetes Sicool, no Bigode, quando ele adota o uniforme preto e amarelo; depois, para o Bairro de Brotas quando, em 1952, consegue registrar a Academia e Centro de Capoeira Angola e, em 1955, para o Pelourinho.⁶⁶

Em reportagem já citada, em 1940, destaca-se também a roda de mestre Juvenal, em comemoração ao Ano Novo. Posteriormente, “até o final da década de 70, todos os anos no dia primeiro o grupo de mestre Pastinha juntamente com o do mestre Cobrinha Verde, que tinha uma Academia no Calabar, formava uma roda de

⁶⁶ Informações retiradas dos Manuscritos de Mestre Pastinha, In: DECÂNIO. Ângelo. *A herança de Pastinha*. Coleção São Salomão 2. Salvador, 1996 (Quando as pernas fazem misere: metafísica e prática da Capoeira — manuscritos e desenhos — Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola, 1960).

capoeira no mercado do Porto da Barra [...]”.⁶⁷

Em 1972, a Capoeira foi declarada esporte nacional pela Confederação Brasileira de Pugilismo, título alcançado pela forma de expressão da Capoeira Regional, criada por Bimba, mas desenvolvida ou “desvirtualizada”, como afirmam seus alunos e pelos alunos de seus alunos.

Na década de 1980 o crescimento da Capoeira Angola foi mais evidente, principalmente quando passou a haver, por parte de seus praticantes, a consciência de valorização dos elementos tradicionais. Nos anos 90, muitos mestres de Capoeira Regional passaram a praticar a Capoeira Angola e outros, já velhos, retornaram contribuindo para a ampliação desta e para a reafirmação da tradição.

A abertura da história às práticas culturais populares, como temáticas relevantes para se conhecer uma sociedade, tem proporcionado aos historiadores inúmeras (re)descobertas que eram antes apenas um privilégio de folcloristas e ou memorialistas. A Capoeira é, desta perspectiva, um caminho a ser trilhado, cujo conhecimento pode iluminar e revelar alguns dos processos de construção da identidade nacional.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Brigied e Comp. Editores, 1942.

_____. O Brinquedo da Capoeira. *Revista Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: v. LXXVI, jul-ago, 1942.

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Capoeira. In: *Folclore Nacional*. 2. ed. São

⁶⁷ CRUZ, J. L. O. *A Capoeira Angola na Bahia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001, p. 64.

Paulo: Editora Melhoramentos, vol. 2, 1967.

CARNEIRO, Edison. *Capoeira de Angola*. In: *Religiões Negras / Negros Bantos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Capoeira*. 2. ed., Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, Cadernos de Folclore, n. 1, 1975.

CARYBÉ. *O Jogo da Capoeira*. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 3, 1951.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Capoeira*. In: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

_____. *Capoeira*. In: *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S/A, 1967.

CRUZ, J. L. O. *A Capoeira Angola na Bahia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001.

DECÂNIO, Ângelo. *A Herança de Pastinha*. Coleção São Salomão 2. Salvador, 1996.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno – arquetipos e repetição*. Trad. Rio de Janeiro: Edições 70, 1969.

ELLMERICH, Luís. *A Capoeira em Salvador*. *Jornal A Gazeta*. São Paulo, 25 ago. 1962.

MACEDO, Ana Paula Rezende. *As poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e religiosidade*. Dissertação (Mestrado): INHIS-UFU, Uberlândia, 2004.

MELHOR, Anísio. *Violas – Contribuição ao estudo do Folclore bahiano*. Bahia: Imprensa Vitoria, 1935. Edição fac-similar, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica N. S. de Lorêto, 1964.

NASCIMENTO, João Ramos do. *Capoeira*. São Paulo: Editora Xauã, s/d. 1 disco.

OLIVEIRA, Albano Marinho de. Berimbau – O Arco musical da capoeira. Salvador: *Revista do Instituto Histórico da Bahia*, 1958.

QUERINO, Manuel. *Bahia de Outrora* – Vultos e factos populares. Bahia: Livraria Econômica, 1916.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola* – Ensaio Sócio – Etnográfico. Salvador: Editora Itapuã, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar* – A capoeira no Brasil. 2. ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Martins / Biblioteca Histórica Brasileira, vol. 1 e 2, 1949.

SALLES, Vicente (org) In: *Bibliografia crítica do folclore brasileiro – Capoeira*. Separata da Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 8 (23): 79-103, Jan/ Abr 1969.

SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma sonora tradição popular (1890–1950)*. V. I e II. Dissertação (Mestrado em História), UNICAMP, Campinas, 1990.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Negregada Instituição* – Os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

_____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

TAVARES, Odorico. *Bahia – Imagens da Terra e do Povo*. 4. ed. (1. ed. 1951). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular*. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

VALLADARES, José. Bahia Pitoresca. In: *Bêabá da Bahia – Guia Turístico*. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951.

VERGER Pierre. *Bahia África Bahia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

VIANNA, Antônio. Valentes a Unha. In: *Casos e Coisas da Bahia*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.