



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

DIEGO BEZERRA BELFANTE

SOU CAPOEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO FAZER-SE CAPOEIRISTA
ANALISADO POR MEIO DAS GRAVAÇÕES DE LPS ENTRE AS DÉCADAS DE
1980 a 1990

FORTALEZA

2018

DIEGO BEZERRA BELFANTE

SOU CAPOEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO FAZER-SE CAPOEIRISTA
ANALISADO POR MEIO DAS GRAVAÇÕES DE LPS ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 a
1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B377s Belfante, Diego Bezerra.

Sou capoeira: a construção de um novo fazer-se capoeirista analisado por meio das gravações de LPs entre as décadas de 1980 a 1990 / Diego Bezerra Belfante. – 2018.

209 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em História, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard.

1. Capoeira. 2. Canções Gravada em LP. 3. Campo Capoeirístico. I. Título.

CDD 900

DIEGO BEZERRA BELFANTE

SOU CAPOEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO FAZER-SE CAPOEIRISTA
ANALISADO POR MEIO DAS GRAVAÇÕES DE LPS ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 a
1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Cesar Carvalho Nascimento
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

À Deus Pai de infinito amor, que a toda boa obra faz frutificar.

Aos meus pais, Afonso Mansano Belfante e Francisca Edenir Bezerra Belfante que sempre foram faróis em meio as tempestades com seus exemplos de dignidade, amor e força. Divido com vocês essa alegria. Vocês que me ajudaram a levar os fardos que a vida impõe.

A memória de Mestre Moa do Katendê, uma biblioteca de saberes e cultura incendiada pela intolerância e loucura que varrem nosso país. Sua lembrança não será esquecida.

AGRADECIMENTOS

Então é chegada a hora dos agradecimentos. Este talvez seja o momento mais difícil. Pois sempre corremos o risco, devido a um deslize da memória ou correria de entremos o texto, de esquecermos um nome que jamais poderia deixar de aparecer. Mesmo que no coração essa lembrança se faça presente. Desta maneira desde já deixo meus agradecimentos a todos que de alguma forma foram importantes na minha trajetória. Mesmo que seu nome não esteja aqui, saiba que esse foi um erro da razão e não do coração.

Assim agradeço primeiramente a Deus que me deu forças para concluir essa Dissertação. Algo que em meio a todas as tormentas do mestrado e da vida não foi fácil. Mas não apenas isso. Senhor tu sempre me abençoa e me iluminas. O que seria de mim sem teu amor. Eu sinto seu amor me preencher todos os dias.

Aos meus pais a quem jamais poderia esquecer nesse momento. Mãe seu amor e doçura sempre presentes me deram forças quando acha que ia fraquejar. Seu exemplo de amor e dedicação são como um farol que me guia pelas dificuldades da vida. Meu Pai sua fibra moral, sua integridade, seu amor e sua força formam o alicerce de meu caráter. Agradeço a vocês as qualidades que possa ter. Vocês me educaram pelo exemplo e afeto. Honestidade, solidariedade, afeto, honra, amor, força e coragem são marcas profundas que vocês deixaram em mim. Agradeço a meu irmão, sempre companheiro. Mesmo quando implicamos um com o outro fazemos com amor. Valeu Guilherme, essa conquista também é sua. Não poderia deixar de lembrar de minhas avós. A minha avó Dolores sua memória está sempre presente, que Deus a conserve junto Dele. Mas também é necessário honrar a memória dos que estão conosco. Desta forma dona Francisca Santana vó Neném obrigado por seu amor. Seu neto a ama muito. Obrigado a minhas tias e tios, seu amor é uma benção para mim.

Sou muito grato ao meu orientador. Professor Franck lhe agradeço sua paciência, dedicação e atenção. Sua leitura cuidadosa juntamente com sua experiência impediram que caminhasse por caminhos infrutíferos e tortuosos na pesquisa. Aprendi muito como senhor. Muito obrigado pela excelente orientação. Agradeço agora aos professores do Departamento de História da UFC. Agradeço primeiramente o Professor Jailson que foi meu tutor no Programa de Educação Tutorial (PET). Mas ele é mais do que isso. É um amigo e exemplo como professor e ser humano. Aprendi e aprendo muito com ele. Também agradeço os conselhos e paciência. Obrigado por aceitar fazer parte da minha banca. Agradeço a Professora Ana Carla minha coo-tutora no PET. Sou muito grato a senhora que com sua formar criteriosa sempre exigiu que desce o melhor me oferecendo assim a chance de crescer

como pesquisador. Ao professor Antônio Gilberto, que foi meu primeiro Tutor no PET e que agora compões essa banca como suplente obrigado. A professoras Ana Rita, Ana Amélia, Claudia, Meize e Kênia, muito obrigado pelas lições que aprendi com vocês. Aos professores Fred, Mario, Antônio Luiz e João Ernani. Suas aulas foram muito importantes na minha formação.

Agradeço profundamente ao Professor Dr. Ricardo Cesar Carvalho Nascimento, que participou da banca de Qualificação e hoje mesmo com o nascimento recente de sua filha Iara nos deu a honra e alegria de participar dessa banca de defesa. Agradeço desde já suas recomendações na qualificação, mas sobre tudo sua disposição de estar aqui nesse momento. Agradeço a pequena Iara que seu crescimento seja cheio bençãos e rico em alegria.

Agradeço ao meu grande amigo e colega de graduação e mestrado Jonathas Jonas, com quem muito aprendi e muito admiro desde de quando o conheci na época da graduação. Um historiador no sentido integral da palavra. Agradeço também a amizade de Marcela, sei que por vezes a vida nos machuca e a caminhada é difícil, mas sei como você é forte e lutadora. O Pedro sempre estará com você em seu coração. Muito obriga minha amiga por sua amizade sempre forte e verdadeira. A como esquecer você minha amiga Amanda Shelle, mesmo sendo tão opostos somos bons amigos, sempre você foi companheira e verdadeira comigo. Meu amigo Jorge Lucas, fui eu quem te apresentou Star Wars a obra de teu xará, seu jeito calmo e brincalham sempre me alegrara. Assim como sua fibra moral é exemplo para todos seus amigos. Agradeço também a todos meus colegas da graduação, em especial ao Danilo, uma das melhores pessoas que ti o prazer de conhecer sempre gentil e pronto a ajudar, ao Thales, ainda tenho o *Manifesto do Partido Comunista* que você meu deu. Renan Marrocos, sua sagacidade e bom coração são exemplos.

Agradeço a oportunidade que o PET me deu. Se não fosse bolsista desse programa talvez não tivesse aqui. Também agradeço aos meus companheiros de bolsa. Adeliana, Paulo Ítalo, Gabriel, Juliana Basílio, Amanda Guimarães, Verinha, Rennê, Lucas Vitoriano, Felipe Barbosa, Beangelo, Willen, Manu, Raylane, Luiz, Diego Cavalcante, Jéssica, Liz e ao todos os outros que dividiram essa experiencia comigo. Agradeço aos amigos e amigas, Carol, Thamyres, Thiago, Thiago Sales, Bianca, Viviane, Bruna Karina. Agradeço aos grupos de pesquisa que faço parte. Agradeço também a minha turma de mestrado, com quem dividi aprendizados e alegrias.

Sou grado as amizades que trago dede do ensino fundamental. Daniel, mais que um amigo um irmão de alma. A professora Karla que me atiçou o gosto pela História. Agradeço a Marcio Wagner, o mestre Tropeço, quem me ensinou a capoeira. Essa dissertação também é

parte de seu legado para capoeira. Agradeço também a mestre Olímpio, além de mestre de capoeira um grande pesquisador da área.

Agradeço a Dona Joana e o Paulo da Secretária do Departamento de História. Sem ajuda de vocês cursar a graduação seria muito mais difícil. Da mesma forma agradeço a Luciana, sem ela não seria possível para o Pós-Graduação funcionar.

É de praxe agradecer a instituição de fomento à pesquisa que financiou a bolsa que o aluno recebe. Mas agradecer nesse momento é muito importante. Pois agora a pesquisa e as pós-graduações no Brasil correm risco com cortes de verbas e desmonte. Assim agradeço a Capes pelo fomento não apenas de minha pesquisa, mas por todas que ele financiou. Desejo que esse órgão continue a financiar as pesquisas no Brasil. Pesquisas que se reverterem em conhecimento e desenvolvimento para essa nação que tanto precisa.

E por fim agradeço a esse operário, hoje preso político, Luiz Inácio Lula da Silva. Um nordestino que como tantos irmãos em sofrimento foi para o sudeste fugindo da seca. Homem a quem a sociedade negou a chance de morar em sua terra natal e que o estudo foi na juventude não foi uma possibilidade. Esse homem que como todos tem seus defeitos buscou dar dignidade e condições de vida aos brasileiros. Foi em seus governos que filhos de peões, como eu, tiveram chance de entrar na universidade. Algo praticamente impossível antes. Lula Livre.

“Não deveríamos ter como único critério de julgamento o fato de ações de um homem se justificarem, ou não, à luz da evolução posterior. Afinal de contas, nós mesmos não estamos no final da evolução social.”¹

¹THOMPSON, Edward Palmer. *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987. Pág. 14.

RESUMO

Entre as décadas de 1980 a 1990 ocorreram transformações nas experiências dos capoeiristas. Tais alterações são notas entre outros lugares nas canções de capoeira. As canções possuem funções de ordenamento da roda assim como podem conter narrativas e conselhos para os capoeiristas. Assim acreditamos que por meio desse elemento fundamental para prática da capoeira podemos analisar como esse grupo constitui versões próprias para as narrativas da história do Brasil e da capoeira. Sendo um registro das transformações sobre a maneira como os capoeira organização as narrativas e fundamentos da prática da capoeira no decorrer do nosso recorte. Durante esse período recorte foi possível observar o crescimento da capoeira que ocorreu concomitantemente a uma transformação social e cultural profunda na sociedade brasileira. Tais mudanças repercutiram na capoeira, fazendo assim emergirem novas práticas e visões sobre o que é ser um capoeirista. O que a carreteu alterações das formas de como os capoeiristas se relacionam entre eles e com o resto da sociedade. Nessa perspectiva está pesquisa busca estudar as modificações no fazer-se do capoeiristas entre as décadas de 1980 a 1990. Usando como fonte para tal as gravações de álbuns musicais, a maioria gravadas no suporte de disco LP, empreendidas de forma individual por mestres ou de maneira coletiva por grupos de capoeira. Portanto em nossa análise percebemos que, nas canções gravados em álbuns nesse período, duas grandes temáticas ganham força se destacando das demais. Sendo ela a tradição e a liberdade. A contrário do que se possa pensar em um primeiro momento essas temáticas se conjugam como complementares. As construções narrativas das canções passam a usar a liberdade e a tradição como pedras angulares do discurso que a capoeira produz sobre si. Tal construção está intimamente ligada com a nova conformação do campo capoeirístico que se deu a partir do processo que pesquisamos. Portanto defendemos que a partir do processo de expansão da capoeira pelo Brasil e exterior em conjunto com a emergência de um novo cenário para os movimentos sociais e culturais a partir do final da década de 1970 alteram profundamente capoeira de forma a fazer dessa prática vinculada a um ideal de liberdade que a tradição serve como legitimador.

Palavras Chaves: Capoeira. Canções Gravadas em LP. Campo Capoeirístico.

ABSTRACT

Between the 1980s and 1990s there were transformations in the experiences of capoeiristas. Such changes are notes among other places in capoeira songs. The songs have wheel ordering functions as well as contain narratives and advice for capoeiristas. Thus we believe that through this fundamental element for the practice of capoeira we can analyze how this group constitute their own versions for the narratives of the history of Brazil and capoeira. Being a record of the transformations on the way capoeira organizes the narratives and foundations of the practice of capoeira during our clipping. During this clipping period it was possible to observe the growth of capoeira that occurred concomitantly with a profound social and cultural transformation in Brazilian society. Such changes had repercussions on capoeira, thus emerging new practices and visions about what being a capoeirista is. This led to changes in the ways in which capoeiristas relate to each other and to the rest of society. From this perspective, this research seeks to study the changes in the making of capoeiristas between the 1980s and 1990s. Using as a source the recordings of music albums, most of them recorded on the LP disc support, undertaken individually by masters or artists. collective way by capoeira groups. Therefore, in our analysis we realize that, in songs recorded in albums during this period, two major themes gain strength by standing out from the others. Being it tradition and freedom. Contrary to what may be thought at first, these themes are combined as complementary. The narrative constructions of songs use freedom and tradition as cornerstones of the discourse that capoeira produces about itself. Such construction is closely linked with the new conformation of the capoeiristic field that occurred from the process we researched. Therefore, we argue that from the process of capoeira expansion in Brazil and abroad, together with the emergence of a new scenario for social and cultural movements from the late 1970s onwards, profoundly alter capoeira in order to make this practice linked to a ideal of freedom that tradition serves as a legitimizer.

Key words: Capoeira. Songs Recorded in LP. Capoeirístico Field.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Álbuns gravados pelas diferentes escolas de capoeira entre as décadas de 1970 a 1990 e integrando o corpus documental.....	89
Tabela 2 – Número de vez em temas mais frequentes se repetem nas canções no LPs analisados no recorte.....	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 - GRAVAÇÕES DE ÁLBUNS DE CAPOEIRA ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 A 1990 E A CONSTRUÇÃO DE UM FAZER-SE DOS CAPOEIRISTAS.....	24
2.1 O suporte de gravação LP e a transmissão de experiências por meio de álbuns de capoeira.....	27
2.2 A capoeira e o universo afro-brasileiro e baiano nas décadas de 1980 a 1990.....	45
2.3 Capoeiras, intelectuais e a indústria cultural: As transformações e as disputas no campo capoeirístico e a formação de modelos para as gravações a partir de 1980.....	62
3- A TRADIÇÃO E AS RELAÇÕES COM O FAZER-SE DOS CAPOEIRISTA A ATRAVÉS DAS GRAVAÇÕES.....	76
3.1 Mestre Bimba e mestre Pastinha e a disputas pela tradição entre alunos no final do século XX.....	79
3.2 A consolidação de estilos e tipos de canções de capoeira nas formas para as gravações de LPs no decorrer das décadas de 1980 a 1990.....	90
3.3 A construção de uma tradição capoeirista entre os anos de 1980 a 1998.....	102
4 - A EXPERIÊNCIA DE LIBERDADE QUE OS ÁLBUNS BUSCAM SUSCITAR.....	118
4.1 A emergência da liberdade como reivindicação.....	121
4.2 Liberdade x escravidão.....	138
4.3 Quais liberdades e para quem?.....	149
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
6 – FONTES	165
7 – REFERÊNCIAS.....	171
8 – ANEXO.....	183

1- INTRODUÇÃO

Os caminhos traçados e retraçados da pesquisa

“Disseste uma coisa muito bonita, Adso, agradeço-te. A ordem que nossa mente imagina é como uma rede, ou uma escada, que se constrói para alcançar algo. Mas depois deve-se jogar fora a escada, porque se descobre que, mesmo servindo, era privada de sentido.”²

(Humberto Eco)

Esse talvez seja o trecho mais pessoal dessa dissertação. Aqui nessas primeiras linhas se encontra o espaço para dizer sobre os caminhos traçados e retraçados pela pesquisa. Toda pesquisa histórica possui sua própria história. Por vezes essa história nem sempre se torna conhecida por aqueles que leem o resultado publicado na forma de uma dissertação. Afinal nem todos desejam saber sobre as dificuldades para se encontrar determinada fonte ou quais motivos levaram a não usar um documento que no início da pesquisa parecia ser fundamental, mas que no decorrer se mostrou irrelevante para responder as questões formuladas pela pesquisa. Menos interessante ainda podem parecer, para um eventual leitor não acadêmico, as transformações que as problemáticas e mudanças de orientações sobre para onde o pesquisador deseja ir com seu trabalho. Acontece que a pesquisa não é uma simples questão de obedecer a protocolos e normas de pesquisa que darão o resultado final desejado pelo pesquisador. Como uma receita de bolo ou manual de instrução. Não que os procedimentos metodológicos e a atenção para com as normas da ABNT em conjunto com o métier do fazer historiográfico sejam irrelevantes. Muito ao contrário, sem tais cuidados e rigor teórico não se pode realizar uma pesquisa. No entanto mesmo com todos os cuidados sempre vão existir elementos e eventos que fogem do controle da vontade do pesquisador. Cabe a ele enquanto a figura que indaga e formula hipóteses saber lidar com esse caminhar da pesquisa quem por diversas vezes é apenas intuído por seu interlocutor que está a ler.

Mas talvez seja interessante aqui nessas linhas, destinadas a introduzir sobre o que se trata nessa pesquisa, dizer sobre esses caminhos que, por vezes não ditos, estão sempre presentes na forma como a pesquisa ganha forma escrita. Assim, começando esse texto, é

²ECO, Humberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Record, 1986. Pág. 553.

importante dizer que essa pesquisa me acompanha desde o início de minha graduação, passando pela minha passagem pelo Programa de Educação Tutorial (PET) do Departamento de História da UFC, chegando até aqui, nesses momentos finais do mestrado. O que não significa que a conceba da mesma forma. Muito foi percorrido e o intento inicial de estudar de forma cronológica as visões de liberdade que as canções de capoeira traziam se transformou na busca por entender como nas décadas de 1980 a 1990 se formou um novo fazer-se dos capoeiristas utilizando as gravações de álbuns de capoeira.

Sobre a gênese dessa pesquisa cabe salientar que não foi fácil ou prazeroso modificar o recorte e objetivo inicial. Afinal a ideia de estudar as visões de liberdade dos capoeiristas parecia óbvia quando no momento inicial observava minhas fontes, os álbuns musicais de capoeira. Afinal, nas músicas de capoeira, gravadas em LPs da década de 1980 em diante palavras como liberdade, luta, quilombo, resistência e nomes como Zumbi dos Palmares, pareciam dar a tônica das temáticas de maior peso e importância para os capoeiristas. Uma tendência que se intensificou nos últimos anos do século XX e no início do século XXI. Ao ponto que em 2005 um mestre de capoeira gravou um álbum chamado *Liberdade*³. Com isso o recorte parecia estar pronto, não havia mais o que se discutir.

Ledo engano. Existia, assim como hoje existe, há muito o que se pensar sobre essa pesquisa e a justificativas de seus recortes e metodologias. Afinal, como nos lembra Guilherme de Baskerville, em *O nome da Rosa*, por mais que o resultado de nossas investigações corresponda as nossas hipóteses de trabalho, no final talvez essa lógica esteja errada e o fato do resultado corresponder a nossa conjectura seja, se não uma mera coincidência, mas apenas um dos fatores que ajudam a explicar os fenômenos analisados. Algo que não deixa de ter pertinência no nosso caso. Pois o movimento que observei nas canções não corresponde apenas ao aumento do número de canções de capoeira gravadas com a temática da liberdade, mas sim toda uma transformação nas experiências que moldam o fazer-se dos capoeiristas.

Desse modo, fica a pergunta por que estudar o fazer-se dos capoeiristas utilizando como fonte álbuns de capoeira gravados entre as décadas de 1980 a 1990. Sempre tive interesse nas canções de capoeira, mesmo antes de entrar no Curso de História, tinha vontade de conhecer novas letras e ouvir os mestres que admiro cantando. Nessa curiosidade, busquei

³MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

álbuns de mestres como Bimba⁴ e Pastinha⁵. Ainda durante esse período de descoberta me deparei com álbuns de mestres antigos como Waldemar da Paixão & Canjiquinha⁶, Trairá⁷. Mas também me deparei com mestres e grupos mais atuais, como os álbuns do grupo Abadá, Cordão de Ouro, Muzenza entre outros grupos. Conheci os álbuns de mestres e capoeiristas como Toni Vargas, Boa Voz, Barrão entre outros. Assim, posso afirmar que conhecia com relativa familiaridade a fonte de minha pesquisa, mesmo que seja a de um admirador desse tipo de música, aquela que viria a ser a fonte que deitaria minhas reflexões. Comecei a me indagar se as canções poderiam ser uma boa fonte para pesquisar. Percebi que antes de firmar essa fonte como principal, deveria entendê-la, bem como suas particularidades. Iniciei o estudo sobre história e música e outros temas que ajudavam a entender a relação das canções, a capoeira e a história.

Mas antes de continuar, acho que seria de bom tom explicar, agora no início, que sou capoeirista. Bem, ao menos pratico capoeira, mesmo que atualmente devido as demandas acadêmicas não tenha tanto tempo para a capoeira. Mas isso por si só não significa que minha pesquisa deveria ser obrigatoriamente sobre a capoeira e muito menos sobre a musicalidade da capoeira. Poderia pesquisar por exemplo sobre história da formação de ligas camponesas, mas acabei por estudar algo relativo à capoeira mesmo. No final minha vontade de aprender mais sobre a capoeira falou mais alto quando comecei a buscar um objeto de pesquisa. De certo que ao iniciar na capoeira fiquei fascinado com a sua história. Ao entrar no curso de História, ainda com aquele encantamento que comumente atravessa os alunos que iniciam uma graduação, acreditava que deveria fazer uma história da capoeira que honrasse as tradições e os antigos mestres. Em outras palavras uma história apologética da capoeira.

Algo que não me envergonho em admitir. Vergonho seria negar minha relação e fazer agora um trabalho cheio ufaníssimo da capoeira. Além do que só admitindo de onde partimos com nossas pesquisas é que de fato podemos ter consciência de nossas limitações e buscar maneiras de impedir que a subjetividade do pesquisador atue de forma a prejudicar a pesquisa. Não podendo e muito menos eliminar o aspecto subjetivo cabe a nós garantirmos a honestidade da pesquisa garantindo ao leitor que saiba com quem está lidando. Assim podemos garantir a honestidade intelectual exatamente por não afirmarmos uma pretensa

⁴MESTRE BIMBA, Curso de Capoeira Regional, Salvador: J. S. Discos, 1963.

⁵MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia* Philips. 1969.

⁶ MESTRE CANJIQUINHA & MESTRE WALDEMAR. Capoeira: Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar. Cordão de Ouro Promoções Artísticas. 1986.

⁷MESTRE TRAIRÁ. Capoeira da Bahia. Xauã. 1963.

neutralidade. Uma vez que todo conhecimento parte de algum lugar. Do mesmo modo meu amigo leitor junto com o meu convite para se embrenhar pela construção de um novo fazer-se, dos capoeiristas que parte do estudo das canções gravadas entre as décadas de 1980 a 1990, fica a confissão de um lugar de fala bipartido. Entre o pesquisador historiador e o capoeirista. Admitindo logo de agora o leitor amigo pode entender parte das motivações pessoais da pesquisa e compreender de onde parte a análise de historiador capoeirista.

Mas como é de se esperar, sendo um trabalho de um historiador, não busco fazer aqui uma história de louvação da capoeira. Portanto devo procurar agir com um historiador, mesmo sem jamais esquecer o meu envolvimento com a fonte, assim no decorrer já do primeiro semestre fui apresentado (o que não significa que tenha dominado por completo) as questões referentes ao ofício do historiador e percebi que não poderia fazer tal tipo de abordagem glorificante do meu objeto, caso contrário não faria história e sim uma memória da capoeira. Não que exista uma superioridade na forma como essa duas formar lidam com o tempo. Mas uma não é a outra, cada uma tem sua especificidade e objetivos. O objetivo da História não é o de defender, glorificar e cantar os triunfos. Tais ações são importantes para memória, pois permite a criação da noção de pertencimento e de coesão social. Mas a História como ciência problematiza o que estuda tem, portanto, o objetivo de analisar, compreender e discutir de forma crítica e com base em suas metodologias partindo de seus pressupostos teóricos, seus objetos.

O que nos leva a um ponto fulcral. Qual a questão que iria guiar minha pesquisa. Além do fato do questionamento interno constante até hoje, de saber quais os cuidados preciosos para garantir que minha ligação com o objeto não interfira de forma negativa na hora em que analiso minhas fontes e construo reflexões acerca de meu objeto. Sendo esse questionamento algo que será abordado de forma mais específica no momento em que esse texto for tratar dos problemas referentes à pesquisa. Por hora vale colocar que não é fácil impedir que o entusiasmo e a fascinação tomem conta, mas com a atenção ao *métier* da História é uma realização possível, desde que atente para o método e os procedimentos com as fontes.

Sobre as questões metodológicas devemos ter em mente que nossa análise busca debater como as canções de capoeira constituem discursivamente parte um corpo narrativo que serve de base para formação do fazer-se dos capoeiristas. Para tanto investigarmos os aspectos performáticos que permanecem, mesmo que de forma reduzida, nas gravações de álbuns. Deste modo refletir essa relação entre a performance e a gravação se faz necessário para avançarmos nessa discussão. Compreender essa relação entre o meio suporte de gravação

e o performático das canções e seus usos nas construções dos moldes para cantar está no cerne da análise que realizamos sobre a transmissão discursiva das canções. Essa noção nos permite averiguar a constituição de meios de escuta direcionadas das canções, com o intuito de criar um espaço de legitimidade da mensagem.

Também é no intuito metodológico que analisamos a constituição do campo capoeirístico por meio das canções. Averiguando como funcionam os instrumentos consagração próprios desse campo. Utilizando como base para esse discurso o conceito de campo formulado por Pierre Bourdieu (2005). Desta forma buscando explicitar como se formularam os mecanismos de controle e exclusão que regem as ações dos capoeirista. Sendo que a legitimidade interna se molda entorno da ligação a tradição e dos usos performáticos do fazer-se. Buscaremos analisar por meio dos fundamentos do campo como se operam as transformações que essa prática sofreu no decorrer do nosso recorte.

Por fim pretendemos avaliar como se constitui e opera o fazer-se dos capoeirista. Compreendo como as experiências estão ligadas na formação desta configuração da capoeira que nosso recorte abarca. Uma vez que a experiência é um espaço formativo partilhado por um grupo e que esta cria afinidade a partir de um sentimento de pertencimento. Desta forma buscamos avaliar como as canções de capoeira mobilizam signos e sentimentos nesse processo da construção de uma identidade que manifesta uma maneira ativa de ser e está no mundo. A qual a consciência história específica dos capoeiristas se expressa. Garantindo assim uma autoridade reconhecida entre os capoeiristas por parte daqueles que compartilham as experiências formativas que constituem a comunidade dos capoeiristas.

Nossa tipologia de fontes se constitui de uma interseção entre as práticas musicais dos capoeiristas, os meios técnicos que permitem a reprodução das canções e os interesses mercadológicos que viabilizaram a produção de álbuns destinados ao público capoeiristas e os admiradores dessa arte. Por tanto não podemos tomar com naturalidade esses objetos. Como nunca podemos tomar qualquer objeto humano. Sua historicidade e seus usos nos ajudam a pensar as transformações sociais da sociedade brasileira interior da capoeira nas décadas finais do século XX. A escolha dos álbuns que utilizamos aqui se dá devido a dois critérios. O primeiro está ligado a revelação, circulação e prestígio do mestre e ou grupo de capoeira. Assim forma preferencial dos suportes foram escolhidos os LPs de mestre e grupos que possuem legitimidade e reconhecimento entre os próprios capoeiristas. A escolha desses álbuns se justifica devido ao alcance que estes possuem na comunidade dos capoeiristas. O que possibilitou a difusão de formas de pensar e fazer desses mestres e grupos entre os

capoeiristas brasileiros no decorrer das décadas de 1960, até o nosso recorte temporal.

Outro critério está no acesso. Existem mais álbuns do que utilizamos na pesquisa. Sabemos de pelo menos dois álbuns em nosso recorte temporal, mas, no entanto, não tivemos acesso a esses, o que torna impossível uma análise destes. Como por exemplo o LP *O Galo Já Cantou*⁸ do mestre Nestor Capoeira, gravado em 1985 pelo mestre com a participação de seus alunos e *The Black Way (La mémoire du peuple noir)*⁹ que conta com a participação de Mestre Waldemar. O LP possui doze faixas divididas entre canções toques. No entanto não temos acesso a ele. Seu conhecimento dá devido ao site Acervo Tambor. Site dedicado a preservação da cultura musical afro-brasileira contendo em seu catalogo álbuns de Pontos de Umbanda, Tambor de caboclo, Samba de Rodas, Capoeira entre outros. Assim com as informações desse site podemos obter informações e fixas técnicas de muitos dos LPs que usamos em nossa pesquisa. Como estes provavelmente existem outros LPs que não tivemos acesso ou se quer conhecimento de sua existência não foram catalogados por esse e outros sites dedicados a cultura negra.

Desta maneira com futuras pesquisas nada impede que novos álbuns sejam encontrados no futuro e possam assim corroborar nossa hipótese ou por outro lado apresentar evidências contrárias. O que nos levaria ter que repensar nossa hipótese sob a luz dessa contradição. Sobre o acesso ainda devemos levar em conta que existem álbuns aos quais obtivemos acesso a seus conteúdos, mas que não possuímos suas fichas catalográficas o uso destes é problemático. Por questões metodológicas resolvemos não utilizar tais álbuns. Uma vez que não podemos até o momento obter maiores informações sobre eles para além dos discursos contidos nas canções.

Não menos problemático são os álbuns em que possuímos as fichas catalográficas incompletas faltando em sua maioria a datação de sua produção. No entanto para com esse resolvemos utiliza-los usa-las com cautela. Buscando entender qual foi o contexto de produção desses álbuns, mesmo que por vezes só possamos reconstituir parcialmente por intermédio da análise discursiva. Parte desses álbuns são regravações feitas no formato de CDs pela revista *Praticando Capoeira*. Essa revista especializada na divulgação e promoção da capoeira, realizou inúmeras regravações de LPs de álbuns de mestres e grupos de capoeira, assim como confeccionou, seus próprios álbuns, sendo local de divulgação de novos trabalhos

⁸ CAPOEIRA, Nestor. Nestor Capoeira e Grupo (O Galo já cantou) LP. Arte Hoje Editora. Rio de Janeiro, 1985.

⁹ The Black Way(La mémoire du peuple noir)-Lp-L'ESCARGOT-1979

de mestres e grupos de capoeira. Outro tipo de publicação da revista são os CDs mistos onde podemos encontrar uma seleção de vários mestres e grupos. Isso faz com que a inclusão desse material no corpus documental, constituído de 54 LPs, deve ser feita com cautela. Precisamos avaliar se estamos diante de uma regravação, o que nos permitiria ampliar no leque de análise ou de novas gravações. Assim a utilização desse material se dá apenas quando necessária e se não existir uma outra versão mais antiga com sua ficha catalográfica completa.

Tais álbuns foram encontrados, como todos os que utilizamos em nossa pesquisa, na internet em sites e blogs dedicados a capoeira. Sendo cópias no formato mp3 dos álbuns matrizes. E assim como os demais álbuns utilizados na pesquisa são indícios indiretos dos álbuns que utilizamos. De tal que usamos algo que não é exatamente a fonte original, mas sim uma nova possibilidade técnica. Por serem cópias em um outro formato e suporte e não originais um problema se interpõe para a pesquisa. Mas o que seria de fato uma fonte original quando falamos de objetos feitos em produção em série para comercialização de produto culturais. Seriam os áudios apenas o suficiente para caracterizarmos que possuímos a fonte. Uma vez que nossa fonte de estudo são as canções gravadas. Mas, no entanto, tais fontes só podem existir porque os LPs existiram antes. Essa discussão sobre a fonte nos serve para construirmos a reflexão sobre não apenas a natureza de nossa fonte como também suas limitações. Por serem arquivos de áudio digital existe uma dupla destemporalização. O que nos impõe um trabalho de tentar realocar no tempo nossa fonte.

Muitos desses arquivos em mp3 não possuem as faixas catalográficas, menos ainda os encartes dos LPs possuindo na maioria das vezes apenas a foto da capa do LP. Ao que sites com Acervo Tambor e ABC dos Velhos Mestres foram de grande ajuda com informações sobre a produção e as fixas catalográficas. No entanto nem todos os álbuns usados em nossa pesquisa possuem dados nessas páginas. Isso nos coloca um problema, como abordamos nossa fonte na plenitude. Por vezes só as fichas catalográficas e áudios não bastam para a análise. Um exemplo é o LP do Mestre Bimba, uma vez que no encarte existe um pequeno livreto com informações sobre o estilo da capoeira regional. Por sorte um dos alunos de mestre Bimba divulgo as fotos do livreto do encarte em uma página de suas redes sociais. O que nos possibilitou uma análise de tal material. No entanto nem todos os LPs que obtivemos acesso a ficha catalográfica possuem seus encartes divulgados em sites o que impossibilita uma análise desses matérias o que nos possibilitaria um entendimento mais profundos dos LPs que possuem tais materiais adicionais. É adequado aqui assinalar essa deficiência na pesquisa e buscar fazer o melhor com o que temos.

A relevância e ou repercussão dos temas e temáticas contidas nas canções e de grupos e mestres reconhecidas entre os capoeiristas como portadores de legitimidade discursiva é um dos critérios da escolha dos álbuns analisados aqui. Desta forma fizemos um levantamento das temáticas mais utilizadas nas gravações. Separando assim nos eixos temáticos, dos quais os principais. Os eixos surgem a partir de uma escuta cuidadosa onde tentamos buscar a compreender como essas canções buscam transmitir significados por meio de discursos sobre a capoeira. Discurso esses nem sempre diretos. Com isso podemos notar as preocupações e interesses dos praticantes da capoeira sendo expostos. Uma vez que existem vários grupos e com eles várias versões e interesses do que deva ser transmitido para os demais membros da comunidades dos capoeiristas buscamos assim encontrar quais temas e temáticas são mais citados e como esses são pensados em suas diversas maneira de entendimento, formando os eixos em que os capoeiristas orientam suas práticas e pensam suas atuações no futuro. Sendo eles Tradição, Capoeira, Liberdade, Escravidão e Mestres. Que podem ser agrupados em três macro eixos. Onde Tradição engloba o eixo dos Mestres. E a liberdade está em conjunto com seu oposto a escravidão. Formando um binômio em que uma contrasta com a outra. Enquanto o eixo da Capoeira pode conter os demais.

Retomando os caminhos da pesquisa é necessário falar sobre um período onde me guiava apenas pelas questões relativas ao conteúdo das gravações. Acreditava que bastava pesquisar sobre os tipos de toques e seus usos nas rodas de capoeira, bem com a análise das letras e das performances dos cantadores em conjunto com o andamento rítmico das canções gravadas. para conseguir dar andamento a pesquisa, mas estava enganado. Desta forma durante a graduação busquei realizar a pesquisa sem me ater as questões referentes aos processos de gravação. Por assim dizer, fazia uma história dos discursos sobre a liberdade nas canções de capoeira. Mas esse era um problema que não poderia mais contornar. Um dos motivos que me fez digamos tangenciar esse aspecto fundamental está ligado a forma como tive acesso a fonte. Em primeiro lugar não tive, pelo menos a início, não tive acesso as fontes físicas originais, os LPs. Com o anteriormente dito o material de análise que de fato consegui acesso foram cópias digitais dessas gravações o que tornava difícil coisas que parecem básicas como datar esses álbuns com precisão. Durante um bom tempo essa preocupação me varreu a alma de forma que acreditei que não conseguiria superar.

Como mencionamos anteriormente nosso corpo documental se constitui de arquivos no formato mp3. Tais arquivos forma obtidos com um árduo trabalho de busca em sites e

blogs dedicados a capoeira¹⁰ muitos desses de propriedade de capoeiristas destinados a divulgar a prática da capoeira. Muitos desses possuíam uma área destinada a mídias, onde compartilhavam links para sites de download com 4Shared, MegaUpload entre outros, muitos dos links hoje se encontram quebrados devido as leis antipirataria americanas que em 2012 fizeram que muitos sites que hospedavam os arquivos fossem derrubados ou que retirassem grande parte de seus conteúdos. O que levou que boa parte desse material ficar inacessível para futuras consultas. Hoje alguns canais de vídeos como Axé Ancestral e Raridades da Capoeira sobem vídeos com álbuns de capoeira. No caso canal do Axé Ancestral, que possui também um blog, existem nas descrições dos vídeos links para que sejam baixados os álbuns. No entanto como na maioria dos casos dos blogs anteriormente os arquivos só possuem o áudio e a foto da capa frontal do álbum.

Devido a essas questões técnicas muitas vezes o começo da pesquisa não fazia qualquer distinção entre os formatos da fonte. Assim tratava de forma iguais LPs, fitas cassetes, CDs e MP3. Mas isso não permitia entender certas nuances que cada suporte trazia. O que me levou a buscar compreender a lógica de produção, circulação e uso cada suporte. Assim acreditava que o caminho seria fazer uma história das gravações de álbuns de capoeira e seus suportes, o recorte passou a ser definido pelo suporte da fonte e não pela lógica do fazer-se dos capoeiristas. Assim o recorte foi redefinido agora pela lógica da prática da capoeira que aparecia nas fontes. Em outras palavras estava novamente realizando uma história da capoeira com base nas fontes fonográficas do período que se inicia na década de 1980 a década de 1990, momento em que uma nova forma de fazer-se dos capoeirista veio a se constituir com base nas ideias de tradição e liberdade como fundamentos da capoeira. Sendo o final da década de 1990 onde podemos notar que essa lógica já se encontra madura.

Isso posto dividimos essa dissertação em três capítulos. Tal divisão se dá por mero critério didático expositivo. Uma vez que devido as especificidades do objeto de análise não faz sentido pensar que tal divisão está presente nas fontes da forma como fazemos aqui. Na verdade, agimos assim dividindo a dissertação para facilitar a compreensão do amigo leitor. Desta maneira no primeiro capítulo serão debatidos a maneira como os mestres de capoeira obtiveram acesso aos meios de gravação e a sua relação com o campo capoeirístico. Abordando as questões referente ao suporte e a sua relação performance dos capoeiristas. Para isso será necessário discutir as transformações sociais e culturais que ocorreram entre as décadas de 1970 a 1980 que permitiu a emergência de uma cultura negra baiana reafrikanizada

¹⁰ O já site Acervo Tambor não disponibiliza cópias em mp3.

em que a capoeira se inseriu. O que foi fundamental para a reconstrução do campo capoeirístico nos moldes em que se deu.

No Capítulo dois debateremos sobre um dos componentes fundamentais do campo capoeirístico. Os discursos sobre a tradição. Discurso que se centra na figura de mestres respeitados, entre eles os mais importantes nomes temos mestre Bimba e Pastinha. Mas não somente das figuras desses dois grandes mestres se constitui o discurso da tradição. As práticas e formas também constituem o arcabouço das práticas tidas como tradicionais dos capoeiristas. As formas e estilos de gravações compõem as formas por quais os capoeiristas realizaram suas gravações. Desta maneira avaliaremos os LPs de capoeira vistos por essa pesquisa como base das formas posteriores de gravação de canções e LPs de capoeira. Analisaremos como esses LPs constituem e suas influencias nos álbuns de nosso recorte. Por fim nesse capítulo analisaremos os discursos sobre as tradições contidos nas canções. E como estes se entrelaçam com as práticas do jogo da capoeira e com a liberdade.

Em nosso último capítulo nos deteremos na temática da liberdade nas canções de capoeira. Se foi com ela, a liberdade, que se iniciou nossa pesquisa talvez nada mais justo que seja com ela que encerremos essa dissertação. Então parece poético que seja ela justa que encerre essa dissertação. Nosso intuito nesse capítulo é analisarmos a partir das canções como os capoeiristas compreende a liberdade. Debatendo como o discurso da liberdade será instrumentalizado pelos capoeirista nas suas lutas por direitos e justiça social. Analisaremos como os capoeiristas usam de narrativas sobre passado de escravidão como força para reatualizar no presente as lutas do passado com o intuito de fazer crítica a sociedade em que eles estão inseridos. Para encerrar buscaremos ver como as canções de capoeira podem realizar críticas sobre a liberdade em nossa sociedade e a própria comunidade dos capoeiristas.

2 - GRAVAÇÕES DE ÁLBUNS DE CAPOEIRA ENTRE 1980 A 1998 E O FAZER DOS CAPOEIRISTAS

Antigamente capoeira pra estrangeiro

Eu dizia que era mato de corta

Mas hoje em dia tudo isso tá mudado

Estrangeiro joga Angola, Miudinho e Regional¹¹

(Mestre Suassuna)

A canção acima enfatiza um corte na própria noção que os capoeiristas têm sobre a capoeira. Ao explicitar a diferença entre um período em que a sua arte era dissimulada, feita de maneira escondida para ocultar de seus perseguidores, para um momento onde passou a ser difundida mundialmente a canção no mínimo demonstra que os capoeiristas estão cientes dessa mudança. Enxergando que as atuais formas em que suas experiências são construídas diferentemente, pelo menos parcialmente, de outros momentos onde os capoeiristas eram perseguidos e vistos como ameaças a ordem e progresso do Brasil. Hoje sua prática é vista como sinônimo de brasilidade e usada como propaganda turística no exterior, o que modifica o espaço formativo da capoeira alterando as experiências dessa comunidade. Nessa transformação os capoeiristas buscam acomodar suas práticas e experiências do presente com suas noções do que seria um passado idealizado da capoeira, onde suas tradições teriam se originado. Sendo essas salvaguardadas na memória coletiva do grupo, através dos mestres que aprenderam com aqueles que os precederam. Sendo estes os pontos de ancoragem de suas identidades de grupo. Assim os grupos de capoeira do presente buscam criar a partir de suas experiências um elemento de ligação com este passado reconhecido como o manancial de sua identidade. Pois antigamente os capoeiristas tinham a verdadeira mandinga.

O tempo desse antigamente que a epigrafe trata pode ser prolongado, na visão dos capoeiristas, para uma temporalidade quase mítica que engloba da época da colônia até o começo do século XX em que os últimos valentes das décadas de 1920 a 1930 enfrentavam as forças policiais que perseguiam não apenas as capoeiras, mas também outras manifestações de origem afro-brasileira. Mas esse tempo passou e hoje com a capoeira sendo patrimônio cultural imaterial da humanidade muita coisa mudou e esse tempo mítico e saudoso se foi. No lugar vemos uma capoeira não apenas reconhecida como também diferente. Com desafios

¹¹ Suassuna, Reinaldo. Faixa 6, canção; *Capoeira já é pra estrangeiro*. Álbum Tem que ter Muito Axé, Cordão de Ouro Produções, São Paulo, 2005.

outros. Sendo as décadas de 1980 e 1990 um momento de forte transformação na capoeira.

É exatamente nessa encruzilhada em que os capoeiristas se encontraram, no período por nós estudado, que se deu a construção das bases de um fazer-se dos capoeirista que busca conciliar o passado, com a atuação no presente e os projetos para o futuro da arte da capoeira. Aqui visões entraram em confluência ao mesmo tempo que rivalidades e disputas sobre a hegemonia tiveram uma nova configuração. Nesta ocasião onde os discursos sobre a tradição e a busca por uma reafricanização entraram em pauta nas agendas dos capoeirista é que nossa pesquisa se insere. Nosso objetivo aqui é discutir o processo de formação deste novo fazer-se dos capoeiristas dentro da conjuntura nacional e internacional. Tendo como base documental principal para essa discursam os LPs gravados no decorrer dessas duas décadas.

Não podemos esquecer que os capoeiristas estão inseridos em uma comunidade maior do que os grupos de capoeira, o que nos faz pensar desta formar em questões relevantes não apenas internas comunidade dos capoeirista, mas também advindas de fora dos grupos de capoeira. Desta forma é necessário que tenhamos em mente em nossa análise que durante o recorte de nossa pesquisa ocorreu a redemocratização brasileira. O que foi um dos fatores que permitiu a renovação dos movimentos sociais e culturais negros que foram duramente reprimidos durante a ditadura de 1964. Nesse cenário de renovações culturais se deu de vez a inserção da capoeira no mercado de bens cultural. Para que possamos analisar de forma acurada as transformações que a capoeira sofreu temos que levar em conta a configuração de grupos de capoeira no esquema de rede.

Desta maneira para compreender como os capoeiristas construíram seu novo fazer-se é preciso estar atento para as relações internas e externas à comunidade dos capoeirista. Em busca de não cometer os erros de análise que buscam uma explicação apenas interna para os fenômenos que ocorreram em nosso recorte. Ou pelo viés oposto, construir explicações apenas exógenas a capoeira para as transformações que está sofreu, usando de explicações que pensam a história dessa trajetória apenas com resultado de uma conjuntura econômica ou social determinista, onde não existe o espaço para as ações dos sujeitos.

Desta forma buscamos construir uma possível explicação, partindo de nossas fontes fonográficas e as relações que podemos delas extrair. Procurando entender como os capoeiristas lidaram com essas transformações. Tendo em conta não apenas os processos técnicos referentes a gravação e distribuição dos LPs, mas como esses fatores afetaram a construção e transmissão de experiências no interior da comunidade dos capoeirista. Levando em consideração questões referentes às formas como as performances e experiências podem ou não serem transmitidas pelas canções gravadas. Sem esquecer de debater como foram

constituídas relações com os diversos agentes sociais no Brasil do final do século XX. Assim buscaremos discutir como os discursos oriundos dos movimentos sociais e culturais negros, da década de 1970 em diante, repercutiram na capoeira. Entendendo que existe uma relação dialética entre eles. Não sendo apenas a questão de uma mera influência desses agentes na capoeira. Sendo mais apropriadamente uma construção, mesmo que de forma parcial, de experiências, narrativas e discursos partilhados por esses grupos e os capoeiristas.

Por fim esse capítulo tratará das relações entre os capoeiristas e indústria fonográfica. Assim buscaremos analisar como os mestres de capoeira tiveram acesso aos meios de gravação ao longo das duas décadas de nosso recorte. Sendo um período de transformações não apenas para os capoeiristas, mas também no mercado fonográfico brasileiro e mundial. Desta maneira analisando como tais transformações no acesso aos meios de divulgação repercutem no interior da comunidade dos capoeirista. Uma vez que a partir da década de 1980 podemos notar que ocorreu uma nova expansão marcada por uma forte tendência da espetacularização da capoeira. Sendo o objetivo geral deste capítulo debater sobre questões referentes ao acesso aos meios de gravação e suas peculiaridades para as práticas e experiências performáticas da capoeira. Algo que ocorreu desta maneira e não de outra devido a aceitação e expansão da capoeira na comunidade brasileira. Algo que está ligado as lutas afro-brasileiras nas quais a capoeira está inserida. As canções gravadas por tanto estão fortemente marcadas por essas questões.

2.1 O suporte de gravação LP e a transmissão de experiências por meio de álbuns de capoeira

As gravações de álbuns de capoeira falam de um grupo específico para o qual as canções gravadas nesses álbuns possuem uma forte ligação com a vida social desse grupo. Sendo registros musicais de visões de mundo que circulam no interior da comunidade dos capoeiristas¹². As canções de capoeira dessa forma têm ligação com uma maneira de ser que está presente na construção do jogo identitário. Sendo um dos instrumentos que ajuda na criação de referenciais utilizados pelos capoeiristas no seu dia a dia. O que faz com que as canções auxiliem o desenvolvimento do processo de diferenciação que constitui a base das identidades (Silva, 2000).

Por meio de suas narrativas elas ajudam na construção de um corpo de histórias. Essas por sua vez permitem o desenvolvimento de um sentimento de pertencimento. Esse sentimento se faz através da transmissão de experiências acumuladas e transmitidas de uma geração à outra. A experiência pode ser entendida como uma forma de enxergar e agir no mundo. Quando aqueles que partilham vivências passam a se ver como pertencentes a algo maior que os une e os forma, em geral, vendo-se em discordância com os demais que não partilham essa experiência e constituindo um grupo que pode ser opor a outros (Thompson, 1963).

Assim defendemos que essas canções são um instrumento importante na formação e transmissão da experiência no interior da comunidade dos capoeiristas. Sendo não apenas as letras das canções de capoeira importantes, mas também outros elementos de igual ou maior dificuldade de apreensão de grande importância para essa construção. Assim é necessário que façamos uma análise que considere aspectos não verbais. As características emocionais são parte da mensagem que as canções de capoeira desejam transmitir em uma roda. Para que possamos adequadamente considerar os aspectos emocionais, rítmicos e performáticos das canções devemos estar atentos para os aspectos performáticos das canções. Tendo em mente também que ao depender do contexto essa ação performática do cantador¹³ podem interferir

¹² Por comunidade dos capoeiristas entendemos o conjunto de capoeirista que partilham de uma base comum mínima de narrativas e experiências que os fazem se enxergar como partes de um todo maior que engloba não apenas o grupo que aquele capoeirista faz parte, mas todos os que praticam a capoeira como um todo. Isso de forma alguma invalida disputas, sentimentos de superioridade frente aos outros grupos, entendimentos destoantes sobre a prática da capoeira ou mesmo rixas entre eles.

¹³ Cantador é a pessoa que canta as músicas de capoeira. O termo é usado ao invés de cantor devido à distinção feita pelos capoeiristas de que um cantor canta para alguém, enquanto o cantador canta em conjunto com os demais na roda que respondem o coro. Em uma roda de capoeira geralmente existem vários cantadores que se revezam. A função exercida pelo cantador está ligada diretamente ao andamento da roda e, por isso, em algumas

no significado e sentido da palavra usada na canção podendo assim alterar a mensagem por completo. Carregando de ironia, zombaria, alegria, dor ou saudade a canção. Necessitamos deixar logo de agora claro que as palavras nas canções de capoeira podem estar imbuídas de significados diversos e por vezes adversos do uso corrente a língua portuguesa usada no dia a dia.

Para refletir um pouco sobre isso poderíamos analisar a forma como as palavras “vadio” e “vadiar” são usadas. Estas palavras possuem o mesmo radical, sendo ligadas a ideia de indivíduos que se negam a trabalhar e vivem suas vidas de forma desonesta. Sendo considerados termos de caráter pejorativo. Mas as palavras não são transparentes. Seus significados dependem da comunidade em que circulam. Desta forma os capoeiristas empregam outro valor semântico a palavra vadiar. Em que vadiar é algo positivo. Sim, existem canções de capoeira gravadas e regravadas que atribuem um tom negativo a essas palavras.

Um exemplo que podemos dar a ladainha *Torpedeiro Encouraçado*¹⁴. Canção gravada e regravada por mestres como, Caiçara¹⁵ e Suassuna¹⁶. Em um dos seus trechos podemos notar que a conotação negativa que o ser vadio tem: “[...] *foram contar minha mulher/Que eu era um grande vadio/Semana que eu não trabalho/Sustento mulher e filho [...]*”. O tom de protesto e a indignação na voz de Caiçara ultrapassa a letra, podemos notar um tom de raiva e surpresa por ser chamado de vadio. O mestre parece não aceitar ser chamado de vadio. Mas por que ser chamado de vadio parece ser tão grave? Podemos pensar que o mestre não se vê como vadio. Sendo um trabalhador, mesmo que sua definição sobre ser um trabalhador não seja a mesma da sociedade.

O mestre demonstra que em sua visão o “trabalho” é algo positivo, se identificando com um trabalhador. Por tanto mesmo que ele não esteja dentro da lógica do mercado de trabalho ele é trabalhador e não um vadio. Vemos aqui discussão como as categorias “trabalho” e “vadiação” são definidas e por tanto experimentadas pelos capoeiristas.

rodas apenas algumas pessoas podem ser cantadores. Sendo essa é uma função de valor simbólico altamente relevante na qual estão presentes questões de cunho ritualístico, pedagógico e emocional da roda.

¹⁴ Suassuna, Reinaldo. Faixa, 8, *Torpedeiro Encouraçado*. Álbum *Capoeira Cordão de Ouro*: Mestre Suassuna e Dirceu. Continental, LP. São Paulo, SP. 1975.

¹⁵ Antônio Conceição Moraes, nasceu, em 08 de maio de 1924, em Cachoeira BA, começou na capoeira em 1938 com Mestre Aberrê, foi formado por mestre Waldemar da Paixão, morreu em 27 de agosto de 1997. Capoeirista famoso e envolto em polemicas.

¹⁶ Reinaldo Ramos Suassuna, nascido em 16 de janeiro de 1938 em Ilhéus e criado em Itabuna, começou a praticar capoeira em Meados do Anos 50 devido a orientação médica, foi aluno de mestre Maneca e mestre Zoião. Fundador no ano de 1967 em conjunto com mestre Brasília do Grupo Cordão de Ouro na cidade de São Paulo.

O mestre parece trabalhar na lógica das autoridades na qual entende que: “*Da mesma forma que os escravos, os vadios eram cidadãos "não-ativos" dentro da ordem vigente.*” (Dias, 2001, pág. 61). Assim o mestre busca se distanciar dessa conotação, pois o mestre muito provavelmente sabia por experiência próprio o que significava ser qualificado como vadio. Não devemos duvidar da persistência dos estigmas que a preocupação das autoridades do final do século XIX início do século XX tinham em inculcar valores do trabalho em uma sociedade recém-saída do regime escravista. Desta maneira o mestre ao menos sabia o que a atribuição de vadio significava e como isso poderia ser prejudicial para sua vida. Fazendo dele alvo de atos da polícia que perseguia os ditos vadios. Foi necessário que alterações e críticas profundas na sociedade, impulsionadas pelos movimentos sociais e culturais negros da segunda metade do século XX, para que a vadiação fosse assumida publicamente pelos capoeiristas com algo de caráter positivo.

O que possibilita que outras canções possam positivar a vadiação passando a disputar semanticamente os significados do termo. Vadiar passa a ser sinônimo de tempo de liberdade. Em que se pode ser livre em que o gozo de seu tempo permite a alegria. Assim se inverte a lógica do dominador. Fazendo de um termo visto como pejorativo algo positivo. Assim a canção deixa o *Negro Vadiar*¹⁷ já em suas primeiras duas estrofes deixam clara essa inversão: “*Ioio me deixa ir pra roda/Iaia disse que posso ir/Deixa eu vadiar um pouco agora/Depois volto pra te servir*” [...]”. Aqui os membros do grupo Abadá Capoeira Cão e Raposa não apenas positivam a vadiação como também parecem fazer o uso do termo para se contrapor a lógica senhorial. Onde o negro da canção usava de suas táticas para por entre as brechas do sistema escapar da dominação. Onde existe a possibilidade de uma aparente aceitação do poder da sinhá ser apenas um artifício para o escravizado escapar do pesado jugo do trabalho forçado.

O que pode parecer engraçado. Pois essas pessoas não vivenciaram na pele a escravidão que sua canção narra. Isso caracteriza a tentativa da imaginação história volta para o passado da escravidão como o local de conflito em que a capoeira surgiu como luta de liberdade. Mas não nos enganemos, existe não apenas uma extrapolação imaginativa sobre o passado, mas a busca de se fazer uma ligação com esse tempo pretérito visto como ancestral de todo capoeirista atual do qual os capoeiristas têm a missão de manter viva. Ou ao menos assim se vêem os capoeiristas. Contudo tal ligação não é constituída apenas com o que a letra retrata, é necessária a criação de um laço emocional para que esses tempos idos possam ser

¹⁷ MESTRANDO CHARME. *Negro Vadiar*, faixa 11. Álbum *Mestrando Charme canções inéditas* Vol. II, Abadá Capoeira. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

evocados pelas canções. O que evidencia a existência de elementos performáticos ligados a uma função ritual. Cumprindo assim uma das funções que Luiz Renato Vieira busca sintetizar ao estudar as canções de capoeira:

[...] outra fonte, também oral, muito rica no tocante às tradições da capoeira são os cânticos apresentados no desenrolar das rodas. Sua análise permitiu a identificações de três funções básicas: inicialmente uma **função ritual**, fornecendo a animação da roda, juntamente com as palmas e a instrumentação. No tocante ao seu conteúdo, o cântico de capoeira cumpre o papel de **elemento mantenedor das tradições**, reavivando a memória da comunidade da capoeira acerca dos acontecimentos importantes em sua história (as lutas pela libertação, os quilombos, a ida – forçada, obviamente – dos capoeiristas à Guerra do Paraguai, as fugas da polícia, etc.) e dos nomes famosos nas rodas de capoeira. Além de ser um reavivador da tradição, o cântico da capoeira atua como **espaço dinâmico de constante repensar dessa mesma história**, dos princípios éticos nas rodas e da inserção da capoeira e do elemento negro na sociedade. (Vieira, 1996, pg. 45)

Grifos do próprio autor

O que corrobora nossa afirmação de que as canções possuem elementos performáticos indispensáveis para transmissão não apenas de narrativas, mas de uma maneira de ser específica dos capoeiristas. Assim podemos afirmar que as canções possuem funções para a realização do jogo da capoeira. Sobre seu ritmo as idas e vindas de dois capoeiristas no interior da roda são narrados feitos memoráveis de grandes capoeiristas do passado, conselhos são dados para os jogadores, avisos de perigo são transmitidos, entre outras funções. Criando um lugar em que as distinções sociais e status quo dominantes podem ser invertidos e mesmo negados. Desta forma no decorrer de uma roda da capoeira as canções cumprem um papel importante.

Essas funções se manifestam pelo jogo performático que o cantador realiza ao usar sua presença e voz para comandar a roda. Sem dúvida uma das funções mais importantes, sempre presente nas canções nas rodas de capoeira, é a de criar o clima emocional da roda através da cadencia rítmica, trazendo animação da alegria quando a roda pede, ou fazendo chorar nos momentos em que a solenidade da despedida de um amigo ocorre. Como exemplo dessa função emocional, podemos citar uma roda em que mestre Toni Vargas¹⁸ do grupo Senzala¹⁹ busca homenagear seu mestre, recém falecido em maio de 2011, demonstrando toda sua dor ao cantar a memória de seu mestre Peixinho.

Toni Vargas, não apenas nessa ocasião, mas em todas suas canções transmite

¹⁸ Antônio César de Vargas, nasceu em 5 de abril de 1958, no Rio de Janeiro, começou capoeira em 1968 com o Mestre Rony (Grupo Palmares de Capoeira). Depois foi aluno do Mestre Touro, do grupo corda Bamba. Nos anos de 1970 ingressou no Grupo Senzala onde se formou com corda vermelha. Formado em Ed. Física e Pós-Graduado em Dança. Gravou diversos discos.

¹⁹ Grupo Senzala foi fundado no ano de 1963 no Rio de Janeiro, por jovens cariocas que aprenderam capoeira na Bahia como Mestre Bimba. Sendo um dos grupos de capoeira mais antigos do Brasil. Possuindo sua sedo no Rio de Janeiro e tendo filias em todo o Brasil e outros países.

mensagens a partir de seu canto não usando apenas palavras, mas também pelo tom e cadência de sua voz, marcados aqui pela dor e saudade. Tais elementos não textuais potencializam as mensagens que as canções buscam transmitir. Esses elementos retiram sua força e potência das experiências e o fazer-se do capoeirista compartilhados no interior da comunidade dos capoeiristas. Isso permite que a canção crie uma ligação em todos os iniciados na capoeira. O que permite que não apenas para as canções ganhem vida na frente de todos os presentes na roda, mas também dá vigor e energia a prática da capoeira. Podemos concluir a partir do apresentado até o momento que as canções transmitem suas mensagens de formas profundamente performáticas. E que seu uso na roda pelos capoeiristas configuram assim uma função ritual fundamenta para a constituição do universo simbólico dos capoeiristas.

Mas dizer simplesmente que algo possui um caráter performático não explica nada em si. É necessário pensar sobre como esse elemento performático atua nas canções. Assim também é preciso minimamente compreender o que seria uma performance. Muitos estudos sobre os elementos performáticos forma realizados em vários campos das Ciências Humanas. Preferimos aqui usar as noções advindas dos trabalhos de Paul Zumthor e Victor Turner sobre a performance. Pois tais noções nos ajudam a pensar como a performance se liga a oralidade e o ritual. Sendo que essas características estão presentes nas canções de capoeira.

Mas é necessária antes de continuarmos fazermos uma pequena ressalva. Como anteriormente mencionado trabalhamos não propriamente com tais performances em loco, mas sim com uma forma específica de registro das canções, o LP. Desta forma serão analisadas as formas performáticas que este suporte nos permite vislumbrar, mesmo que na forma de vestígio. Após essa observação passemos a pensar a relação entre as narrativas e a performances com o intuito de conceituar o uso e a metodologia de análise das canções de capoeira.

Os cantadores usam da performance e de sua legitimidade como capoeiristas para transmitirem as narrativas contidas nas canções suas mensagens e convencer os presentes da verdade do cantado. Uma vez que não se pode separar o efeito de convencimento das narrativas das canções de seu caráter performático que auxilia na transformação das músicas de capoeira em elementos rituais na pratica da luta dança. Sendo que essa manifestação rítmica dos capoeiristas estão cheias de manifestações simbólicas carregadas de representações sobre a história da capoeira, seus grandes nomes e do cotidiano, podendo ou não fazer a ligação entre estes elementos, mas sempre, segundo Turner, carregados de uma simbologia que cria a atmosfera ritual diferenciando do simples cotidiano (Turner, 1974).

Desta maneira quando analisamos de forma mais próxima as canções podemos usar dessa simbolização do mundo mesmo quando falam de coisas corriqueiras do cotidiano em que aparentemente não existem aspectos simbólicos.

Tomemos como exemplo a canção, *Negro do Quilombo*²⁰ de mestre Barrão²¹, nela notamos que existem trechos buscam reorganizar simbolicamente o cotidiano de negros escravizados: “[...] *O meu pai morreu no tronco/ No chicote do feitor/ O meu irmão não tem a orelha/ Porque o feitor arrancou/ Porque o feitor arrancou [...]*” Mas a frente o mestre coloca a ação desse negro idealizado que sai de uma passividade sofrida e toma a ação em suas mãos: “[...] *Mas olha um dia/ Pro quilombo eu fugi/ Me tornei um guerreiro de Zumbi/ Com muita luta e muita garra [...]*” Ao mesmo tempo em que dão sentido à vida como uma forma de se impor a violência transformando suas ações de agressão, mesmo que não declarados diretamente, em atos de justiça: “[...] *Pra fazenda eu retornei/ Soltei todos os escravos/ E as senzalas eu queimei [...]*”. O sentimento de justiça se faz não apenas pela narrativa que a canção faz sobre a vida desse escravizado, mas também, sobretudo pelo gozo e tom de alegria nas estrofes finais contrastando com a dor e sentimento de impotência do começo da canção.

Uma canção com uma letra tão explícita como essa, parece não necessitar de nada mais do que a análise textual para que se possamos desvendar seus significados. Mas, no entanto, não podemos acreditar que as letras são transparentes e que seu sentido seja dado apenas pelas palavras contidas nelas, como se as palavras e narrativas só pudessem ter um único sentido, negando assim novas possibilidades de entendimento. Pois agindo assim deixaríamos de notar toda uma camada de significações que são trazidos à tona pela carga emocional que a performance do mestre trás. Assim como outras canções, que falam sobre o período da escravidão, a sensação de injustiça e luta são potencializadas pela dor e revolta que o mestre carrega em sua voz. Permitindo assim por meio de sua performance fazer a ligação entre os tempos idos, as dores do agora e as esperanças no futuro.

Mas fica claro que a gravação não possui um registro completo da performance pois nelas tempo, espaço e corpo não estão presentes. Estes se manifestam nas gravações apenas de formas indiretas, existindo enquanto elementos ausentes. Mas as gravações são possíveis porque um dia essas ausências foram presenças. De tal modo que o registro dessas canções em gravações só pôde existir porque antes existiram performances. Portanto mesmo que a

²⁰ MESTRE BARRÃO. *Negro do Quilombo*, faixa 2, Afro-Brazilian musica Axé capoeira Festival Records. Vancouver, Canadá, 1994.

²¹ Marcos da Silva, nasceu em 1961 na cidade do Recife. Iniciou na capoeira aos 13 anos com mestre Pirajá. Depois se tornando aluno de mestre Teté. Participou de torneios de capoeira no Rio de Janeiro. Em 182 fundou o Grupo Axé Capoeira. Recebendo o grau de mestres pelas mãos de mestre Pirajá em 1987.

contrapelo podemos pensar nos estudos das performances através dos discos. Assim, quando falamos do elemento performático contido nas gravações nos referimos a vestígios. Vestígios esses de caráter variados que nos falam sobre as experiências de um grupo, o que nos ajuda perceber com a experiência por meio da ritualística e performance do cantado é significada e ressignificada pelos capoeiristas, sendo assim as canções um elo entre a consciência individual e a do coletivo:

Nesta hora, lembramos Paul Zumthor que, analisando a dança em outro contexto, escrevia que ela representava o “sentimento difuso da ritualidade do universo”. Consideradas do ponto de vista da comunicação, a consciência individual e grupal destas dinâmicas faz da participação a estes espaços uma experiência que é o foco da atualização/transmissão de uma memória social vivida e veiculada pelos corpos. De fato, “... um laço vivo existe, nas profundezas antropológicas, entre formas rítmicas e formas memoriais” vivas. Vale ressaltar, claro, que não se trata de uma definição. (Ribard, pág. 4, 2003)

Assim as canções de capoeira comunicam esse laço vivo que se demonstra pela forma ritualizada das quais as canções de capoeira fazem parte. Conectando assim não apenas o indivíduo e a coletividade, mas também entre o presente e passado. O mundo material das lutas cotidianas e uma dimensão imaterial subjetiva em que a espiritualidade pode ser entendida como parte da vida. A musicalidade própria à capoeira está envolvida assim com a construção de um espaço limiar. A lógica do “mundo de pés para o ar”. Pois da mesma maneira que as músicas cantadas na roda possuem uma ligação com a prática da própria, seus efeitos nos dizem que existem elementos que fazem com que a capoeira não seja uma atividade meramente física. Há uma camada simbólica que dá a entender a possibilidade de uma experiência partilhada. As canções ajudam a preencher de simbolismos a situação do jogo. As canções, portanto, preenche de Axé a roda de capoeira. Este é o momento ritual máximo da capoeira em que a simbologia performática encontra seu lugar. Onde o fazer-se dos capoeiristas se mostra na sua forma mais marcada e dinâmica. Mesmo que nem todos esses elementos se deem por meio da linguagem musical para transmitirem suas mensagens nas rodas de capoeira. Tais como o abaixar o berimbau para os dois jogadores encerrarem o jogo, por exemplo.

Defendemos dessa forma que é possível por meio das canções penetrar nesse universo de significados simbólicos que permitem aos capoeiristas entenderem os símbolos acionados e agirem sem necessariamente que haja a verbalização do mestre que comanda a roda. Os capoeiristas compreendem o que o ritual da roda pede que seja realizado naquele momento e assim o fazem de forma automática. O momento da roda é, portanto, um momento em que o mundo é ressignificado, colocando em suspensão a lógica externa, ao mesmo tempo em que

se constituem as experiências do fazer-se dos capoeiristas para roda. Aqui sobre o som do berimbau o tempo se torna circular e os jogos do passado se reatualizam. Sendo um momento ambíguo em que se pode contestar a ordem social desafiando os poderes constituídos nesse momento de limiaridade:

Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 1974, p.117)

Assim nas rodas de capoeira existe um espaço em que as ambigüidades da vida se encontram, onde o forte pode cair e o fraco prevalecer. Mas a roda não é o espaço constituído apenas pelos jogadores, mas sim por todos os presentes. Assim como é necessário para o desenvolvimento do jogo aqueles que tocam bateria de instrumentos²² é essencial que exista a interações entre todos da roda cantando respondendo o couro e batendo palma. Para que assim os dois jogares possam entrar em um estado de transe, chamado de transe capoeirano. Definido por mestre Decânio, esse transe seria um estado de consciência alterada em que sobre a influência do ritmo e melodia das canções os capoeiristas se entregam de tal forma ao jogo que passam a agir como parte do ambiente em uma fusão de seus seres em que nas palavras do mestre um não sabe para onde o jogo caminhará apenas os dois em conjunto sabem para onde o jogo e a roda vão os levar (DECANIO, 2002).

Após colocadas essas considerações é necessário que voltemos a lembrar que nossos estudos não tomam como fonte propriamente as rodas de capoeira. Nosso objeto de pesquisa são as canções registradas em álbuns gravados no período do recorte. Como qualquer outro suporte de gravação sonora estes não são uma naturalidade. Mas um artefato técnico ao qual nós atribuímos um sentido de familiaridade e naturalidade devido as nossas experiências cotidianas. Nem sempre foi assim. Existiram épocas em que tal forma de emissão sonora era impossível. Assim ao tratarmos de fontes fonográficas devemos nos ater a toda essa complexidade. Quando nos referimos às gravações de canções de capoeira devemos ainda lembrar que essas canções não se dão a audição da mesma forma que uma música de bandas de forró por exemplo. Elas possuem uma finalidade específica, constituindo elemento fundamental para a prática da capoeira. As canções se dão para a prática da capoeira no momento da roda.

Nada impede que as canções sejam ouvidas fora do espaço da roda. Mas por tudo que

²² Conjunto de instrumentos usados nas rodas de capoeira constituída geralmente por três berimbaus, pandeiro atabaque, podem conter também um agogô.

foi colocado antes sobre suas funções fica claro que elas só encontram sua razão plenamente de ser quando sua execução se dá em conjunto ao jogo de capoeira. Ou seja, quando são cantadas em uma roda de capoeira, nesse momento é que sua performance ritual se dá em plenitude. Quando suas estrofes e acordes se encontram com as emoções e performances do cantador elas dão o tom da roda, permitindo assim a criação da atmosfera dos jogos. Guiando assim o ritmo e rituais em que os jogos acontecem. Permitindo assim como coloca Turner um deslocamento simbólico da realidade.

Mas quando pensamos na relação dos álbuns com as canções devemos salientar que estes não podem comportar a plenitude do uso das canções no decorrer de uma roda, uma vez que as canções gravadas nestes podem ou não corresponder ao momento que a roda está passando. Assim os álbuns se dão a outros usos pelos capoeiristas, como aprender canções e buscar inspiração na maneira de se cantar. Na tentativa quem sabe de imitar a performance desse cantador, ou aquilo que esses meios permitem que se transmitido do estilo individual daquele mestre que canta na gravação contida em uma das faixas dos álbuns. Ao contrário do que possa parecer, vemos com otimismo as possibilidades de análise dos elementos performáticos contidos nas gravações, mas, no entanto, cabe ressaltar que o máximo que temos acesso através dos discos são os seus vestígios que eles trazem consigo.

Desta forma quando mencionamos a performance nos referíamos não apenas a voz, mas também a corpos que dão volume e peso, volume e qualidade para essa voz, fazendo com que essa seja uma emanção desse mesmo e não apenas um som (ZUMTHOR, 2007). Sendo assim, quando pensamos nos álbuns de capoeiras gravados no período que essa pesquisa cobre e mesmo anteriormente e posteriormente temos apenas um vulto, um vestígio do corpo que se congelou através dos meios técnicos de gravação. Não temos a performance em si, pois como conceitua Paul Zumthor, ela teria certos atributos ausentes na reprodução mecânica de sons que os LPs proporcionam:

[...] Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser^{* sic}. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (Zumthor, p. 34, 2007)

Se tomarmos como padrão para performance essa maneira de saber ser que conceitua Paul Zumthor e mesmo quando pensamos sobre as reflexões sobre performance, limiaridade e ritual de Victor Turner, nos encontramos diante de uma questão que não pode deixar de ser abordada: a performance e a sua relação como o corpo. Pois tanto as competências

performáticas como a capacidade de transferir uma carga simbólica ao ato de performance estão intimamente ligadas a corporeidade que permite expressar e dá peso e força a mensagem que se deseja transmitir.

Isso vale para a capoeira como um todo, pois ela é uma prática em que a expressão do corpo performático é a chave para sua realização. Pois não basta apenas em uma roda possuir o conhecimento técnico corporal para realizar as movimentações. É preciso um saber expressar-se de forma a carregar a emoção, mesmo quando essa é uma forma de distrair e levar a um entendimento que vai se realizar um movimento quando na verdade se fará outro. Aliás, talvez seja ainda mais necessário nesse momento essa ação performática. Pois se a performance da voz é algo que garante a eficácia textual, ela se encontra fortemente ligada a eficácia da linguagem corporal do cantador. Assim quando a canção é executada na roda ela necessita do comprometimento do cantador para que sua mensagem seja transmitida completamente.

Mas sem o corpo para dar vida para performance, como podemos pensá-la nos álbuns? Essa sem dúvida é uma questão que se interpõem para o prosseguimento desta pesquisa. Mas antes de respondermos poderíamos analisar uma canção. *Dona Isabel*²³, de autoria do mestre Toni Vargas que narra uma outra visão sobre a abolição. Onde é contesta a ideia de uma princesa boazinha nas próprias palavras do compositor: “*Dona Isabel que história é essa? [...] / De ser princesa boazinha que libertou a escravidão?*” Para logo depois dizer que: “*Tô cansado de conversa/Tô cansado de ilusão*”. Pelos trechos citados fica claro um sentimento compartilhado com uma boa parcela dos movimentos negros brasileiros no final do século XX. Mas por hora não nos focaremos de forma profunda nessa relação entre os discursos propagados no interior dos movimentos sociais e culturais negros e as canções de capoeira. Busquemos analisar como essa canção pode nos ajudar a dissolver esse imbróglio.

Antes de prosseguirmos cabe colocar que essa canção possui ao menos duas interpretações de amplo conhecimento entre os capoeiristas. A primeira que citamos foi a de seu próprio autor da canção, mestre Toni Vargas, a outra versão conhecida foi cantada por mestre João Pequeno de Pastinha²⁴. Desta forma escolhemos essa canção para analisar essa questão exatamente devido a suas duas conhecidas interpretações. Assim ao observamos como esses dois mestres diferentes empregam suas vozes e experiências pessoais na execução

²³ MESTRE TONI VARGAS. *Dona Isabel*, faixa,1. Álbum, *Liberdade*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

²⁴ João Pereira dos Santos, nasceu em 27 de dezembro de 1917 na cidade de Acari-BA. Começou na capoeira aos 10 anos na cidade de Alogoinha-BA. Os 25 anos se mudou para Salvador onde se tornou um discípulo de mestre Pastinha. Sendo um dos mais conhecidos e admirados alunos de mestre Pastinha, não apenas por angoleiros, mas na capoeira em geral. Faleceu em 9 de dezembro de 2011.

desta canção podemos com uma maior facilidade percebermos os rastros deixados pela performance individual de cada mestre.

Quando Toni Vargas canta essa canção, na primeira faixa de seu álbum *Liberdade*²⁵ de 2005, vemos todo na voz do mestre um sentimento de revolta, que não se pode calar diante as injustiças sociais de hoje. Entendidas pelo mestre com fruto da escravidão. Tal emoção incontida transmite um sentimento de traição, de alguém que foi enganado e descobriu a amarga verdade, portanto sua maneira de cantar está marcada pela revolta que toma conta de sua voz. Seu desejo parece ser o de realizar uma denúncia ao mesmo tempo em busca alertar para os novos capoeiristas sobre o preço da liberdade. Liberdade essa conquistada através de lutas e não por uma concessão. Assim a marca de sua interpretação é a revolta e denuncia.

Passemos agora a versão de mestres João Pequeno. Sua execução dessa canção mais conhecida e divulga entre os capoeiristas está registra em seu LP de 1989, que foi produzido por uma ação governamental através do Programa Nacional da Capoeira²⁶. Nesta versão cantada por esse mestre existe sim todo um tom de denúncia, mas o que vemos aqui é uma postura diferente: se em Toni Vargas temos alguém que descobre a mentira que foi contada na escola, em João Pequeno vemos um desabafo de alguém que viveu toda sua vida em uma sociedade que o tratava com preconceito, por ser ele negro e capoeirista.

Pois ao contrário de Toni Vargas, João vivenciou na pele os anos iniciais de nossa república quando não apenas a capoeira, mas tudo que tinha relação com a cultura dos negros sofria perseguição estatal. Sua vida foi marcada pela construção dessa mentira que a canção denuncia. Quando Toni Vargas nasceu quando em 1959, quando o discurso da democracia racial estava em pleno vapor ocultando assim os preconceitos que ele encobria. João Pequeno já era um mestre de capoeira discípulo de um dos maiores nomes da capoeira, Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha. João nasceu e viveu na Bahia passando por momento de dificuldade financeira e mesmo no final de sua vida com grande reconhecimento sua condição não era a das mais tranquilas. A forma como ele cantou essa canção possui uma serenidade, o que não quer dizer que falte à música todo um tom crítico que vai além da própria letra, é uma crítica como já dito anteriormente de alguém que viveu em uma realidade dura e que depois de muito refletir se ergue contra a opressão não em um rompante de fúria e indignação, mas sim em desabafo carregado de dor e de experiência que o permite ver a realidade de forma mais ampla.

²⁵ MESTRES PEQUENO. **Mestres João Pequeno** - LP-Programa Nacional de Capoeira-1989.

²⁶ O Programa Nacional da Capoeira foi responsável entre o final dos anos 1980 a 1990 pela gravação de LPs de mestres capoeira. Entraremos em maiores detalhes sobre tal programa no tópico três deste capítulo.

Ambos os mestres cantão a mesma canção usando o mesmo ritmo e toque, mas com resultados com certas diferenças para o que a canção expressa em cada gravação. O que faz com que possamos identificar diferenças na execução desta canção nas vozes dos dois mestres vai além das vozes de cada mestre. É fato que ambos possuem vozes com características diferentes, apesarem de serem duas vozes roucas e fortes há nelas diferença enquanto a timbre a, cadencia e o sotaque de ambos os cantadores. Mas apenas o fato de não serem vozes iguais não é o suficiente para explicar o que diferencia a maneira como cada um deu vida à canção. Existe todo um matize de detalhes não apenas na vocalização de cada mestre, mas sem sombra de dúvida na forma com os mestres se portam ao cantar e a emoções que suas experiências os permitem transmitir por suas vozes. Sendo elas não apenas a de vida como também como cantadores. Assim as canções podem ser impregnadas pela emoção que o cantor deseja.

Como podemos ver, ainda subsistem vestígios da performance. Uma vez que sendo a mesma letra, o mesmo toque do berimbau²⁷ e mesmo estilo de canção²⁸ seria de se esperar que com exceção da voz de cada cantor tivéssemos a mesma canção. Mas não é isso o que ocorre. Não ocorre nem mesmo em canções e ou músicas em que se exigem um padrão exato, tais como hinos e toques marciais. Isso não ocorre nem mesmo ao falarmos de gravações, quando interprete diferentes gravam uma canção elas possuem algo que evoca a performance. É a partir desses vestígios que buscamos analisar o performático das canções gravadas e formação de experiência dos capoeiristas nesse período. Podemos notar pelo próprio mestre João Pequeno em seu álbum gravado através do Programa Nacional da Capoeira como os indícios performáticos são algo interessante que nos ajuda a restituir tempo e corporeidade a essa voz registrada que se dá pela composição das faixas gravadas.

Na canção já citada, *Dona Isabel*, a voz do mestre ainda possui vigor e força denunciando que foi gravada antes de sua velhice. Ao contrário da canção *Quando Aqui Cheguei*²⁹ onde é notável como a voz do mestre já está cansada e desgastada. Ao cantar a

²⁷ Segundo o *Dicionário de Capoeira* de Mano Lima o toque seria: O ritmo e o tom empregados na execução do berimbau. “O berimbau é quem dita o jogo. Se toca ‘São Bento Grande’, o jogo é ligeiro, vistoso. Se o toque é ‘Banguela’, é jogo de dentro, com faca. Se é ‘Santa Maria’, é jogo de baixo, lento, em que os camaradas se enroscando como minhoca ao rés do chão, semi-juntas, caindo docemente, como se fôssem^(sic*) de algodão. Se é ‘São Bento Pequeno’ a luta é quasi^(sic*) um samba.” (Carybé, 1995” IN: LIMA, Mano. *Dicionário de Capoeira*. Brasília. Conhecimento Editora 3ª Ed. rev- ampliada, 2007. Como deixa claro o verbete *do Dicionário de Capoeira* existe uma relação entre os toques e os estilos de jogos.

²⁸ Existe uma série de estilos de canções utilizadas nas rodas. Os quatro estilos mas utilizados na rodas de capoeira são o corrido, a ladainha, a quadra e a chula. Via de regra o único estilo utilizado em rodas do estilo de capoeira regional é o corrido.

²⁹ MESTRES JOÃO PEQUENO. Quando aqui cheguei, faixa 1. Álbum, Mestre João Pequeno -Lp-Programa Nacional de Capoeira-1986.

estrofe: “*Quando eu aqui cheguei*” fica claro seu cansaço e dificuldade em cantar, no final do verso sua voz quase some. E isso se repete em outros trechos como se observa no final da canção “*Abançoe^(sic*) essa cidade /Com todos seus moradores/E na roda de capoeira/Abençoe os jogadores*”. Isso nos permite deduzir que pelo menos no caso de mestre João Pequeno o Programa Nacional da Capoeira utilizava-se de canções gravadas anteriormente em conjunto, gravações feitas pelo programa.

Oras isso nos coloca frente a uma questão performática diferenciada do conceito base que Zumthor utiliza na análise que o autor realiza sobre a poesia oral. Uma nova dimensão deve ser introduzida aqui, a da relação da performance com os meios midiáticos. Assim concordamos com Dantas ao se referir sobre a performance nos meios midiáticos:

Se por um lado ela se configura como performance, na medida em que conserva alguns traços de sua execução “real”, por outro ela também se dá como leitura, na medida em que se apresenta em uma presença-ausência típica dos meios de comunicação. Assim, no estudo da canção midiática, o termo performance diria respeito aos vestígios da apresentação inscritos na obra e aos mecanismos que possibilitam esses elementos serem reconhecidos pelo público. (Dantas, pág. 4, 2005b)

Com base nisso é possível pensar também a relação entre as performances das canções e a indústria fonográfica. Na concepção de Zumthor não existe performance quando falamos de gravações. Pois há o sumiço do corpo e a ausência do tempo. De certa forma podemos adotar essa visão também para a forma como Turner vê a performance. Pois romper as hierarquias de mundo e construir um momento de limiaridade exige a presença de uma força capaz de não apenas simbolizar seus atos, mas de ser participante na realização desta ruptura da ordem cotidiana. Concordamos com esse pressuposto teórico que a performance está ligada a materialidade do corpo. Mas como visto antes isso não significa dizer que não existe algo do performático nas canções gravadas, algo verificado tanto pela comparação dos vestígios performáticos entre João Pequeno e mestre Toni Vargas assim também utilizamos os estudos de Dantas sobre a performance no meio midiático. Do que foi posto até agora podemos começar a compreender como um cantador de capoeira se insere nesse jogo performático de divulgação e circulação das canções. Para tanto seria interessante pensar como a canção popular constitui relações entre a indústria fonográfica e os meios midiáticos. Aqui estamos diante de um jogo performático em que o saber comunicar é necessário:

A canção popular, como a conhecemos hoje, nasceu e se desenvolveu em um ambiente próprio da indústria fonográfica, desenvolvendo, aos poucos, seu modo midiático de ser. Como afirma Luiz Tatit, em relação à música brasileira, “foi o encontro dos sambistas com o gramofone que mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular” (Tatit, 2004 p. 35). Entre os extremos da música erudita e da música folclórica (que, de fato, muitas vezes tratamos como “popular”), a canção popular midiática tem entre suas principais características o jogo

performático. (Dantas, pág. 4, 2005)

Assim uma campanha de divulgação de um álbum ou show é produzida, quando se elabora os elementos de divulgação de uma turnê ou aspectos referentes a cartazes e todo o marketing também, trazem em si o elemento performático está lá. Saber lidar com a exposição e dela fazer uso para aumentar a circulação de um estilo musical, um cantor, uma canção é fundamental para que se atinja o sucesso e com ele vendas que propiciam lucros. É preciso construir essas imagens para que se possa criar uma aura que inventa astros. Mas quando pensamos isso aplicado à capoeira vemos um problema, não que os capoeiristas não atuem dentro de jogos performáticos, mas raramente vemos mestres fazendo turnês de shows para a divulgação de seus álbuns talvez as duas primeiras grandes exceções sejam os mestres Bimba e Pastinha³⁰, mas mesmo eles que fizeram turnês pelo Brasil e até mesmo no estrangeiro não realizaram turnês para divulgar seus álbuns.

Então o capoeirista se insere igualmente a cantor de MPB, Axé, Forró, Pop e etc. em um jogo performático com as gravadoras (ao menos enquanto o advento da tecnologia da gravação caseira dos CDs). Esse jogo não se refere apenas à prática da capoeira. Ele diz respeito à forma como os capoeiristas se comportam dentro e fora de seus grupos. A imagem que transmitem e que seus gestos, trejeitos e maneiras de se porta cria em torno de si uma representação. Essa possui vez evoca um tipo ideal do que seria o capoeirista dotando assim ele de legitimidade. Mas não basta parecer um capoeirista é preciso se portar como tal. Para que a imagem tenha no que se ancorar o capoeirista precisa estar em conformidade com o saber fazer-se da capoeira. O que garante o reconhecimento entre os capoeiristas, que são os principais consumidores de produtos, e que são responsáveis por dar o aval a esse produto.

Exemplos de como os capoeiristas fazem uso desse jogo performático está na atuação do já citado mestre Toni Vargas. Esse mestre realizou turnês para divulgar não apenas seus álbuns, mas de seu trabalho social desenvolvido a partir da capoeira. Outro fato importante de ser colocado é que não observamos as canções de capoeira figurando entre 10 canções de um rádio comercial. O que não significa que músicos e canções possam usar a estética musical da capoeira como inspiração para a composição de suas músicas, como por exemplo, podemos citar músicos como Caetano Veloso que fez incursões pela estética da capoeira em músicas como Meia Lua Inteira. Mas, no entanto, isso não significa que os mestres de capoeira

³⁰ Vicente Ferreira Pastinha, nasceu em 5 de abril de 1889, na cidade de Salvador- BA, começou na capoeira com um africano de nome Bentinho na idade de 10 anos, quando este africano o observou apanhado de um outro menino. Em 1941 abriu o Centro Esportivo de Capoeira Angola. No Ano de 1964 lança com a ajuda de seu aluno Jorge Amado o livro Capoeira Angola. Em 1971 ficou cego após um derrame. Morreu em 13 de novembro de 1981.

consigam esses espaços de divulgação de sua musicalidade. A divulgação da performance do capoeirista se dá por um outro caminho.

Mas a performance não está apenas no ato de cantar dos capoeiristas. A própria prática da capoeira é em si toda performática. Um bom capoeirista não é aquele que apenas executa os movimentos de forma primorosa no que trata da técnica, mas sim um bom capoeirista seria aquele que possui seu próprio estilo de se movimentar. Em outras palavras aquele que consegue se diferenciar através de uma performance que congrega a eficiência técnica a uma forma pessoal de se movimentar ao mesmo tempo que a carrega de todo um simbolismo que a prática da capoeira pede. Fazendo com que sua maneira de jogar capoeira não seja uma cópia, mesmo quando essa tem elementos em comum com outros capoeiristas, criando toda uma maneira de ser do capoeirista em que as circunstâncias e clima da roda influem na maneira não apenas como se joga, mas com e por que uma canção é cantada:

Nestas condições, posso alegar que é a partir desse jogo de perguntas e respostas encontrado na capoeira que se pode verificar a performance dos capoeiristas, manifestada na luta, no balanço de corpo, no negacear, no dançar ao ritmo da música para compor golpes e movimentos que florescem o jogo, surpreendendo e contagiando o espectador. (Souza, pág. 25, 2014)

O mesmo pode ser dito das canções. Um bom cantador é aquele que sabe aliar a capacidade de gerar emoções com a geração de um ritmo adequado para a roda, além de conseguir improvisar quando necessário, mas sem fugir da tradição. Essa maneira performática da voz não se despreza do corpo que canta. A força da voz, os maneirismos do cantador, a personalidade desse e a situação fazem com que cada cantador cante de forma única. O que está presente também nas gravações. Por mais que existam questões referentes às limitações técnicas do suporte, há também um ponto que por mais que existam padronizações a individualidade do cantador permanece.

Isso nos leva a uma questão referente à performance e aos meios técnicos de reprodução da voz, mesmo que estes retirem a sua materialidade, colocando-a numa atemporalidade. Ao se executar uma gravação se escuta uma voz, e esta voz agora incorpórea, mas que já foi corpo. No entanto mesmo com os mais sofisticados aparelhos de gravação o corpo, seu peso, sua gravidade, sua expressividade não está lá. Uma vez que temos é apenas um momento congelado, e por isso mesmo desprovido de tempo. Assim só uma “leitura a contrapelo” partindo para os indícios que nos possibilitam sondar pelo menos em parte aquilo que já não é mais, e que, no entanto, é testemunho do que um dia foi, naquilo que Carlo Ginzburg chamou de “paradigma indiciário”. Mas mesmo assim não é superada por completo a ausência, pois:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra.

Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (Benjamin, p. 167, 1987)

Pois assim como a aura não está presente em objetos de reprodução técnica, também da performance só sobram indícios. Como dito antes, a captura da performance nunca se dá por inteira, o que nos resta é somente o vestígio de uma performance. Pois o corpo que se manifestava já não está mais presente. De certa forma, a noção de performance guarda semelhanças como o conceito de “aura” que Walter Benjamin ³¹ utilizou para analisar a relação entre imagens que não se davam a uma reprodutibilidade técnica e aquelas advindas das evoluções técnico-científicas do final do XIX início do XX, em que a noção de uma experiência que comunicava de um saber-ser no tempo e no espaço estava ligada a uma experiência no espaço e no tempo, como a citação anterior nos fala, que são perdidos quando processos de gravação são usados:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. (Benjamin, p. 168 169, 1987)

Claro que Benjamin fala principalmente de obras de arte que se desenrolavam no espaço, sendo assim figuras que só podiam ser contempladas e experimentadas em sua força de impacto total na mente no local em que se encontra está, e não dos vestígios de oralidade nos poemas do medievo como faz Zumthor. As obras de arte que Walter Benjamin trata eram antes de tudo sobre a experiências no espaço, pinturas, esculturas afrescos etc. Diferente de livros e canções que são experiências no tempo, em que o desdobramento que não se dá de imediato, mas no decorrer do tempo que se leva para apreciar. Assim as reproduções técnicas capazes de produzir em série, tais como fotografias e filmes cinematográficos, seriam desprovidas de aura.

A aura é algo que se cola ao objeto com o passar do tempo, não de um tempo determinado, mas de um tempo necessário para que o objeto ganhe status de único e relevante. Já a performance nasce como tal, não é o tempo que determina que uma apresentação é

³¹ Os trabalhos de Walter Benjamin, assim como outros da chamada Escola de Frankfurt tais como Theodor Adorno e Max Horkheimer, dedicaram seus esforços intelectuais para tentar compreender como a sociedade moderna se relacionava com a arte em meio aos avanços técnicos que permitiram a reprodutibilidade técnica. Usamos aqui o conceito de aura de Benjamin por acharmos que ele nos permite sondar características que fazem com que certos LPs e outros não ganhem status na comunidade dos capoeiristas.

performática, e sim a natureza da apresentação em sua forma como usa do corpo e da voz para dar vida a um saber-ser que se manifesta na espetacularização do apresentado. Mas, no entanto, há um ponto que pode ligar esses dois conceitos em nossa análise sobre os álbuns de capoeira. A noção de que para ambos a presença física e a dimensão temporal são fundamentais para sua análise. Pois é na dimensão do existir no tempo ocupando espaço que tanto o objeto que possui a aura como a ação performática se dá a existir.

Como dito antes, a fotografia e o cinema, estes por excelência são produtos da era da reprodutibilidade técnica, são na visão Benjamin destruidores da aura do objeto artístico. A imagem é profundamente abalada em sua forma de ser experimentada pelas revoluções tecnológicas dos séculos XIX e XX. Pois não falamos apenas de mudanças na tecnologia, mas na forma de pensar o mundo em que a possibilidade de se ter objetos feitos em série passam a fazer parte do dia a dia das pessoas. É inegável que as transformações proporcionadas pelos processos técnicos e científicos do capitalismo provocaram transformações socioculturais profundas.

A música e a canção também foram afetadas na era da reprodutibilidade técnica. Se antes cada concerto era único, pois cada vez que uma canção era executada trazia algo de inédito do momento, das emoções, do lugar em que o cantor a interpretava, o mesmo não pode ser dito da reprodução de uma canção, de uma sinfonia através de um disco. Parte da performance se perdeu. Ou ao menos tenha se transformado em um resíduo que persiste denunciando na gravação que ali em algum momento existiu tempo, espaço e principalmente um corpo vivo que se manifesta através da emanção da fala. Esse resíduo pode ser encarado como uma relíquia do passado em que uma sonoridade parece evoca esse tempo passado (LOWENTHAL, 1998), mesmo que apenas como um rasgo no presente em que a memória surge em um clarão benjaminiano que as teses sobre a história falam (BENJAMIN, 1987).

Assim como a fotografia parece tirar da imagem a sua existência como algo único, a gravação por meios técnicos da voz parece tirar dessa a espacialidade, seu corpo e parte de sua força como elemento performático. No entanto, para essa pesquisa utilizamos obras fonográficas de mestres e grupos de capoeira que gozam de reconhecimento entre os capoeiristas, o que de certa forma ajuda que esses álbuns consigam manter uma certa aura em torno de si. LPs como “*Pastinha e sua Academia*”³² ou “*Curso de Capoeira Regional de Mestre Bimba*”³³ possuem uma forte carga de uma aura quase que sagrada para alunos destes e ou grupos que cultuam a memória desses mestres. Mesmo que os LPs gravados por esses

³² MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia*. Philips. 1969.

³³ MESTRE BIMBA. *Curso de Capoeira Regional*, Salvador: J. S. Discos, 1963.

mestres estejam fora de nosso recorte temporal sua importância para a pesquisa se faz exatamente pela aura que estes e outros mestres constituíram sobre si e suas obras.

De fato, essa aura não se dá pelas vias que Walter Benjamin concebia para obra de arte. Uma vez que a questão aqui não seria a da autenticidade ou não dos álbuns, mas sim da legitimidade do mestre e a força de seu nome no interior da comunidade dos capoeiristas, principalmente quando falamos de mestres que são considerados marcos para a capoeira. Estes possuem legitimidade que permite a criação de uma aura entorno de si e de seus álbuns. Essa legitimidade se faz por um saber-ser que reflete em um fazer-se que usa a permanência na busca de uma ligação com a ancestralidade para assim garantir seu lugar de fala, que se legitima a partir da tradição e da experiência partilhado pelos capoeiristas.

Assim desta forma a legitimidade dos discursos difundido nas canções está intimamente ligada a um saber fazer, que tem como pressupostos o encaixe do cantador na tradição, sendo estes filiado a uma linhagem e a observância de determinadas formas performáticas e temáticas do cantar. Tais critérios são necessários para que o cantador e a canção possam ter credibilidade entre os capoeiristas. Mas isso não significa que o uso retórico esteja livre de um lastro com o real. Pelo o contrário existe uma busca pela manutenção não apenas de uma coerência discursiva, mas sobre tudo da verdade. A garantia do que se fala é algo que está ligado a própria noção do dever do mestre de capoeira como um continuador da tradição da capoeira. Assim os critérios performáticos e temáticos estão relacionados a um controle discursivo que busca purgar a mentira e o erro buscando se fiar nas tradições e na memória transmitida das gerações anteriores. Ou melhor nos discursos sobre essas tradições e na construção tanto consciente como inconsciente das narrativas que constituem o corpo discursivo sobre a memória da capoeira.

Com base nessa perspectiva tomamos essas gravações, não apenas, como aparatos técnicos ou portadores de um discurso, mas também como um local onde podemos vislumbrar atos performáticos dos capoeiristas. Sendo que as músicas contidas nos LPs podem ser entendidas como um lugar de memória e de construção de identidade para os capoeiristas. Assim defendemos que para compreender de forma mais aprofundada as relações entre os LPs de capoeira e as transformações que essa atividade sofreu é necessário abordar não apenas o mercado cultural brasileiro, mas também as relações que a sociedade brasileira teceu com a cultura afro-brasileira e os movimentos sociais negros.

2.2 A capoeira e o universo afro-brasileiro e baiano nas décadas de 1980 a 1990

Este tópico pretende discutir as ligações entre as transformações que a capoeira sofreu, no decorrer de nosso recorte temporal em conjunto com as ações de movimentos culturais que afirmam uma identidade cultural negra como ato de resistência. Analisando como discursos de movimentos sociais, que ressurgiam no início de nosso recorte, reverberam dentro da comunidade dos capoeiristas. Capacitando assim mestres, professores e alunos na construção de uma retórica que reivindica a função ativa e positiva do negro na sociedade brasileira. Isso não deve ser entendido em uma mera influência destes movimentos na formação das mentalidades dos grupos de capoeira. Defendemos algo mais similar a uma parceria em que a capoeira devido a sua expansão e penetração na sociedade poderia agir como um canal de difusão dos discursos de combate ao racismo e as desigualdades sociais advindas do nosso passado escravagista. Sendo assim um meio de levar essa mensagem para além dos limites destes movimentos, o que garante desta forma a formação de mais cidadãos engajados nas lutas antirracistas. Ao mesmo tempo que permite a penetração da capoeira em movimentos sociais. As canções de capoeira assim teriam papel preponderante para tal. Algo em certa medida similar ao papel que as músicas de carnaval de Salvador passaram a ter ainda na década de 1970.

Nas últimas três décadas do século XX o carnaval de rua de Salvador sofreu mudanças que culminaram em um processo de reafrikanização. Da mesma forma a partir da década de 1980 em todo o Brasil os grupos de capoeira passaram também por seu próprio processo de reafrikanização. Assim buscamos realizar o cruzamento desses movimentos para assim compreendermos suas relações de proximidade e distanciamentos. No entanto, não nos cabe neste tópico fazer uma aprofundada narrativa sobre o carnaval baiano nos últimos vinte cinco anos do século XX. Mas sim contextualizar e discutir a conjuntura cultural que permitiu que ocorresse da maneira como se deu a reafrikanização da capoeira a partir da década 1980.

Momento esse em que coincide uma expansão da capoeira tanto em âmbito nacional como internacional, em uma conjuntura de consolidação do processo de afirmação de uma cultura afro-baiana como uma forma de luta por direitos e contestação do status quo, na construção de uma identidade negra utilizou do espaço das festas carnavalescas de rua como campo para essa batalha. Assim estudos etnográficos sobre o carnaval de rua baiano feito por autores, como Osmundo Pinho (2010), Franck Ribard (2003), Goli Guerreiro (1993) entre outros,

afirmam que este seria um dos locais privilegiados para ver a emergência de disputas culturais e novas dinâmicas identitárias que perpassam pela afirmação engajada de uma luta simbólica pela valorização da negritude. Desta maneira realizaremos um inicialmente uma discussão sobre o carnaval de rua baiano no intuito de compreender esses processos e como eles estão relacionados com as transformações no campo³⁴ da capoeira que modificaram o fazer-se dos capoeiristas.

Portanto utilizaremos dos estudos sobre a as dinâmicas desenvolvidas pelos participantes de blocos carnavalesco de rua soteropolitana realizada pelos autores acima citados. Assim para esses autores o carnaval não seria apenas o espaço de uma festa que inverte as hierarquias do mundo, como defendido por autores como Peter Burke (2010) que argumenta que está festa corresponderia ao período em que a lógica do mundo passa a ser invertida onde o profano no decorrer da festa derrota os valores religiosos e hierárquicos, no entanto os estudos sobre o carnaval brasileiro, de forma mais específica o baiano, demonstra o oposto sendo um local onde se evidenciam as dinâmicas sociais excludente de nossa sociedade.

O carnaval baiano seria esse lugar de disputa performática em que a cultura afro-brasileira e afro-baiana pode expressar sua agenda de denuncia social enquanto buscam a criação e de um novo discurso sobre o negro. Sendo o carnaval esse palco da disputa simbólica sobre as narrativas que constituem a versão hegemônica vigente da história do Brasil. Algo que pode ser pensado pelo seguinte prisma:

Para mim, isso se deve ao fato de que o que está em jogo nesse processo (além de outras dimensões) é o próprio questionamento do estatuto simbólico da cultura e da identidade negra no seio da sociedade global. Esse fato é deliberadamente acentuado pela postura das entidades afro que por exemplo, a partir do período 1975-80, se projetam no Carnaval de maneira muito “realista” empregando um tom de “afirmação/reivindicação/denúncia” que foge e se confronta com a definição clássica do carnaval como “tempo da brincadeira”, da inversão, do disfarce... (Ribard, pág. 3, 2003)

Nesse jogo várias questões podem ser levantadas sobre a sociedade em que essa luta pode se dar. Aqui onde a cultura carnavalesca reafrikanizada passa a ser instrumento de luta por justiça social a irreverência da música pode desarmar os discursos racistas. Onde fatores simbólicos podem ser tão importantes como os proventos da venda de discos. Uma vez que as ações e resultados destas estão intimamente não apenas pautas econômicas, mas sim a questões da conjuntura social no final dos anos de 1970 e 1980. Sendo uma delas o fato de que no decorrer desse período as pressões sociais fizeram emergir novas pautas para sociedade

³⁴ O conceito de campo capoeirístico será abordado com mais atenção no próximo tópico deste capítulo, mas por hora nos cabe dizer que partimos da noção de campo formulada por Pierre Bourdieu. Assim por campo entendemos um espaço que tende a autonomia frente ao resto da sociedade regido por suas próprias regras internas onde ocorrem as disputas pela hegemonia. Vide: BOURDIEU, Pierre. “Campo do poder, campo intelectual e Habitus de classe”, IN: economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 2009.

ao mesmo tempo que o regime ditatorial que governava o país desde de 1964 perdia força.

Os ventos da redemocratização permitiam que os movimentos sociais antes esmagados pela repressão, do regime civil militar, tivessem espaço para suas vozes serem ouvidas. Podem retornarem de forma aberta as ruas. Ao mesmo tempo esses movimentos sociais pressionavam pelo retorno da normalidade democrática. O que auxiliava a aumentar a insustentabilidade do regime. Sendo esse um movimento dialético em que as pressões enfraqueceram o regime militar em quanto a perda de sustentabilidade do governo militar permitia maior espaço para os movimentos sociais. O processo de abertura política não foi fácil e só foi possível graças a mobilização e o apoio de diversos setores da população que se organizaram em vários movimentos.

Entre esses movimentos podemos destacar o Movimento Negro Unificado, que se originou em São Paulo em 1978 congregando diversos representantes e lideranças de movimentos negros não apenas de São Paulo onde ele nasceu, mas do Brasil inteiro. Que se unirão com o fim de enfrentar o racismo impregnado em nossa sociedade. Entre uma das contribuições desse movimento estão as discussões sobre a Abolição com seus significados e usos políticos. Bem como os questionamentos sobre a situação de precariedade das populações negras no Brasil. O Movimento Negro Unificado (MNU) tinha desta forma o objetivo de ser uma das respostas à discriminação racial no Brasil, lutando contra o racismo e a desigualdade social, sendo um dos principais representantes das reivindicações da população negra no decorrer das décadas de 1980 a 1990. Ao menos no campo acadêmico e político. Mas não apenas de movimentos formalizados vive a luta contra o racismo e busca pela positivação do negro na sociedade brasileira:

Santos (1994) apresenta uma concepção mais alargada de movimento negro. Para o autor, ele pode ser compreendido como um conjunto de ações de mobilização política, de protesto antirracista, de movimentos artísticos, literários e religiosos, de qualquer tempo, fundadas e promovidas pelos negros no Brasil como forma de libertação e de enfrentamento do racismo. Entre elas encontram-se: entidades religiosas (como as comunidades-terreiro), assistenciais (como as confrarias coloniais), recreativas (como “clubes de negros”), artísticas (como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia), culturais (como os diversos “centros de pesquisa”) e políticas (como as diversas organizações do movimento negro e ONGs que visam à promoção da igualdade étnico-racial). (Gomes, 2012, pág. 734)

Assim dentro dessa perspectiva que vê nas mais diversas formas de atuação contra o preconceito racial podemos afirmar, se não de forma categórica e inquestionável ao menos de forma parcial, que no decorrer da década de 1980 em diante os praticantes de capoeira vieram a compor parte dos movimentos negros no Brasil. Sendo parte das ações de enfrentamento ao racismo. No entanto como salienta a própria Nilma Lino Gomes em *O Movimento Negro educado* (2012), existem teóricos como Domingues que discordam dessa abrangência teórica,

pois para o autor o Movimento Negro tem fundamentalmente um caráter político de mobilização racial assumindo apenas ocasionalmente atividades culturais (GOMES, 2017).

Poderíamos nos perguntar se ações culturais não podem ser entendidas como um ato político. Para nós a resposta é sim. E como demonstra Osmundo Pinho em *O Mundo Negro: Hermenêutica Crítica da Reafricanização em Salvador* (2010), esquecer do lado político de movimento e blocos como Ilê Aiyê, Olodum, Afoxés, afro-funk é um erro. Um dos aspectos políticos que poderíamos ressaltar é a maneira com que os integrantes desses blocos teciam relações com lideranças políticas locais, realizando pressões para que suas demandas sejam atendidas, uma vez que na época da folia estes seriam responsáveis por um grande número de turistas. O que acarreta uma grande circulação de dinheiro na cidade de Salvador, gerando empregos diretos e indiretos não apenas durante as festas de Momo.

Estes estudos, denotam a continua “necessidade de compreendermos a cultura em seu aspecto contextual”. Desse modo, não estaria distante a compreensão do movimento black soul como contribuinte no processo de construção de uma identificação entre os afro-brasileiros, visto que o final década de 1970 e os anos 1980 foi um intervalo de tempo muito intenso em todo o Brasil, onde temos em curso o regime civil-militar, a reformulação do movimento negro brasileiro, a crise cacauera em nossa região dentre outros episódios que marcam o florescimento do movimento black soul nesse período. (Santos, pág. 5, 2016)

Mas seria um engano atribuir apenas a essas pressões, negociações e alianças com o poder público e lideranças políticas locais a única forma de fazer política dos membros de agremiações carnavalescas de Salvador. Pois como coloca Goli Guerreiro em seu artigo *um mapa preto e branco da música na Bahia* (1997) e Osmundo Pinho no já citado *O Mundo Negro* (2010) os blocos afro como Ilê Aiyê, Olodum, Ara Ketu, Muzenza entre outros agremiações carnavalescas desenvolvem com seus integrantes conjunto de ações educativas, nas quais há formação de uma narrativa positivada da cultura afro-baiana. Ao conjugarem as práticas festivas aos discursos e ações que mobilizam símbolos culturais e religiosos tais grupos constroem uma narrativa que instrumentalizam as estruturas simbólicas das religiosidades afro-brasileiras no enfrentamento do status quo. Ao construírem suas canções, performances e discursos tendo como base em suas experiências religiosas os afoxés e blocos afros seus integrantes realizam uma nova leitura da história do Brasil. Uma leitura em que o negro é sujeito e não mero espectador de sua história.

Essa ligação entre as religiões de matriz africana e os blocos de rua do carnaval de Salvador ocorrem em certa medida pelo fato de que os membros de tais agremiações carnavalesca são praticantes de religiões afro-brasileiras como o candomblé. Assim a partilha de um universo simbólico de representações e significações estaria enraizada nas formações de grupos como Ilê Aiyê, Olodum, Ara Ketu, Muzenza entre outros. Algo ressaltado por

Osmundo Pinho (2010) quando relata a presença de ogans, mães de santo e babalorixás entre os membros e lideranças de tais grupos. Um caso é figura de Vovô, Antônio Carlos dos Santos, que desempenhou papel chave na construção do bloco do Ilê Aiyê. Sendo um de seus fundares e uma de suas principais lideranças. Mas tal tendência não seu deu apenas nos primeiros blocos carnavalesco negros na década de 1970. É algo que pode ser visto em blocos posteriores como é o caso do bloco Alerta Mente Negra. Como ressalta Franck Ribard:

No final dos anos 1980 aparece, no bairro periférico de Caixa d'Água, o bloco afro Alerta Mente Negra que tem o mesmo presidente, a mesma sede e oriundo da mesma comunidade que o afoxé mais antigo Olorun Baba Mi. Em sua grande maioria as pessoas do bairro saem nas duas entidades que se apresentam alternadamente no carnaval. A análise, a partir dos depoimentos orais de membros dessas duas entidades, da aparição do bloco afro que “nasce” do afoxé (o que não representa uma exceção), mostra a adaptação ao contexto do carnaval como sendo um critério importante. O bloco afro permite uma maior visibilidade e preservação dos espaços das entidades no contexto conturbado, disputado do carnaval dos anos 80. Ele possibilita também colocar as mensagens num contexto de intensificação da afirmação identitária e étnica afro-baiana, com mais força e ênfase, aparecendo como mais adaptado e suscetível, segundo Valdemar de Oliveira Santos, de “agradar a galera mais jovem”. (Ribard, pág. 4, 2003)

As canções de tais grupos buscam não apenas serem uma mera forma de diversão, mas também por meio dessas transmitirem mensagens sociais. Assim músicas “Faraó Divindade do Egito” sucesso do Olodum de 1987 declrava um Egito Negro fonte de sabedoria ao mesmo tempo que clamava por igualdade e liberdade. Não sendo essa a única música que declara sua negritude como algo positivo. Canções como “*Eu Sou Negão*”, de Gerônimo que foi sucesso também no carnaval baiano de 1987, que utilizam da junção melódica do samba e do reage, declarando a beleza e força da cultura, tradição e a religião negra de forma a transgredir os padrões sociais aceitos. Assim podemos analisar as canções da mesma forma que suas vestimentas fazem assim parte de um discurso performatizado desses grupos são responsáveis pela tônica da reafrikanização uma arma na luta contra as desigualdades sociais e racismo (Guerreiro, 1997). Assim podemos entender a reafrikanização nas palavras de Osmundo Pinho:

A reafrikanização, como um contexto social-discursivo sedimentado, é o marco, aberto e policêntrico, de referência dessas lutas políticas pela representação em torno do negro, do corpo negro e da atualização local de padrões mundiais de reconfiguração identitária afrodescendente. Essa reafrikanização pode ser considerada como uma máquina de guerra que institui seu próprio teatro de operações discursivas e sociais. A idéia da ‘guerra’ é, assim, um componente interno nuclear para a interpretação que procuro fazer. (Pinho, pág. 128, 2005)

Tal arma de guerra passa a usar de elementos do soul music, jazz, reage forma algo novo em que uma ideia de África como fonte de uma potência criativa negra que congregava todos os filhos da disporá africana. Ao mesmo tempo que permite a criação de algo novo, mas algo fortemente ligado a uma identidade neoafricana. Assim não apenas os elementos de uma

tradição afro-baiana estão presentes na construção dessa nova identidade reafricanizada, existindo igualmente a busca de inspirações em vários estilos musicais de todas as américas. Assim como uma coragem movida a pelo exemplo de movimentos norte-americanos, como foi o caso do Black Power e a luta pelos direitos civis. Assim uma espécie de um pan-africanismo cultural pode ser pensada como um instrumento discursivo de luta.

Mas antes de estarmos diante de um movimento homogêneo, que ocorre da mesma maneira em todos os estados da Brasil e nos Estados Unidos, devemos pensar na confluência de vários movimentos que possuíam na experiência da luta contra a exclusão social sofrida pelas populações negras diaspóricas. Dando assim a tônica de uma música negra renovada e ativista que passa a circular no circuito mainstreaming internacional. Mas se nos E.U.A a música negra encontrou meios de difusão, o mesmo não pode ser da música negra brasileira que enfrentava dificuldades de romper a cortina de invisibilidade no mercado musical. Mesmo arrastando multidões nos carnavais de rua os blocos afro e os afoxé não conseguiam espaços para gravação de suas canções. Das poucas exceções temos os grupos Olodum e Araketu que embalaram muitos carnavais com suas músicas. Nas quais podemos notar o uso de elementos rítmicos norte-americanos, caribenhos e africanos articulado a uma nova construção negra calcada nas experiências próprias das comunidades negras brasileiras ganhará relevância nas formas como os blocos afro e afoxés construíram as narrativas e as performances de suas canções. Fazendo dessas, instrumentos de combate e disseminação de suas visões de mundo:

A nova postura é marcada, em particular, pela construção de discursos e narrativas que aparecem nos temas carnavalescos dos blocos afro e afoxés e que denunciarão a situação do negro na Bahia e no Brasil. Além de enfatizar a elaboração de um referencial mítico-cultural muito abrangente, permitindo a consciência negra de poder se orientar em torno da concepção de um Mundo Negro mundial através, por exemplo, da referência aos “povos-irmãos” da África (Senegal, Madagascar, Costa do Marfim...) e da diáspora afro-americana (Cuba, Jamaica) e aos heróis negros (Marley, Malcolm x, Hailé Selassié, Nelson Mandela...) apresentados como verdadeiros símbolos e modelos étnicos. (Ribard, pág. 7, 2003)

Em certa medida tais tensões perpassaram pela capoeira. Seus praticantes também formularam táticas políticas e discurso, que usam as canções e atos performáticos para garantirem a propagação de um ideal de África. Assim não apenas os capoeiristas, mas os blocos carnavalescos negros de rua e afoxés de salvador irão usar esses elementos na construção de uma identidade que usa como instrumento de combate a memória afro-baiana:

Articulando-se com este referencial fundamental da origem comum, da raça negra e de uma herança cultural que reverencia a Mãe África, como marco simbólico máximo da memória coletiva, e ponto de partida da trajetória errante, o discurso afro, em particular no espaço carnavalesco, expressa, reivindica e sublinha a dimensão idiossincrática da experiência e da celebração individual e coletiva ligadas à “festa negra” que passa a encarnar e simbolizar a identidade e a memória afro-baiana. (Ribard, pág. 5, 2003)

O que não significa propriamente que a maneira que esse enfrentamento a racismo esteja livre de estereótipos mesmo que positivos sobre o ser negro, mas especificamente o ser negro na Bahia. Pois o fato de da construção de identidades que desafiam o racismo da sociedade tendo como paradigma de uma reafricanização não o faz obrigatoriamente que essas construções identitárias sejam críticas de seu próprio papel na perpetuação de preconceitos já existentes. Uma vez que os discursos identitários podem fazer uso de estereótipos já existentes os ressignificando de forma ativa na busca da superação do racismo, mas assegurando, mesmo que de forma inconsciente, um lugar específico na estrutura social.

Na medida em que, nos últimos trinta anos, a música projetou uma imagem estereotipada, mas positivada da Bahia, legitimou comportamentos bastante estigmatizados no passado recente, se tornou um lazer da moda, um canal de mobilização social que dispensa a escola e o trabalho formal, atraiu muito mais os jovens e reforçou a idéia de que negros têm uma “veia natural para a música”. Entretanto, cresceu o número de músicos profissionais ou semiprofissionais na Bahia, poucos têm conseguido construir uma carreira sólida e menos ainda têm o controle da circulação do que produzem. Ou seja, os agentes das gravadoras, os maiores produtores de bandas e artistas, os donos dos grandes blocos carnavalescos não são estes músicos e não são jovens negros. (Lima, pág. 90, 2002)

Essa visão é fruto não apenas de transformações culturais, mas de pressões sociais que alteraram as disputas pela hegemonia da construção de uma narrativa sobre a história do Brasil. O que trouxe a baile uma nova forma de se relacionar com que os participantes desses grupos como a sociedade. Mas não demos esquecer que esse não foi um processo igual em todos os momentos. Ao traçar a linha de desenvolvimento de grupos organizados de foliões, Osmundo Pinho, ressalta que no decorrer do tempo mudanças nas formas como esses grupos se relacionam com a sociedade.

Os blocos afro de carnavais possuem ligações com a capoeira. Em por vezes os capoeiristas saem junto aos blocos em desfile. Mas as ligações não param nesse cortejo que os capoeiristas fazem nas festas carnavalescas. Devemos ter em mente que entre os membros de grupos afro e afoxés haviam capoeiristas. Entre esses capoeiristas pode destacar o famoso mestre Moa do Katendê.³⁵ Batizado de Romualdo Rosário da Costa. Ele foi um mestre e compositor respeitado. Foi campeão do Festival da Canção do bloco Ilê Aiyê em 1977. Foi um membro ativo do afoxé Badauê. Sendo um dos mestres de capoeira angola mais respeitados da Bahia. Defensor do processo de reafricanização da juventude de Salvador. O mestre é desta forma um dos pontos de ligação dos carnavais afro da Bahia com a capoeira.

³⁵ Na primeira versão desta passagem o mestre ainda estava vivo. Atualmente o mestre morreu vítima da violência. No 7 dia de outubro de 2018 o mestre foi brutalmente assassinado após uma discussão sobre política. O mestre declarou seu voto no candidato do Partido dos Trabalhadores, Fernando Haddad. Ao que um eleitor de um candidato do PSL reagiu iniciando uma discussão. O agressor saiu do local retornando depois pegando o mestre de surpresa e o esfaqueando com doze facadas pelas costas. Assim achamos por bem alterar o tempo verbal, para sinalizar que o mestre já não se encontra vivo.

Desta maneira notamos que esses temas confluem não apenas capoeira, mas em vários movimentos sociais e culturais no Brasil no decorrer da década de 1980 em diante. A capoeira é, portanto, um dos lugares por onde podemos analisar essas transformações sociais e culturais que ocorreram no Brasil. Tais mudanças permitiram que a cultura afrodescendente deixasse de ser perseguida, passando a ser motivo de orgulho para aqueles que estão envolvidas na (re)criação, difusão e consumo ativo dos bens culturais associados a cultura negra no Brasil.

Nosso objetivo aqui antes de simplesmente buscar atribuir uma mera influência desses outros agentes culturais sociais na capoeira, é analisar com os recém-criados grupos de capoeira iram se integra a essas lutas e na medida do possível trazer suas pautas para as lutas sociais travadas contra o racismo e em busca de uma identidade negra. Como já expomos anteriormente existe uma relação entre as mudanças no campo discursivo da capoeira e os movimentos culturais negros que fazem o carnaval de rua de Salvador. No entanto antes de tomarmos uma simples relação de influência na capoeira, seria mais proveitoso avaliarmos através de um processo de interação.

A capoeira também passou por esses processos. Se analisarmos as décadas de 1930 quando a capoeira conseguiu sair da lista de práticas ilegais, quando os mestres como Bimba e Pastinha que encabeçavam a institucionalização da capoeira, estes não agiam de forma ativa e declara contra o status quo. Mas ao entrarem em contato com o poder estes e outros mestres buscavam driblar todas a adversidade e assim garantirem que pudessem exercer sua arte. Assim usar de suas relações com o poder público era uma forma de consolidar não apenas suas hegemonias, mas de buscarem maneiras que permitissem com que a capoeira sobreviesse.

Mesmo que para isso fosse necessário se adaptar ao jogo com o poder público, o que por vez significava em usar de sua influência e prestígio, junto as autoridades e intelectuais, como uma ferramenta de barganha. Ao mesmo tempo em que arrogavam para si a expertise de serem os detentores de um saber (Vieira, 1996) & (Acuña, 2014). Desta forma por meio de trampolinagens os mestres usavam de suas táticas para penetrarem na estratégia³⁶ dos detentores do poder assim desarticulando, por meio de sua proximidade com as autoridades, as ações de perseguição a capoeira. Garantido assim um canal de comunicação com as esferas de poder, o que era de fundamental importância para obtenção não apenas de vantagens

³⁶ Usamos aqui a noção de tática e estratégia de Michel de Certeau. Sendo as táticas utilizadas para burlar as estruturas de poder daqueles que detém o poder de controle sobre as estratégias. Devido a posição de quem empreendem essa forma de resistência ela deve ser flexível. Desta forma as táticas são a maneira de lutar dos sem quartéis. Em quanto a estratégia podem ser entendidas como a forma de enquadra e regular as lógicas de dominação. Atuando de forma rígida para garantir o controle social. Para maior aprofundamento ver: CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

personais, mas da própria manutenção da prática da capoeira entre as atividades que receberiam atenção dos governantes.

Essa prática não foi totalmente superada, veja a vista casos de capoeiristas que buscam parceria junto a políticos e partidos para realização de suas atividades. Mas diferentemente desse período a partir da década de 1980 em diante podemos enxergar com maior frequência uma atitude muito mais contestadora dos capoeiristas para com a sociedade brasileira. Se nos álbuns *Pastinha e sua Academia*³⁷ e o *Curso de Capoeira Regional*³⁸ das décadas de 1960, só para ficarmos com os exemplos dos mestres Pastinha e Bimba respectivamente, não há a menção as injustiças do Estado e perseguição a cultura afro-brasileira, a situação muda em álbuns como *Liberdade*³⁹. Sendo estes um álbum inteiro dedicado a questionar a atual condição das populações afrodescendentes. Canções como *Negro Forte* por exemplo, atualizam as disputas dos negros escravizados no presente: “*Sou um negro forte da periferia/Meu tataravô foi escravo/E eu sou escravo hoje em dia*”.⁴⁰

Mas a canção vai além ao falar das mazelas atuais: “Eu não tenho anel bonito/Nem diploma de doutor/Acordo pedindo desculpa/E durmo dizendo por favor.” Em uma sociedade como a nossa marcada pela desigualdade social a condição dos negros os colocam em uma situação de inferiorização frente aos filhos de “barão” para quem os caminhos da vida estão abertos. Ao mesmo tempo que o fato de ser negro parece ser por si só em nossa sociedade uma ofensa, a qual é necessário se desculpar sempre. Sobre o álbum *Liberdade* e suas canções entraremos em mais detalhes no capítulo três. Por hora cabe ressaltar que essa afirmação de uma negritude como denuncia e enfrentamento social presentes não apenas nas canções desse disco é parte fundamental dos processos de reafricanização da capoeira.

Por reafricanização da capoeira entendemos o processo ativo em que os capoeiristas buscaram referências para suas práticas no que caracterizaram com a tradição da capoeira. O que os levou a uma aproximação com a África por intermédio do retorno a antigas formas performáticas e de narrativas que afirmam a ligação entre a capoeira e a África, mesmo que seja uma visão idealizada do continente. Posto de outra forma a reafricanização se caracteriza por uma produção discursiva que busca mobiliza no presente a partir de uma idealização do passado da capoeira como força de luta. Onde se afirmam as “raízes” africanas da capoeira.

Nossa pesquisa se foca principalmente em grupos nacionais e cuja as sedes na maioria das

³⁷ MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia*, São Paulo: Philips. 1969.

³⁸ MESTRE BIMBA, *Curso de Capoeira Regional*, Salvador: J. S. Discos, 1963.

³⁹ MESTRE TONI VARGAS. *Liberdade*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

⁴⁰ MESTRE TONI VARGAS. *Canção Negro Forte, faixa 2*. Álbum, *Liberdade*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

vezes se encontram no eixo Rio São Paulo. Mas devemos ressaltar que esses grupos e mestres de capoeira estudados aqui, possuem ligações com a Bahia, nem que seja de forma indireta. Como é o caso do grupo carioca Centro Cultural Senzala De Capoeira⁴¹ cujo seus fundadores eram jovens cariocas que em uma viagem de férias para Salvador quando aprenderam a capoeira. Sendo essa geração de capoeirista responsáveis não apenas pela expansão da capoeira como também por administrar o processo de reafirmação da capoeira.

Assim observamos que a capoeira também passou processos e pressões parecidas com aqueles que os brincantes negros dos carnavais de rua soteropolitano passaram entre as décadas de 1970 a 1990. Sendo no caso da capoeira que tais tendências de uma baianização se deu com maior intensidade na década de 1980 em diante. Mas se em certa medida existe uma convergência temporal e de temática existe uma diferença fundamental em relação aos capoeiristas. Para a capoeira poderíamos dizer que o epicentro inicial dessas transformações se deu a partir grupos do sudeste e não da Bahia. Como ressalta Leticia Vido de Sousa Reis, São Paulo foi palco fundamental para a institucionalização da capoeira:

Embora o centro hegemônico da capoeira brasileira permaneça em Salvador, há uma intensa atuação de capoeiristas de São Paulo para a conquista da institucionalização da luta, o que indica o despontar de uma nova racionalidade para a capoeira, que pretende impor-se nacionalmente (Reis, pág. 131, 2000)

Essa institucionalização definitiva ocorreu entre as décadas de 1960 é um dos fatores que permitiu a integração das academias e grupos de capoeira em grandes redes, que congregam milhares de alunos sobre a bandeira de um mesmo grupo regido por um único mestre. O esquema de rede permite assim que um mestre e suas práticas possam ter um alcance muito maior do que o esquema de academias aos moldes baianos. Inicialmente esses grupos, que constituíram as redes de academias filiadas ao um mesmo grupo, atuavam também sobre o esquema de academias. Mestres como Suassuna, Brasília⁴² ou Acordeon⁴³ entre outros que hoje possuem grupos difundidos pelo Brasil e ou de forma internacional começaram seus caminhos como mestres de capoeira criando inicialmente academias similares a que eles

⁴¹ Grupo formado inicialmente por jovens cariocas de origem baiana, que no decorrer dos anos de 1960 iniciaram na capoeira após uma viagem para Bahia onde aprenderam capoeira com mestre Bimba. O grupo adota o nome de Senzala entre os anos de 1966 a 1967 com o intuito de realizar apresentações em clubes cariocas. Mas o registro do grupo aconteceu em 1967, por ocasião do Torneio Berimbau de Ouro. O evento foi organizado pelo Clube dos Amigos do Folclore e era realizado na Feira da Providência.

⁴² Antônio Cardoso Andrade, nascido em 29 de maio no ano de 1942 na cidade de Alagoinha. Mudou-se para São Paulo na década de 1960 sendo um dos pioneiros da Capoeira paulista. Aprendeu com mestre Canjiquinha, de. Praticava capoeira na antiga CMTA, com mestre Melo, e na academia do mestre Zé de Freitas, no Brás. Conheceu então mestre Suassuna, e juntos fundaram uma academia, a “Cordão de Ouro”.

⁴³ Ubirajara (Bira) Guimarães Almeida nascido em 1943 na cidade de Salvador-BA. Na década de 1950 foi aluno de mestre Bimba. Em 1966, fundou o Grupo Folclórico da Bahia que realizou o espetáculo Vem Camará: Histórias de Capoeira no Teatro Jovem do Rio de Janeiro. Atualmente reside nos Estados Unidos onde ensina capoeira.

tinham começado as suas vivências na capoeira.

Mas com o passar do tempo eles começaram a congregar seus alunos que também passaram a ensinar capoeira em academias. Assim ao congregarem as academias de seus alunos em torno de si e posteriormente a dos alunos de seus alunos, podemos observar nessa nova lógica a gênese dos grupos modernos de capoeira aconteceram. Sendo a lógica dos grupos de capoeira em rede um ponto de transformação do fazer-se dos capoeiristas na década de 1980 em diante. Formando assim uma comunidade mais abrangente. Em várias academias se congregam sobre a bandeira de um mesmo grupo reunidas pela autoridade de um mesmo mestre ou conjunto hierárquico de mestres. Criando o sentimento de pertencimento a um grupo maior que as academias. Onde a reunião de membros de várias academias de um mesmo grupo, podem ocorrer em determinados eventos, como batizados e festivais formaturas:

Como comunidade, o grupo de capoeira funciona de uma forma ambivalente, por permitir uma abordagem ética e estética. Sendo uma comunidade estética, ela pode desenvolver atividades que albergam o conjunto de participantes numa situação eventual, como as rodas realizadas pelos grupos e batizados que constituem cerimônias iniciáticas onde os praticantes são reconhecidos pela comunidade. Mas é no decorrer da sua vida cotidiana que os grupos se estruturam como comunidades éticas. (Nascimento, pág. 8. 2011)

Mas como salienta Nascimento a comunidade dos capoeiristas não se faz apenas de momentos extraordinários e sim da vida cotidiana. Sendo esses momentos onde os laços construídos são fortalecidos. Assim os grupos agem como catalizadores de uma experiência de comunidade e pertencimento. Um ponto em comum entre estes grupos está no fato de todos possuíam ligações com a Bahia. Seja através de seus mestres que tem origem baiana, seja pela busca de uma baianidade ou pela formação do mestre que lidera com um mestre baiano. Assim a reafirmação como a uma busca da baianidade está intimamente ligada com estes mestres que saíram da Bahia e ao montaram suas academias longes de sua terra natal buscaram construir sua pequena Bahia:

Essa “diáspora” dos capoeiristas espalhará a “pureza” da capoeira baiana pelo centro-sul do país, no bojo de um processo de exaltação da “baianidade”, via Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal, Bethânia e João Gilberto na música, Jorge Amado na literatura e Glauber Rocha no cinema (Prandi, 1991:72). Em São Paulo os capoeiristas baianos construirão em suas academias uma Bahia mítica ou, como diz mestre Kenura, “um pedacinho da Bahia”. (Reis, pág. 133 a 134, 2000)

Assim muitos grupos de capoeira não apenas no caso de São Paulo passaram a constituir um espaço formativo em que as experiências de vários grupos convergiram na tentativa de construir um local onde pudessem se sentir em casa, mesmo que por vez sobre a forma de uma disputa pela hegemonia. Uma vez que, com anteriormente mencionado, muitos desses

mestres eram baianos e em seus atos formativos transmitiram seus valores aos alunos que formavam. Assim a Bahia passa a ser em todo o Brasil a Meca dos capoeiristas. E essa busca seria a chave para compreendermos o processo de reafrikanização da capoeira nesse espaço diaspórico. Defendemos que tal realização só pode ocorrer da maneira como se deu devido a formação dos sistemas grupos em redes. Uma vez que estas permitem a difusão e as formas como as experiências passam a ser usadas na construção de uma identidade dos capoeiristas. Algo precursor, mas de fundamental importância para o processo de reafrikanização da capoeira:

Outra tendência importante a partir do início dos anos 80 foi a revalorização das tradições e dos "velhos mestres", juntamente com o fortalecimento dos grupos de capoeira angola, que ganharam muito espaço à medida em que a comunidade da capoeira começava a questionar os caminhos da desportivização. Iniciou-se, assim, uma trajetória de reafrikanização da capoeira, principalmente nos centros mais tradicionais, que se refletiu em diversas linguagens próprias da capoeira: na musicalidade, na instrumentação musical e até mesmo na abordagem histórica dos pesquisadores, que passaram a enfatizar mais as origens africanas e buscar lutas ancestrais e "irmãs" da capoeira, como a ladja da Martinica. (Vieira, 2002)

Como coloca Luiz Renato a partir dos anos de 1980 existe uma busca, do que os capoeiristas entendiam como suas, antigas tradições. Isso se fez em conjunto com a construção de um discurso sobre o que seria essa tradição associado à sua importância para a prática da capoeira. O que passa pela valorização de mestres baianos mais velhos e uma reafrikanização da capoeira. E a reafrikanização é vista pelos capoeiristas como um retorno às origens baianas⁴⁴ da capoeira. No decorrer das décadas de 1980 a 1990 os capoeiristas assumiram de forma definitiva a luta coletiva pelo fortalecimento da capoeira como uma cultura de resistência. Ligada a uma ideia de africanidade, por vezes idealizada que daria forma a uma identidade capoeirista. Assim as terras paulistas funcionaram como um catalizador de uma nova forma de capoeira que agregava tanto elementos da capoeira regional, como da capoeira angola. Criando a agregação de visões de capoeira para formação de um novo fazer-se que permite que um capoeirista honre a memória de mestre Bim e Pastinha ao mesmo tempo. O que mais tarde se espalhou pelo Brasil e o mundo como a dita capoeira contemporânea:

Embora entre os capoeiristas migrantes houvesse tanto adeptos da capoeira

⁴⁴ Sobre a origem da capoeira vale ressaltar que aparentemente existiram diversas experiências de negros africanos e brasileiros em vários lugares do Brasil que poderiam ser qualificadas como capoeira. Assim antes de um todo homogêneo a capoeira seria um conjunto de práticas afro-brasileiras que no decorrer do processo de repressão já em meados do século XVIII foram sendo destruídas até que no início do século XX apenas as formas baianas da capoeira possuíam ainda certa expressividade. Para mais informações consultar: SOARES, Carlos Eugênio Libano. *A Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)* 2ed ampliada. Campinas; ed. Unicamp, 2004 & OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL & Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador, BA: EDUFBA, 2009.

Angola como da Regional, a modalidade mais difundida em São Paulo se aproximará mais intensamente desta última. Aqui as dissidências entre os praticantes dos dois estilos não serão tão intensas quanto na Bahia e a capoeira será então reinventada, surgindo uma forma de jogar que reafirmará a dicotomia baiana, a qual talvez possamos chamar de "Regional angolizada". Não se trata mais daquela Regional pensada por Bimba (e nem da Angola de Pastinha), de conteúdo marcadamente local. O que se pretende agora é uma Regional que possa nacionalizar-se. (Reis, pág. 127, 2000)

Mas tal conciliação entre esses dois estilos rivais não pode ocorrer simplesmente por estes mestres estarem fora da Bahia. O peso da distância do lar pode servir como um fator aglutinador que pode unir sobre uma mesma identidade pessoas que partilham de uma mesma origem. Apagando assim as diferenças ao mesmo tempo que fortalece elementos de ligação. Mas somente isso talvez não seja o suficiente para a criação desse espaço que foi fundamental para constituição de um novo fazer dos capoeirista que se espalhou pelo Brasil. Acreditamos que esse espaço só foi possível devido a união de dois estilos em uma única academia. A Cordão de Ouro dos já citados mestres Suassuna e Brasília. Em quanto o primeiro praticava o estilo regional o segundo aprenderá capoeira angola. Desta maneira por serem capoeiristas origens diferentes os dois mestres tiveram que buscar uma forma de conciliar seus ensinamentos para seus alunos:

Dessa forma, com a abertura da Cordão de Ouro em terras paulistanas, assistimos ao impensável na Bahia: dois mestres, um formado na Angola e outro na Regional, abrirem juntos uma academia que se tornaria um lugar de comunhão da capoeira da metrópole. (Reis, pág. 132, 2000)

Com a construção dessa ponte entre os estilos de capoeira ainda nos anos de 1960 parte importante do novo fazer-se dos capoeiristas já estava em construção. Assim com a chegada dos anos de 1980, com os ventos da redemocratização e com a possibilidade de contestação de valores hegemônicos muitos capoeiristas iram, como enfatiza Leticia Vidor de Sousa Reis no caso de São Paulo, recusar a modalidade de uma capoeira esporte aos moldes que a Federação Paulista de Capoeira e a Confederação Brasileira de Capoeira buscavam impor a prática da capoeira. Que segundo a autora seriam estas em parte responsáveis por uma desafricanização da capoeira entre as décadas de 1960 a 1970 (Reis,2000). O que em parte pode ser considerado verdade. Mas, no entanto, não podemos esquecer de todas as pressões que a capoeira sofreu passando de perseguida à aceita, mas desde que se enquadrasse nos esquemas sociais pré-estabelecidos.

Da mesma forma os mestres de capoeira radicados no Sudeste buscaram agir dentro de seus horizontes de expectativas. Atuando assim para que em seus discursos as suas agendas e interesses sejam entendidos com os objetivos e interesses das próprias da própria capoeira. Pois não é incomum que muitos mestres tomem seus interesses como os interesses da capoeira. Pois que não é incomum entre os mestres de capoeira tomarem para si uma fala em

nome da capoeira. Como se fossem eles seus representantes. Assim ao agirem acatando as diretivas do MEC e Federação Brasileira de Pugilismos os mestres imaginavam assim obter vantagens não apenas individuais, mas também para o coletivo. O que garantiria na perspectiva deles a sobrevivência e crescimento da capoeira.

Mas no futuro tais concessões seriam vistas como desvirtuação da capoeira por alguns mestres preocupados com a perda de seus referências devido a mudanças severas em seus espaços de experiências. Uma vez que essa capoeira das federações teria sido “deturpada” por interesses externos do governo militar que buscava padronizar e domar a capoeira. Fazendo com que está perdesse seus elementos vistos como tradicionais. Fazendo que esses fossem colocados de lado com se constituíssem traços folclorizantes da capoeira. Assim esses mestres buscaram ressaltar o caráter marcial da capoeira. Focando mais em lada combativo para campeonatos pensados nos moldes das competições de lutas orientais. Esse processo de racionalização e burocratização por meios ocidentais se deu por meio de um desejo de homogeneização ufanista e branqueador da capoeira advindo em parte das ingerências de órgãos do governo no período da ditadura civil e militar:

Na década de 70 ocorre algo significativo dentro desse processo, particularmente no que se refere às relações entre os capoeiristas e o Estado. Em 1972 a capoeira será reconhecida oficialmente como esporte, conforme portaria expedida pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), iniciando-se então um processo de institucionalização e burocratização que visa promover sua homogeneização a nível nacional. Nesse sentido procede-se à organização de torneios, à elaboração de regras e à unificação dos golpes e contra-golpes, além de estabelecer-se uma uniformização do método de graduação dos alunos com base nas cores da bandeira brasileira. (Reis, pág. 125, 2000.)

Nesse contexto em que a capoeira estava sob a tutela da Federação Nacional de Pugilismo e do Ministério da Educação e Cultura se buscou por intermédio de direcionamentos das federações um apagamento das violências do passado em conjunto com a tentativa por parte do MEC de inculcar ideias de um patriotismo ufanista acrítico da ideologia circundante na época que defendia a Democracia Racial de Gilberto Freire, como sendo o modelo de interação social no Brasil, negando assim a existência dos preconceitos raciais. Mas não devemos imaginar que tal ação ocorreu sem resistência de grupos de capoeira. Assim grupos como Areias e Candeias de São Paulo se ergueram contra essas tendências apresentadas pela Federação Nacional da Capoeira. Essa resistência mais uma vez atualizou a disputa capoeira pelo direito de se dizer a verdadeira capoeira. Mas desta vez este embate não será dará propriamente entre capoeira angola e a regional baiana e sim entre uma visão branqueadora, ufanista nacionalista e normatizada contrária a uma outra que busca afirmar-se como herança negra afro-baiana (Reis, 2000).

Mas o processo de reafrikanização no Sudeste não ficou restrito a São Paulo. Grupos do Rio de Janeiro também buscaram realizar a construção de laços com a Bahia. Como exemplo poderíamos discutir o caso de Grupos como o Senzala que era formado em sua maioria por jovens cariocas que aprenderam capoeira na Bahia pelos idos dos anos de 1960 em conjunto com alguns baianos. Mas mesmo com a presença baiana o processo de disseminação e organização da capoeira em terras cariocas se deu por vias diferentes das que ocorreram em São Paulo. Assim quando analisamos a experiência carioca devemos ter em mente que esta buscou a criação de uma forma alternativa as Federações Regionais e a Confederação Brasileira de Capoeira. Assim como na década os grupos Areias e Candeias buscaram fugir do controle normatizador grupos cariocas como Abada Capoeira⁴⁵ optaram por dirigir por sua conta esse processo. Assim foram criadas suas próprias federações que regem seus grupos ou afiliados de forma autônoma.

A diferença principal entre essas federações cariocas está no fato que estas não possuem a chancela de entidades como Federação Brasileira de Pugilismo ou o MEC. Isso faz com que as formas como estes grupos enxergam e atuam na capoeira esteja restrita ao interior destes grupos ou para os grupos associados a um grupo maior. O que resulta em uma pulverização da hierarquia no interior da capoeira. Fazendo com que a existência de um grupo o mestre capaz de unificar a prática da capoeira como um todo se torne, se não impossível, algo muito difícil. Assim várias federações e redes de grupos entraram em jogo. Cada qual buscando implementar sua agenda para a prática da capoeira:

Além das Federações vinculadas à CBC, existem as que são formadas por conta própria. Esse é o caso da Federação Abadá-Capoeira. A Associação formada por Mestre Camisa, mestre de grande projeção mundial, tem uma Federação que cuida dos próprios interesses de seu grupo, sem manter qualquer espécie de vínculo com outras federações. Para além dessas questões, o movimento pró-regulamentação da profissão de mestre de capoeira continuou se estruturando. (Fonseca, pág. 12, 2010)

Se a capoeira de hoje é fortemente influenciada pela vertente paulistana da capoeira, dita por uns como capoeira contemporânea, não sendo nem angola e nem regional, mas sim a busca de um meio termo. Foi o esquema carioca de organização que se tornou prevacente entre os grupos de capoeira no Brasil. Assim o sistema de organização carioca incorporou em si o estilo paulista de capoeira. Em que um há certa harmonia e conjugação entre a capoeira regional de Bimba e a angola de Pastinha. Sendo São Paulo o palco inicial de um discurso que

⁴⁵ Associação Brasileira para Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira (dissidência direta do Grupo Senzala). Sendo em conjunto com o grupo Cordão de Ouro um dos maiores difusores da capoeira em âmbito nacional como internacional. A visão que o grupo busca difundir sobre a capoeira está fortemente ligada a perspectiva da filosofia da Capoeira Regional e de mestre Bimba como norteadores das ações do grupo. Mestres Camisa um de seus principais mestres e um de seus fundadores foi Aluno de mestre Bimba tendo por ele grande devoção. Algo comum entre os alunos deste famoso mestre baiano do início do século XX.

buscou uma reafrikanização da capoeira por via da baianização onde se reafirmou a Bahia como a fonte da capoeira. Assim academias altamente reconhecidas e prestigiadas, como é o caso do Grupo Cordão de Ouro, passaram, no decorrer dos anos de 1970 e principalmente depois dos anos de 1980, a usar o esquema de grupos aos moldes cariocas.

Apesar da dispersão discursiva desses vários grupos federados é possível notar algo em comum. A busca de legitimidade feita através da inscrição na tradição baiana. Algo que sinaliza assim um caminho para a reafrikanização perpassa pela capacidade de capitalizar na figura do mestre e de seu grupo os discursos de forma convincente dessa baianidade afro-brasileira. O que significa ser capaz de colar sua imagem junto aos grandes mestres baianos. Mas quando analisamos a forma como esse mestre buscou se inserir-se e a seu grupo dentro da tradição notamos que o mesmo não busca apenas a legitimação por ter sido aluno de Bimba ou Pastinha.

Mas a reafrikanização da capoeira não fica restrita apenas a busca da baianidade. Existe uma busca entre os capoeiristas pelos elos com a África. Observemos uma canção em que pode nos ajudar a perceber como a reafrikanização marcou as canções de é realizarmos uma canção de capoeira específica. A canção *Chamado de Angola*⁴⁶ interpretada por mestre Boa Voz em que o mestre deixa claro que a fonte da capoeira é África afirma a experiência de seu mestre: *Numa viagem pra África/O meu Mestre esteve lá/Em busca dos fundamentos/Da nossa capoeira...* O interessante é que em tal viagem Camisa, como nos relata o antropólogo e capoeirista Bernardo Velloso Conde, o mestre se via como negro. Ao ser interpelado para não ir ao um determinado lugar por ser branco o mestre se indigna. Pois para o mestre seu fenótipo, mais para o caucasiano, não determina sua negritude. E sim sua cultura. Camisa se vê como negro pois compartilha dos símbolos e participa da construção de manifestações culturais negras (Conde, 2003).

Isso também é partilhado por mestres como Toni Vargas, que a pesar de não possuir o fenótipo caucasiano poderia muito bem passar como branco ou pardo, no Brasil, e assim fugir em parte do preconceito racial. Mas o mestre faz questão de se afirmar negro e usar isso para formular e legitimar seu discurso contra o racismo e desigualdades sociais. Assim defendemos que uma das formas que a reafrikanização se dá no interior da capoeira é pela afirmação de uma identidade cultural negra.

Isto posto fica implícito que a reafrikanização da capoeira como discurso do retorno a tradição é parte integrante da resposta que a comunidade dos capoeiristas deram as

⁴⁶ MESTRE BOA VOZ. Canção Chamado de Angola, faixa 2. Álbum Mestre Boa Voz Abadá Capoeira. Vol. I. Cd-Agata Tecnologia-2003.

transformações socioculturais e econômicas sentidas na capoeira a partir do final do século XX. Desta forma a expansão dos grupos de capoeira é um fator que levará os mestres de capoeira a buscar por uma forma de controle sobre os rumos que a capoeira tomou a partir desse momento. Se antes, como coloca Leticia Vido Sousa dos Reis (2000), a tentativa desse controle se deu pela normatização das federações, a partir dos anos de 1980 esse controle buscará um caminho mais sutil, por meio do discurso da tradição. O que garantirá assim que os ensinamentos estejam dentro de certos parâmetros, mas ao mesmo tempo permitindo uma maior flexibilidade na interpretação dessa tradição pelos grupos e mestres. Desde que essa interpretação esteja em conformidade com as possibilidades do campo capoeirístico.

Mas a busca pela tradição, assim como os discursos entorno dos seus usos e da legitimidade destes discursos serão objetos de discussão do próximo capítulo. Por hora vale ressaltar que a reafrikanização é apenas um dos aspectos dessa busca pela tradição que os capoeiristas empreenderam com maior força a partir da década de 1980. A capoeira baiana também passou por esse movimento de reafrikanização, no entanto abordaremos esse processo no próximo capítulo ao tratamos sobre a constituição de um discurso sobre a tradição. Uma vez que achamos que tal processo na Bahia é parte fundamental na construção de um campo da tradição no interior da capoeira.

Em nosso próximo tópico discutiremos a inserção dos capoeiristas no mercado fonográfico. Desta forma discutiremos a noção de campo e como este se configura no interior da capoeira. Analisando como a inserção dos capoeiristas nas disputas pelo mercado cultural interferem na configuração do campo capoeirístico.

2.3 Capoeiras, intelectuais e a indústria cultural: As transformações e as disputas no campo capoeirístico a partir de 1980

Buscaremos nesse tópico discutir a reestruturação do campo capoeirístico nas décadas finais do século XX em suas relações como a indústria fonográfica e a intelectualidade brasileira. Tendo como ponto de partida para essa investigação a integração entre os mestres de capoeira ao mercado fonográfico. Analisando como as mudanças nas maneiras em que as gravadoras passam a tratar e divulgarem LPs de capoeira, nesse período marcado pela ascensão de um novo nicho de mercado, avido por consumir mercadorias culturais que agravam em si uma identificação com a cultura afro-brasileira. Assim a capoeira e sua musicalidade passam a ser uma das alternativas para quem deseja entrar em contato com a cultura afro-brasileira.

Mas tais relações não surgiram da noite para o dia. Na capoeira pelo desde a época de 1960 existem gravações de LPs de músicas de capoeira. O que indica a possibilidade se não de um grande mercado ao menos de um nicho. Portanto gravadoras como a Philips e J. S Discos viram na musicalidade da capoeira uma possibilidade de ampliar seus catálogos. Ao mesmo tempo que os diretos nacionais das grandes gravadora viam na capoeira um possível novo mercado, os mestres de capoeira e outros capoeiristas de destaque viam a possibilidade de difundirem sua arte através dos LPs obtendo prestígio entre seus pares. Assim gostaríamos de discutir as maneiras pelas quais foram os caminhos que permitiram que as canções de capoeira fossem vistas como alvo de interesse das gravadoras. Algo que perpassa pela busca por parte de músicos consagrados da estética musical afro-brasileira.

Durante as décadas de 1960 e 1970 não foram poucos os nomes da MPB que se aventuraram pelos ritmos afro, nomes como Baden Powell, Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Nara Leão assim como Gilberto Gil que já com sua revolucionária música Domingo no Parque bebia de inspirações dos ritmos africanos entre eles os toques das religiões de matriz africana e própria capoeira. Mas não apenas de nomes da grande MPB se fazia LPs com canções inspiradas na capoeira, músicos como Jackson do Pandeiro gravaram como interprete de várias canções que usavam de elementos e temáticas da capoeira na composição melódica de músicas em seus álbuns. Assim muito antes de ser vista como um filão autônomo para as gravadoras a capoeira era fonte de inspiração para músicos de sucesso. Esses e outros compositores, arranjadores, músicos e interpretes se banharam no Axé, louvaram aos Santos, jogaram capoeira com suas canções. Trazendo assim para música brasileira mais um punhado

do tempero afro.

É preciso esclarecer que o desejo de consumo não era especificamente voltado para a capoeira, pois essa era completamente desconhecida, mas sim para a cultura brasileira com particular vertente para a matriz negra afro-descendente. Lembro que os dois maiores grupos folclóricos, Brasil Tropical e Viva Bahia, realizaram excursões pelos palcos de vários continentes, levando a cultura afro-baiana a um largo espectro a nível mundial. (Nascimento. pág. 133. 2015)

Desta maneira os praticantes de capoeira também buscaram tirar proveito desse interesse por elementos da cultura afro-brasileira. No entanto, é preciso se somar a esses elementos questões referentes ao mercado de bens culturais. No caso em questão o mercado de discos, ou melhor dizendo a indústria fonográfica, tem peso nessa disputa. Uma vez que durante um bom tempo a difusão de uma canção em meios mecânicos dependiam de um grande investimento, eram necessários equipamentos de grande porte para imprimirem a matriz e outros nada compactos também para prensar as cópias. Além de um estúdio equipado para coletar a performance que seria gravada. Se junta a isso todo o esforço de publicidade para divulgar o LP do mestre no mercado cultural. Essa divulgação inicial dos LP era feita de forma nacional pelas gravadoras com seus catálogos e revendedores locais.

Algo que coloca a divulgação nas mãos de pessoas que não necessariamente conheciam o material que tinham em mãos. Cabendo aos próprios capoeiristas devido as especificidades dos discos e da comunidade dos capoeiristas a divulgação interna entre eles. Assim podemos supor que os capoeiristas usavam a divulgação de seus LPs como forma de legitimar seu prestígio. Com o passar do tempo os próprios capoeiristas passaram a divulgar os álbuns de capoeira entre si, como maneira principal para circulação de tais LPs. O que garantiu que sua circulação se dê cada vez mais restrita no interior da comunidade dos capoeiristas. Sendo a legitimidade do mestre ou grupo fatores que garantem a circulação de um álbum entre os capoeiristas. A legitimação no interior da comunidade dos capoeiristas é fator constitutivo das formas mais aceitas e reconhecidas de se cantar as canções, desta maneira certos temas ganham maior visibilidade por essa lógica. Assim como grupos passam a ter mais ou menos visibilidade entre os capoeiristas.

Desta forma devemos lembrar que não são apenas os capoeiristas que determinam as gravações de seus LPs, mesmo que estes determinem as temáticas e músicas que desejam gravar, cabe à gravadora decidir se vai ou não investir na gravação desse LP. Assim quando falamos de LPs como dos mestres Bimba, Pastinha, Suassuna, Toni Vargas, Camisa, Boa Voz entre outros devemos ter em mente que ao menos no início de nosso recorte esses mestres tiveram que lidar com os agentes do mercado cultural. Desta forma as gravadoras são no

decorrer de nosso recorte partes ativas no processo de confecção e distribuição dos álbuns. Elas teriam interesses outros que os dos mestres e grupos de capoeira que batiam ou eram levados a suas portas. Não que os mestres e outros capoeirista que gravassem não tivessem interesse na vendagem e no ganho financeiro que essas vendas poderiam traze-los, mas aqui entram dois fatores de diferenciação sobre esses interesses.

Nas grandes companhias, a diversidade poderia ser incorporada à medida que, depois de testada, atingisse volume de vendas considerado interessante, ocasião em que se consolidava em segmentos que iam sendo renovados ao longo do tempo. Em geral desprovidas dos fartos orçamentos promocionais operados pelas grandes e a partir da progressiva sofisticação do aparato técnico de gravação e prensagem, que foi sendo aos poucos oferecido no mercado como serviço especializado, as independentes se constituíram como potenciais laboratórios de criatividade musical. (Tosta, p. 41, 2015)

Para os mestres de capoeira nesse período terem suas obras e trajetórias reconhecidas era, como ainda hoje, o é algo de fundamental importância. Sendo assim quando uma gravadora que se interesse por ele e sua academia ao ponto de gravar e divulgar seu nome através da gravação das músicas de capoeira cantada por ele⁴⁷ na forma de um álbum solo⁴⁸ é motivo de grande distinção para o mestre. Com esse reconhecimento o mestre que consiga realizar a gravação de um LP pode barganhar com órgãos governamentais ou da sociedade civil melhores condições para a realizam de sua prática. Fazendo assim o discurso da relevância social e cultural. Ser reconhecido não seria apenas a mera remuneração satisfatória, mas sem essa o dito reconhecimento seria vazio.

Isso se manterá na década de 1980, até mesmo poderíamos dizer que se intensificou. Mas dessa década em diante surge uma possibilidade antes vetada a confecção de LPs por conta própria dos recém grupos de capoeira. Uma vez que estes devido ao alcance muito maior do que apenas uma academia teria. Assim a se transformarem em grupos e possuem marcas registradas as academias obtiveram a oportunidade de conseguirem uma renda que permitiram que grupos como o Abadá e o Muzenza entre outros a gravarem já na década de 1990 por conta própria em com selos independentes seus próprios discos. Algo que só se tornou uma realidade para grupos menores quando o advento da tecnologia da gravação de CDs em estúdios semiprofissionais se tornou difundida em todo o Brasil já na década de 2000. Por uma questão de recorte temporal e de tipologia de fontes não adentraremos nas lógicas que

⁴⁷ Nem todas as músicas contidas no álbum de um determinado mestre são de autoria dele ou de seus alunos e nem mesmo cantadas exclusivamente por seu grupo, não sendo incomum a gravação de canções de capoeira de domínio popular ou assim entendidas por quem grava.

⁴⁸ Para além dos álbuns solo existem coletâneas só com mestres de capoeira assim com outras em que diversos músicos dos mais diferentes estilos musicais. Muitas vezes esses álbuns mistos em que possuem faixas de canções de capoeira e músicas locais são financiados por agências governamentais de divulgação e propaganda turística.

tais mudanças trouxeram para o campo capoeirístico.

Como anteriormente mencionado a década de 1980 é um período de profundas transformações na prática da capoeira. Tais transformações marcam a reorganização no campo. Podemos argumentar que as profundas alterações nas experiências do fazer-se dos capoeiristas tiveram papel preponderante nessa reestruturação. Podemos notar, a partir do já foi colocado até agora, que a partir dessa data a capoeira deixa de ser vista como algo apenas exótico pela indústria de bens culturais. Assim não apenas a estética das canções de capoeira chamava a atenção das gravadoras, mas as narrativas contidas nessas passaram a ser objeto de interesse de movimentos e projetos sociais que passam a partir dessa década a usarem a capoeira como maior frequência. Algo interessante que podemos destacar nessas narrativas é que os discurso sobre a luta pela liberdade e retorno a tradição ganharam cada vez mais destaque nas canções gravadas a partir dessa década.

Assim como ocorreu em outras manifestações da cultura afro-brasileiras, tais como os blocos de afoxé Olodum e Ilê Aiyê ou movimento Afro Bahia, a capoeira, ganhou destaque no cenário cultural brasileiro. Assim quando a capoeira passa a compor parte dos elementos usados para criar a ambientação de novelas de época que abordam o período relativo à escravidão. Nessa época também os quilombos passam a figurar novamente como sinônimo da idealização da luta negra contra a escravidão. Sendo desse período a incorporação do discurso sobre os quilombos como espaços de lutas nas narrativas das canções. Dentro dessa atmosfera cultural efervescente no Brasil não seria de se estranhar que novelas como *Sinhá Moça* de 1986 usam como parte dos elementos que compõe a luta contra a escravidão a capoeira. Ainda que o papel de protagonismo da luta contra escravidão seja de um branco, que generosamente age como um libertador e não dos negros, podemos dizer que existe um avanço nessa novela afinal os negros ganham destaque como agentes de sua liberdade. Mesmo que sob a supervisão de brancos.

Mas devemos ter em mente que a preparação de atores para viverem capoeiras necessitam da presença de capoeiristas. Mesmo que não apareçam diretamente, quando muito como figurantes, esses capoeiristas são necessários. Afinal alguém precisa ensinar e dar consultoria sobre golpes e tradições da capoeira. Algo que nesse tempo só poderia ser realizado por capoeiristas. Sendo assim podemos supor que por entre essas brechas os capoeiristas que foram contratados não apenas conseguiram uma nova opção de renda como também um espaço de visibilidade para sua arte. Algo que ajudou na expansão que a capoeira sofreria no decorrer dessa época. E por conseguinte a chance que suas canções circulem em espaços outros do que os habituais dos capoeiristas.

Mas tais incursões não se deram apenas por meio de novelas de época que usam a capoeira na composição de seus personagens. Já nas décadas anteriores capoeiristas tinham aparecido em filmes como *Barravento* de 1962, filme de estreia do diretor Glauber Rocha. Mas será através das telas da televisão que a capoeira ganhará fama nunca antes vista. Mestre como Suassuna, Camisa, Acordeon, Itapoam⁴⁹ entre outros aproveitaram ao máximo as oportunidades, aparecendo em shows de variedades e jornalísticos como o *Show do Silvio Santos*, *Domingo Legal*, *Domingão do Faustão*, *Globo Reporte*, *Câmera Record* entre outros. Algo comum, na medida do possível, até os dias de hoje.

Desta maneira ao se apresentarem nesse tipo shows os capoeiristas tiveram uma porta aberta para muitos lares brasileiros. Podemos supor o encanto que arte de bater com os pés causou em muitos. Assim poderíamos supor que essa arte de negros em ânsia de se libertar rompeu de vez todos os preconceitos e perseguições. Mas não podemos dizer isso. Ainda hoje existem pessoas que consideram a capoeira como algo de vagabundos e desocupados. Suas origens escravas e africana são alvos dos preconceitos de uma sociedade marcada por trezentos anos de escravidão e pela desigualdade social gritantes até hoje. Tais preconceitos são ainda mais flagrantes para com as religiões de matriz africana. Mas não podemos esquecer que a fonte para o preconceito racial é a mesma.

Assim nossa sociedade deseja a pagar, mas não superar as marcas da escravidão. E toda e qualquer forma de manifestação que denuncie esse passado incomodo é alvo de perseguições. Quando a cultura negra é aceita, ela só pode ser na forma de folclore ou/e mercadoria em uma forma inócua e de preferência na realização de um artista branco que a purgue de seu poder de contestação social. Mas o poder contestador das práticas e ações culturais negras conseguiram irromper essa lógica de mercado. O que não significa em si a superação do mercado. Uma vez que devido a sua maleabilidade lhe é permitido acomodar demandas das mais diversas, incluindo aquelas de ordem contrárias a hegemonia cultural dominante. No entanto não podemos deixar de ponderar que existe, ao menos parcialmente, uma vitória da cultura afro-brasileira.

Uma vez que o mercado para não quebrar sobre as pressões sociais teve que aceitar a participação desses elementos de uma cultura marginalizada de forma ativa e contestadora. Aqui nessas brechas feitas com esforço e muita luta o discurso e as ações de reafirmação

⁴⁹ Raimundo César Alves de Almeida começou a praticar a Capoeira em 1964, no Centro de Cultura Física e Regional, no Terreiro de Jesus, em Salvador, com mestre Bimba. Mestre Itapoan é uma das maiores autoridades no país sobre o mestre Bimba e sua Luta Regional, juntamente com mestre Decênio. Dentista de profissão, seu currículo capoeirístico é vasto, assim como seu trabalho em prol da Capoeira. É reconhecido internacionalmente como grande estudioso das tradições e da vida dos personagens da Capoeira.

ocorreram. Assim parte do que possibilitou que a capoeira e essa nova música carnavalesca baiana, anteriormente debatida, obtiveram espaço. Mas isso não dá conta de explicar como, precisamos pensar toda uma mudança cultural que ocorreu no Brasil como um todo:

O fenômeno de renovação da música não é exclusivo da Bahia. Ocorreu em outras capitais ,a exemplo do rock de Brasília, a tchê music de Porto Alegre, o forró de Fortaleza, o mangue beat do Recife, e foi reflexo de uma arrumação do mercado fonográfico, quando as majors passaram a intermediar a produção dos pequenos selos no mercado nacional através de filiais, configurando-se o que Flichy denomina multinacionais discretas (Apud Ortiz, 1998, p.194), ou seja, as que atuam na periferia do mercado. A economia globalizada que começava a se constituir na década de 80 refletia-se no mercado de Salvador e, embora não fosse isolado, o movimento musical baiano foi, sem dúvida, o que teve maiores proporções. (Freitas, pág. 3, 2005)

Essa renovação está ligada como anteriormente citado, as mudanças sociais e políticas do Brasil. Que permitiram a emergência de novos estilos musicais ao cenário nacional. Algo que já possui indícios, mesmo que sutis e com menor força já na década de 1960. Quando músicos em sua maior parte do Nordeste e do Sudeste, como anteriormente citado, procuram inspiração em ritmos de origem africanos. Entre eles podemos ressaltar um ponto de quebra. Cantores como Caetano Veloso e Gilberto Gil buscaram por vezes inspiração na capoeira para suas canções, o exemplo mais conhecido de Gilberto Gil é a canção *Domingo no Parque*. Que narra a briga de dois amigos como se fosse um jogo de capoeira. Usando da estrutura rítmica das canções de capoeira para construir a tensão ao mesmo tempo que usa do violão para imitar o toque do berimbau.

Mas essa não foi a única vez que o músico usou da capoeira como inspiração, a canção *Vim da Bahia* mesmo que de forma menos visível possui elementos das canções de capoeira como por exemplo a estrutura das estrofes que possuem similaridades como as canções de ladainhas de Angola. A própria temática da Bahia, de cantar suas belezas e o desejo do retorno para ela é algo comum nas canções de capoeira nesse período posterior à migração de mestres baianos para o sudeste. Como por exemplo a canção *Alô Maira*⁵⁰: “Vou ligar pra você/Alo, alo Maria/Vou dizer que te amo/No final do ano/Eu vou pra Bahia. Mas afrente na letra o mestre de capoeira fala que não consegue esquecer a Bahia”. Algo muito similar com a canção de Gilberto Gil. Isso nos ajuda a evidenciar uma certa partilha de símbolos culturais e experiências entre o cantor e os mestres de capoeira. Ambos baianos e longes de sua terra natal.

Mas seu envolvimento com a capoeira não se deu apenas com o uso da estética musical da capoeira. O mesmo auxiliou na composição das faixas de LPs de mestres nas décadas

⁵⁰ MESTRE SUASSUNA & DIRCEU. Canção *Alô Maria*, faixa 6. Álbum; *Capoeira Cordão de Ouro Vol. 3* (Mestre Suassuna e Dirceu)-Lp-Continental-1983.

vindoura. Com por exemplo o primeiro volume do LP Cordão de Ouro⁵¹ dos mestres Suassuna e Dirceu. Não sendo essa a única vez que o cantor se aventurava na produção de LPs contendo um estilo de música com características afro. Como coloca Godi, Gilberto Gil foi peça chave para gravação de um LP do bloco afro Ilê Aiyê. O primeiro de um bloco carnavalesco de rua baiano. Esse primeiro LP não foi um sucesso, o gosto musical, como coloca Godi, talvez não tivessem prontos para os ritmos marcados pela crueza percussiva e um discurso étnico. No entanto o fato que esse LP tenha sido gravado já é um indicativo das mudanças. Não apenas técnicas, que permitiram a captação sonora das músicas pelas mesas da WR, mas sociais que fizeram com que os diretos dessa gravadora apostassem nessa gravação (Godi, 1997). O prestígio de Gilberto Gil teve influência para que esse LP fosse produzido, mas só isso não explica tudo.

Assim podemos concluir que o motivo fez com que a indústria cultural se interessasse por estes estilos musicais carregados de influências afro-brasileira, não é o fato desses possuírem um valor estético visto como apurado pelos empresários e donos de gravadoras, mas sim porque esses podem ser fontes de lucro para, nesse caso, os donos da voz que controlam os meios de produção fonográfica. A qualidade é apenas um bônus, ou algo que pode ser usado para capitalizar o interesse pelo cantor ou estilo musical. Assim quando os produtores e diretores vem a possibilidade de massificação de um produto cultural eles investem neste (Tosta, 2010). Isso é verdade para as músicas carnavalescas de rua baiana e para as canções de capoeira. Desta maneira a partir da década de 1980 as musicalidades afro-baianas se tornaram uma possibilidade de lucro para as gravadoras. O que fez com que estas investissem na gravação de álbuns. Mas isso também resulta em um certo controle da parte das gravadoras sobre o conteúdo dos álbuns, digamos para garantir o retorno do investimento.

Podemos afirmar que isso aparece nas canções de capoeira que foram gravadas no período da pesquisa. Mesmo quando lembramos que durante todo os anos de 1980 e boa parte dos anos 1990, para boa parte dos grupos de capoeira, a responsabilidade sobre a decisão do que seria gravado não recai apenas nos mestres de capoeira. De fato, as gravadoras possuíam papel importante nas gravações de álbuns de capoeira. Definindo com quais mestres fariam ou não negócios. Essa escolha se dava em grande parte pelo prestígio que o mestre possuía entre os capoeiristas e a sociedade brasileira em geral. Mas essas escolhas assim como as canções que seriam gravadas em cada álbum não se fazem apenas pelo gosto do diretor da gravação. Assim essas canções precisam ter reverberação no interior da comunidade da

⁵¹ MESTRE SUASSUNA. Capoeira Cordão de Ouro: Mestre Suassuna e Dirceu. Continental, LP. São Paulo, SP. 1975.

capoeira. Ela precisa acionar os mecanismos do habitus dos capoeiristas que garante que elas sejam apreciadas pelos capoeiristas. Pois os capoeiristas são o público alvo prioritário desse investimento. Se as gravações não obtivessem êxito entre os capoeiristas muito dificilmente faria sucesso com não capoeiristas. Assim escolher um mestre que goze de legitimidade com muitos alunos distribuídos por todo o Brasil em um grupo organizado na forma de rede e com renome era um fator de escolha na hora de determinar com qual mestre ou grupo o contrato seria realizado.

Uma outra forma de acesso aos meios de gravação parece estar ligada a uma agenda governamental entre as décadas de 1980 e 1990. O chamado Projeto Nacional da Capoeira, que tinha por fim resguardar as tradições da capoeira e produzir material de pesquisa. Estudo, entrevista, artigos, documentação entre outras coisas foram produzidos por esse projeto que estava ligado ao Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira. Um órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura que tinha por finalidade obter informações sobre a capoeira, para que se fosse trilhado caminhos para criação de políticas públicas para capoeira. Entre os produtos que foram feitos por esse projeto estão uma série de LPs gravados com mestres baianos na época ainda vivos que viveram o momento dos primeiros movimentos de institucionalização da capoeira, ainda na década de 1930, quando esta deixava de ser perseguida e passava a ser vista como sinônimo de brasilidade. Agora cerca de pouco mais cinquenta anos depois esses mestres vieram a ser procurados por instituições públicas que reconheciam nesses mestres um valor ligado a tradição da capoeira.

Os LPs desse programa se iniciavam com a apresentação dos mestres ou mestres que gravaram o LP. LPs como os de Mestre Ezequiel continha apenas a gravação desses mestres, mas quando vemos o LP dos mestres Waldemar da Paixão e Canjiquinha⁵² percebemos que este é um único LP, em nosso conhecimento, destinado aos dois mestres. Não estamos aqui diante de uma parceria que justificasse essa escolha. Mas sim de um álbum com duas gravações distintas. Waldemar canta muitas das canções que cantou a folclorista francesa Simone Dreyfus⁵³, mas com certas diferenças em sua performance e letras. Talvez o tempo estaria cobrando seu preço ao mestre. Tal álbum será posteriormente na década de 1980 difundido entre os capoeiristas. Assim como Canjiquinha canta as suas canções. Cada lado do disco corresponde a um mestre, não existindo assim interação entre eles.

⁵² MESTRE CANJIQUINHA & MESTRE WALDEMAR. Capoeira: Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar. Programa Nacional da Capoeira, 1986.

⁵³ DREYFUS-ROCHE, Simone, (1925–) Brésil vol. 2 Musique de Bahia, Paris Musée de l'Homme, Disque 33t., 1956. Enregistrements originaux, CNRS UMR7173 ethnomusicologie. Capoeira enregistré au terrain de Waldemar le dimanche 30 octobre 1955.

Mas para além disso devemos buscar entender que esse LP possui duplo peso para os mestres que foram escolhidos. Primeiro foram escolhidos mestres baianos com já certa idade e que possuíam certo reconhecimento entre os capoeiristas mais experientes. Assim serem escolhidos significa reconhecimento por parte do governo e a possibilidade de serem conhecido por mais capoeirista. Aumentando assim seu prestígio e força de disputa no interior do campo. Outro fator seria a possibilidade de remuneração uma vez que muitos destes mestres viviam de forma muito precária, até mesmo deixando a prática da capoeira. Assim gravarem um LP poderia gerar alguma forma de renda. Mesmo assim esse programa não deve ser visto como a solução para os problemas de todos os mestres muitos não gravaram LPs de forma alguma. Seja pelo Programa Nacional da Capoeira seja por uma gravadora de mercado.

Quando pensamos nas canções que foram gravadas devemos entender algo que compartilham com canções muito cantadas nas rodas e pouco ou nunca gravadas em LPs. Não podemos desta maneira incorrer no erro de pensarmos que as canções gravadas em LPs desse programa representam a pureza da capoeira. Isso é errado não apenas porque existem condicionantes para escolha de que mestre vai ter a gravação desses discos, como também e sobre tudo a própria ideia de pureza não é apropriada. A capoeira é uma manifestação cultural e como tal possui historicidade. Não sendo estática no tempo, o que a coloca, como nossa argumentação vem demonstrando, que essa sofreu transformações. Mas algo que parece permanecer é o papel das canções para prática da capoeira.

Poderíamos dizer que as canções servem com um dos elementos formador e regulador do campo da capoeira dando a ver as “regras” do campo ou na versão da capoeira os fundamentos da malícia. A inserção no campo formado na comunidade dos capoeiristas depende, como já dito anteriormente, de três fatores. A ligação à tradição, ser parte da cadeia de herdeiros e a própria experiência. Sendo que estes se relacionam no inter cruzamento da vida pessoal com o mundo social que o capoeirista está inserido, criando dinâmicas na tentativa de lidar com os desafios do presente a partir da adequação ao campo. De fato, certas questões são incontornáveis a ligação com a tradição em conjunto com a experiência são sem dúvida os elementos sem os quais não é possível obter o reconhecimento do campo. Saber o como e porquê de um toque de capoeira, assim com dedicar-se a capoeira participando de espaços com mestres de capoeira, vendo o jogo desses até que num dado momento recebe-se o convite de um mestre para jogar. Ganhando o reconhecimento da comunidade repetindo no hoje as velhas tradições (ou inventando o passado através dos novos usos das tradições).

Defendemos que no decorrer das décadas de 1980 a 1990 o campo capoeirístico se reestruturou em uma configuração similar à que observamos nos dias atuais. As disputas pela

hegemonia que ocorrem no campo formaram uma visão sobre o passado que se ancora nas ideias de tradição e liberdade. Nesse binômio as canções gravadas buscaram perpetuar um entendimento da capoeira como luta por liberdade e que funda sua tradição nessa luta e no respeito aos antigos mestres do passado. Assim o campo da capoeira sofre alterações que farão não apenas a explicitação dessas temáticas nas canções, como levará muitos capoeirista ao campo acadêmico com o intuito de aumentarem seu capital simbólico. Além de assegurar nos meios acadêmicos um lugar social de fala assegurado não apenas por sua formação acadêmica, mas também devido a sua experiência pessoal. O que para os capoeiristas possui maior importância do que os conhecimentos cientificamente constituídos.

O conceito de campo que usamos é aquele pensado por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* (2005). Nessa perspectiva o campo literário se constitui a partir de regras que o definirão e lhe deram sentido e autonomia frente a sociedade. Nessa autonomia está a chave para a formação de um campo ao se desvencilhar do controle do Estado ou nobreza os literários franceses do século XIX não agiram mais como escritores que dependiam das doações de um mecenas a quem deviam lealdade. Podendo assim escrever livres das pressões que estes os impunham.

Sendo o campo o espaço de disputa onde se determinam lugares de prestígio e ou autoridade legítima sobre determinada área. Assim podemos entender que as gravações de álbuns de mestres de capoeira são parte da disputa no interior do campo da capoeira. O que não significa que existam elementos e sujeitos fora do campo que estejam envolvidos diretamente na produção desses álbuns. Mas podemos dizer que a repercussão e renome para os capoeiristas de uma canção assim como um álbum dependem de relações internas na comunidade dos capoeiristas. Nesse sentido o campo capoeirístico possui similaridades com a ideia de um campo magnético em que a movimento de um magneto em relação aos demais altera o desenho formado pelas limarias de ferro sobre o papel. Modificando assim essa relação de força, criando novas configurações.

Mas se inserir em um campo é agir de forma a adquirir o habitus do campo. O habitus é uma forma de agir própria de cada campo compartilhadas por todos os que estão dentro das disputas do campo de forma a se adequar a ele de forma a não mais pensar nas regras do campo, mas agir de forma automática (Bourdieu, 2011). Sendo assim atitudes e ações que constituem as formas de compreender mundo. Sendo encucadas, agindo de forma não conscientes. Não se trata da autodeterminação, mas sim das maneiras como se insere o indivíduo nas estruturas sociais permitindo entender com esse se insere no campo. O habitus seria então uma série de padrões sociais tais como moral, estilos de vida partilhados sem

reflexões sobre eles. Assim para entender quais são as regras do campo capoeirístico que regem a difusão de certas canções e outras é preciso entender quem e porque detém a legalidade do lugar de fala. Mas isso não significa que não existam pressões ou mesmo interesses, mas que esses ocorrem dentro da lógica do campo. Assim seus membros agem dentro das regras do campo regras que enquadram as possibilidades.

Da mesma forma que o campo intelectual possui suas regras entre elas de um desprezo calculado frente ao mercado e ao engajamento político. Assim coma busca por quebra das antigas tradições e uma busca da arte pela arte. O campo capoeirístico também possui as suas regras, mas essas fazem se apegam as tradições que se materializam nos discursos que essa ideia de tradição pode arregimentar para mobilização social (mesmo que selecionadas e até mesmo inventadas segundo a concepção de Hobsbawn (2012)). No caso das canções estás não devem ser apenas belas em suas formas. Necessitam estar ligadas às tradições e a vivencias do mestre ou capoeira que a compõe. As músicas seriam então uma forma de explicitar e delimitar certos fundamentos que compõe o campo.

O campo da capoeira se constitui assim na ideia de fundamentos não rígidos, mas ao mesmo tempo estruturantes que apontam os direcionamentos. Como ginga da capoeira que no passo que faz que vai, mas não vai encontra forças para resistir enquanto o jogo não é favorável. Na verdade, antes do conceito de regras o campo capoeirístico seria regido por fundamentos. Fundamentos de uma malícia em que as negociações entre o presente e passado se faz sobre um fio da navalha. O que não significa a inexistência de padrões e de pressões exteriores e interiores. Mas que estes se encontram condicionados pela lógica da capoeira. São os próprios capoeiristas que determinam os fundamentos nesse jogo de legitimidade. Existindo assim temas e modos de se cantar que vão se transformando com o passar do tempo em que cada geração que recebe, por assim dizer, o legado se vê de frente a responsabilidade de manter a tradição enquanto busca superar os desafios do presente e do futuro. Se adequar ao campo e buscar hegemonia é, portanto, uma maneira de se inserir no interior dessa disputa por um lugar de fala autorizado

Assim nomes como Nestor Capoeira, Hélio Campos, Toni Vargas, Jolsivaldo Pires de Oliveira e o próprio Luiz Renato Vieira, que no decorrer do texto é usado como base referencial, se inseriram nas disputas do campo acadêmico que envolvem a capoeira. Não aceitam a interferência externas daqueles que não estão inseridos na tradição. Demonstrando assim que na visão dos capoeirista a capoeira se constitui de um saber especializado dominado apenas por aqueles inseridos no meio e que por tanto só este podem ensinar. Um saber somente para iniciados. Assim também podemos ver dissertações e teses de alunos e

mestres de capoeira que fazem de sua vida acadêmica um caminho para compreender melhor sua arte. Desta maneira acreditamos que os capoeiristas a partir dos anos de 1960 em diante começaram a constituir um Campo diferenciado em que a capoeira pode assim colocar sua agenda para além de seus praticantes. Como vimos esse foi um momento em que a capoeira começou a ser vista nacionalmente como um elemento que compunha parte de uma nacionalidade entendida como miscigenada. Se antes a capoeira foi vista como um esporte brasileiro, uma ginástica nacional durante os anos de 1930, durante o Estado Novo de Vargas (Vieira, 1996), de agora em diante ela ganhará o status de cultura. O que não significa que antes não existissem projetos e planos de pensar a capoeira como elemento cultural. Mas que esses projetos foram colocados de lado devido a ideias de uma capoeira voltada a eficiência marcial.

Mas História não é estática. Assim como os anos trinta do século vinte e posteriormente durante os anos de chumbo do regime civil-militar eram propícios a uma capoeira que visava o nacionalismo e as modalidades desportivas os anos de 1980 permitiram que as vertentes de capoeira que se apegavam a um discurso sobre tradição ligada a uma ideia de africanidade ancestral, Essa capoeira ganhou força e se difundiu pelo Brasil. O interessante é que muitos dos grupos que antes tinham no discurso marcial um ponto forte foram lentamente adotando o discurso de prática cultural. Fazendo da ideia de tradição e ligação com a ancestralidade africana a pedra angular de seu discurso sobre a capoeira.

Isso pode se notar nos alunos de mestre Bimba que se apegaram às características do estilo regional que fazem menção às tradições africanas, as quais na visão desse grupo o mestre resgatou da folclorização⁵⁴. Assim também grupos que se formaram no eixo Sul-Sudeste que também utilizavam durante as décadas de 1960 a 1970 a retórica da eficiência marcial, passaram no decorrer das décadas vindouras a usar com maior frequência o discurso da tradição como fator diferencial para seus grupos. Podemos notar que durante a década de 1980 grupos como Ábada Capoeira, Centro Cultural de Capoeira Senzala, Muzenza Cordão de Ouro entre outros passam colocar a tradição e africanidade como fundamentos de seus grupos.

Há toda uma disputa pelo lugar de fala e respeitabilidade que garantem que certa forma e não outra de se cantar assim como temáticas sejam vistas como mais apropriadas para cada estilo. Dentro dessa lógica vai se formando um campo em que os capoeiristas

⁵⁴ Uma discussão sobre essa disputa pela tradição será feita mais a frente, no próximo capítulo. Por hora devemos comentar que existem várias disputas por legitimidade no interior da capoeira. Sendo a disputa mais conhecida que ocorrer entre os dois macros blocos com maior visibilidade. Ou seja, entre os capoeiristas que praticam o estilo regional de Bimba e os angoleiros ligados a linhagem de mestre Pastinha.

coadunaram em torno de certos pontos de tensão onde forças se chocaram em disputas e se agregando em torno de pontos comuns. Pois o campo capoeirístico é um espaço de disputas com seus próprios fundamentos. Mas esse campo não ficou estagnado. Assim as mudanças que relatamos alteram o campo e a maneira como os capoeiristas se inserem no mercado fonográfico. A tradição seria assim vista pelos capoeiristas como um elo com o passado, não sua emulação, mas sim a continuação deste. Na busca de uma relação outra com o passado, diferente da forma como De Certeau expõe sobre a relação ocidental com o passado que faz desse um outro, um morto (1982). Antes de afirmarmos ou negarmos que os capoeiristas consigam realizar essa operação com o passado, precisamos entender como a busca por realizar essa operação estrutura a prática da capoeira. É importante dizer que os capoeiristas brasileiros, não são apenas capoeiristas eles estão inseridos nesse mundo ocidental cartesiano que trata o passado como outro.

Parece que o capoeirista é um sujeito cindido, esquizofrênico sua relação com o tempo é uma na roda de capoeira e outra fora. Ou ao menos assim parece. Na verdade, poderíamos entender de outra forma o espaço de vivência em que a capoeira se transforma para além de um lazer, um exercício físico em experiência. Nessa experiência o tempo se converte em um momento de suspensão da lógica cartesiana por uma outra que faz o espaço da capoeira. Mas o tempo racionalizado a forma ocidental está a espreitar os capoeiristas, fazendo com que ele esteja sempre receoso. Essa lógica de lidar com o tempo é fundamental para entendermos a constituição do campo capoeirístico. Pois a roda de capoeira esse espaço de suspensão do tempo regular é o local e momento mais importante da capoeira. Sendo nesta em que as canções de capoeira encontram sua razão máxima de ser. Desta forma o nosso corpus documental só existe porque as rodas de capoeira utilizam a musicalidade para construir essa atmosfera temporal diferenciada. Desta forma as gravações de canções de capoeira estão mesmo que de forma indireta ligadas a rodas de capoeira.

Assim essas gravações falam sobre um fazer-se dos capoeiristas que foi se formando no decorrer do início dos anos de 1980 ao final da década de 1990. Sendo esse o momento em que emerge e se consolida uma forma de fazer-se dos capoeirista que podem ser observados nas canções gravadas nesse período. Em ganharam destaque nas canções as noções de liberdade e tradição. Sendo até mesmo raras em álbuns anteriores a década de 1980. Nos álbuns de Bimba e Pastinha não existem referências diretas a tradição ou liberdade. Por ser um momento em que os capoeiristas sentiram a necessidade de organizar seu universo simbólico frente ao um boom e maior autonomia do campo.

Esse fazer-se formou-se calcado nos processos de reafirmação da capoeira.

Processo esse que faziam da tónica do retorno as tradições uma das chaves de seu entendimento. Assim os discursos sobre a tradição mobilizam as ações dos capoeiristas. Não duvidemos que o apelo a tradição é um dos fatores que garantem não apenas um lugar de fala social garantido e prestigiado, mas também fazem parte da constituição do habitus capoeirístico. Assim com base nessa constatação pensamos que o próximo passo na construção de nosso argumento seria discutirmos sobre como os capoeiristas mobilizam os discursos sobre a tradição. Tradição essa que atua como um filtro de seleção e reconstrução da memória coletiva da comunidade dos capoeiristas. Desta maneira nosso próximo capítulo tratará sobre a construção da tradição e seus usos pelos capoeiristas.

3 - A TRADIÇÃO E AS RELAÇÕES COM O FAZER-SE DOS CAPOEIRISTA A ATRAVÉS DAS GRAVAÇÕES

*Já não se faz mais como antigamente
 Houve a quebra das correntes,
 Mas de pouco adiantou
 Pois foi Zumbi, no Quilombo dos Palmares
 Grande a sua valentia, que o seu povo libertou⁵⁵*

(Mestre Boa Voz)

Anteriormente, buscamos falar como poderíamos usar as músicas gravadas em LPs para discutirmos como se dava o fazer-se dos capoeiristas. Assim, pensamos sobre a maneira que esse fazer-se veio a se modificar a partir das décadas de 1980 a 1990. Essas duas décadas podem ser vistas como um momento de transformação e reafrikanização da capoeira. Essa reafrikanização significa a busca de um retorno ou conservação das tradições da capoeira. Assim, defendemos que essas canções agem como mediadoras entre o presente e um passado idealizado. Esses tempos idos quase imemoriais são a fonte da tradição da capoeira ou, colocando de uma maneira mais precisa, o passado em que os capoeiristas se espelham é utilizado, por eles, como instrumento de legitimação dos discursos sobre a tradição da capoeira. Assim, nessa relação como o tempo as canções ajudam a transmitir as visões de mundo que circulam no interior da comunidade dos capoeiristas. Essa é uma das características presentes nas músicas cantadas nas rodas de capoeira. A capacidade de transmitir discursos e práticas entre as gerações e grupos distantes de capoeiristas.

Muitas canções fazem referências ao passado ou a tradição. Nem sempre com o uso direto dessas palavras, mas a partir da transmissão dessas ideais e conceitos por meio de termos e narrativas que aludem ao passado e a tradição. São expressões como antigamente, no tempo do meu mestre, os fundamentos da capoeira, entre outras. Isso não significa que todas as letras das canções tenham que conter alusões, mesmo que indiretas sobre o passado e a tradição. As letras das canções podem ou não em suas letras fazerem menções a fatos ocorridos, a nome de velhos mestres, a lendas ou tradições a muito esquecidas. Mas estas estão sempre imersas em um conjunto de práticas e significações partilhadas que as inscrevem na longa trajetória de lutas da capoeira. Essa nutre de sentidos e signos as canções cantadas hoje. Fazendo assim, uma mediação entre o agora onde a tradição figura como ato de manter vivo o tempo pretérito de luta, que não pode ser esquecido.

⁵⁵ Mestre Boa Voz. *Antigamente*. Faixa 13. IN: *Mestre Boa Voz*, Volume: I Abadá Capoeira. Vol. I . Agatá Tecnologia-1999.

Contudo, de uma forma ou outra existe uma certa ligação com o passado visto com a fonte da tradição capoeirística. Os toques, os ritmos e os tipos de canções⁵⁶ usados nas rodas, e por consequência gravados nos LPs, correspondem a formas e estilos aceitos e usados pelos capoeiristas na prática de sua arte para composição de um cânone interno. Este é transmitido e replicado pelos capoeiristas mais novos que aprende e apreendem com seus mestres transmitindo assim essas práticas e formas tidas como tradicionais. Existe, desta forma, uma agência pedagógica nas canções, onde os cantadores buscam ensinar, por meio das canções, aos jovens capoeiristas. Portanto, cantar sobre temas como o cotidiano ou rodas de capoeira é falar sobre aquilo que é entendido como lições que devem ser passadas para as futuras gerações. Por conseguinte, o passado mesmo quando não dito pode ser usado para ativar por meio da memória uma forma de comunicar as lições da tradição.

Porém, esse passado que se impregna no presente não é obra de uma força mítica transcendente que os tempos idos possuem para escravizar o presente. Não, essa força do passado é um ato ativo, mesmo que não plenamente consciente, dos capoeiristas de hoje. Estes buscam construir, a partir do passado, uma ideia de uma tradição, vista como maior do que eles, onde são apenas um elo de uma longa cadeia de sucessões que deve ser mantida viva. Assim, empreendem os trabalhos da memória para não permitirem a morte do passado. Sendo as canções um dos lugares onde esse esforço de memória se faz. Nessa tentativa de reavivar o passado, os capoeiristas se voltam para as origens da capoeira, para seus grandes mestres, para

⁵⁶ Os principais tipos de canções são quatro – ladainha, chula, corridos e Quadras - que são definidos da seguinte forma. *Ladainha* - Cântico que é entoado no início da Roda de Capoeira, tradicionalmente na capoeira Angola, que, seguido a tradição, deve ser cantada por um Mestre - o mais velho e/ou mais considerado, ou, com a autorização do Mestre da Roda, por um dos Capoeiristas que vão "fazer um jogo", ao "pé do Berimbau". As *Ladainhas* trazem em seu bojo a história da Capoeira e de seus grandes personagens, concepções de mundo, orientações a algum aprendiz, etc. Segundo os "Velhos Mestres" da Bahia, enquanto a *Ladainha* está sendo cantada, não se realiza nenhum "jogo físico", é necessário aproveitar o momento para dedicar-se à concentração máxima, tendo em vista o correto entendimento da(s) mensagem(ns) que nela está(estão) contida(s). *Chula* - É uma canção curta, normalmente feita de improviso que faz apresentação ou identificação. É entoada pelo cantador para fazer a abertura de sua composição. Normalmente, faz uma louvação aos seus mestres às suas origens ou à cidade em que nasceu ou está no momento, pode ainda fazer culto à fatos históricos, lendas ou algum outro no momento, pode ainda fazer culto a fatos históricos, lendas ou algum outro elemento cultural que diga respeito à roda de capoeira. É comum aos cantadores da roda usarem a chula como introdução para as corridos e ladainhas e, durante a mesma é sugerido um refrão para o coro cantar. *Corrido* - Como o próprio nome já sugere, é uma cantiga que "acelera" o ritmo e que se caracteriza pela junção do verso do cantador com as frases do refrão repetido pelo coro total ou parcialmente, dependendo do tempo que o cantador dá entre os versos que canta. O cantador faz versos curtos e simples que são à toda hora repetidos e o conjunto deles é usado como refrão pelo côro. O texto cantado pode ser retirado de uma quadra, de uma ladainha ou de uma chula ou ainda de cenas da vida cotidiana, de um passado histórico ou simplesmente da imaginação do cantador. Geralmente, o ocorrido é cantado nos toques de São Bento Grande, Cavalaria, Amazonas, São Bento Pequeno, sempre em toques mais acelerados. *Quadra* - É o que o nome diz, uma quadra. A quadra é uma estrofe curta de apenas quatro versos simples, cujo conteúdo pode variar de acordo com a criatividade do compositor que pode fazer brincadeiras com sotaque ou comportamento de algum companheiro de jogo, pode fazer advertências, falar de lendas, fatos históricos ou figuras importantes da capoeira. Normalmente, as quadras terminam com uma chamada ao côro que pode ser: camaradinha, camará, volta do mundo, aruandê, Iêê...Êêê...dentre muitas.

seu passado de luta, para África e para Bahia vistas como as fontes da capoeira. Tal discurso nem sempre se configurou assim.

Como mencionado no capítulo anterior, no decorrer da década de 1960 existiu um processo de institucionalização da capoeira que visava controlar a capoeira. Para certos capoeiristas, mencionados no capítulo anterior, esse processo foi visto como uma perda de identidade e embranquecimento da capoeira. Tais críticas foram ganhando força até durante os anos de 1980 com a emergência dos diversos movimentos sociais e culturais negros na década de 1980 e a expansão da capoeira pelo Brasil e o mundo fizeram com que dilemas e pressões perpassassem a capoeira. O que fez surgir movimento que buscava o retorno a tradição ou aquilo que eles compreendiam como tradição.

Desta forma, esse capítulo pretende discutir sobre como esse discurso sobre a tradição se constitui interligando-se a ideia de liberdade da capoeira. Portanto, primeiramente analisaremos como foi construído um ideal de tradição e legitimidade de dois mestres e suas escolas. Falamos de Bimba e Pastinha e respectivamente sobre a capoeira regional e angola. Compreender como tais mestres viraram sinônimos da capoeira eclipsando os demais, assim como seus alunos agem como guardiões de uma memória e seus propagadores por meio de suas canções. No próximo tópico, buscaremos destrincar as formas, estilos e temáticas mais presentes nos álbuns de capoeira analisados nessa pesquisa. Por fim, será discutido como entre as décadas de 1980 e 1990 foi consolidado um discurso sobre a tradição que gestou uma nova forma do fazer-se dos capoeiristas que tem como base a tradição e a liberdade.

3.1 Mestre Bimba, mestre Pastinha e a disputas pela tradição entre alunos no final do século XX

Este tópico visa discutir sobre como no decorrer da década de 1980 foi se constituindo um fazer-se dos capoeiristas baseado nas figuras de dois grandes mestres. Eles já desde de a década de 1960 possuíam grande fama e legitimidade tanto entre os capoeiristas como fora dessa comunidade. No entanto, foi somente a partir da década de 1980 que canções sobre esses mestres passaram a circular na capoeira. Acreditamos que isso se deu por devido a difusão da capoeira por meio dos grupos de capoeira em rede que buscavam formas de se legitimar por meio a associação com grandes mestres, sendo neste caso os mestres Bimba e Pastinha reconhecidos entre os mais importantes mestres de capoeira do século XX. Isso se dá devido à importância desses mestres e seu papel na legitimação da capoeira que permitiram que a capoeira saísse da ilegalidade sendo reconhecida por intelectuais. Todo esse processo ocorreu em conjunto com a baianização da capoeira.

Assim, para todos que praticam capoeira no Brasil os nomes de Emanuel dos Reis Machado e Vicente Ferreira Pastinha, os mestres Bimba e Pastinha, como são conhecidos, possuindo grande reconhecimento e importância, que vai para além de seus discípulos e seguidores de seus estilos. De fato, para alunos de mestre Bimba este é não apenas um grande capoeirista, como também um líder e exemplo de caráter. O mesmo pode ser dito sobre Pastinha em relação a seus alunos e praticantes da capoeira angola. Entre esses grupos existe uma rivalidade, talvez a maior no interior da capoeira. Defendemos que parte desse reconhecimento na atualidade se dá devido a circulação dos nomes e feitos desses mestres em canções de capoeira. Poderíamos explicar isso a parti de LPs como *Homenagem a Mestre Bimba e Mestre Pastinha*⁵⁷, *Quadras & Corridos*⁵⁸ e *Bimba Mestres dos Mestres*⁵⁹ entre outros. Nesses LP bem como em faixas de LPs não dedicados exclusivamente a memória desses mestres podemos notar a construção de um discurso que coloca esses dois mestres como sendo os mais importantes mestres de capoeira de todos os tempos.

Um esforço memorialista da construção das figuras dos mestres. Onde se delimita como e o que será narrado sobre esses mestres. Assim geralmente as canções que falam sobre esses mestres relatam de suas lutas pela capoeira. Bem como seus grandes feitos. Episódios

⁵⁷ MESTRE CAMISA e ALUNOS. *Homenagem a Mestre Bimba e Mestre Pastinha*, Abadá Capoeira. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

⁵⁸ MESTRE TONI VARGAS. *Quadras & Corridos*, Centro Cultural Senzala de Capoeira. s/d.

⁵⁹ MESTRE CAMISA. *Bimba Mestres dos Mestres: centenário de Nascimento*. Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda.. Rio de Janeiro, RJ. 2000.

controversos ou que possam depor contra a imagem de um dos mestres tendem a ser ignorados pelos alunos deste ou por mestres e capoeiristas que desejem se filiar a tradição de um desses mestres. Quando ocorre a narrativa de um fato não lisonjeiro isso é feito por intermédio de anedotas que visam minimizar o prejuízo a imagem do mestre ou por alguém que pertença ao outro grupo. Desta forma é possível ver por parte dos alunos de mestre Bimba afirmações de que a capoeira angola teria perdido eficiência e se folclorizado. Já por parte dos alunos de Pastinha e seus seguidores podemos encontrar o discurso da deturpação da essência da capoeira por mestre Bimba.

Esse tópico, portanto, pretende discutir sobre a importância que esses mestres possuem na capoeira analisando os discursos sobre estes e como circulam no interior e exterior da comunidade dos capoeiristas. Desta forma, não buscamos realizar uma biografia sobre esses mestres e sim, compreender como os capoeiristas utilizam das narrativas sobre esses mestres na tentativa de construir uma base comum discursiva para cada grupo que permita a criação de uma identidade partilhada. Tendo como base para isso um ideal de baianidade na capoeira que tem nesses dois mestres a fonte de sua força narrativa.

Deste modo para aqueles filiados a cada corrente é importante reafirmar sua ligação ao mestre de sua corrente. Assim, mestre Jogo de Dentro ⁶⁰ realiza uma homenagem a Pastinha no trecho da canção *Canarinho da Alemanha*⁶¹, canção gravada por Pastinha em seu LP e regravação por inúmeros angoleiros, faz a seguinte observação sobre o mestre Pastinha: “*Jogo capoeira mais Pastinha é o melhor*⁶²”. Atitude semelhante pode ser encontrada em alunos de Bimba. Mestre Acordeon, um dos alunos mais reconhecidos de mestre Bimba, também homenageia seu mestre. Na canção *Pedir Axé*⁶³, primeira faixa de álbum homônimo, coloca seu mestre em um patamar em dele emanam forças que garante a bênção para roda que está preste a começar. [...] “*Oh Iê, viva a meu Deus /Axé Babá/Oh Iê, viva a seu Bimba/Meu câmara*⁶⁴” [...]. O mestre demonstra que essa maneira de se relacionar com a memória está conforme a tradição da capoeira, logo no trecho que abre a canção: “*Vamos pedir o axé/Pressa roda começar/De conforme os fundamentos*”⁶⁵.

Isso é interessante, pois é algo comum essa relação mística de alunos com seu mestre

⁶⁰ Jorge Egidio dos Santos, mestre Jogo de Dentro, nasceu em Alagoinhas dia 06 de abril de 1965. Ingressou na capoeira angola em 1982 formado pelo Mestre João Pequeno de Pastinha. Em 1990 fundou o Grupo Semente do Jogo de Angola na cidade Salvador.

⁶¹ *Canarinho da Alemanha*, faixa 4. IN: *Mestre Jogo de Dentro Volume I: Capoeira Angola*. Prensado pelo próprio autor. 1992..

⁶² Op. Cit.

⁶³ *Pedir Axé*, faixa 1. IN: MESTRE ACORDEON. *Capoeira Voices Vol. I Pedir Axé*. SparkStudios. 2000.

⁶⁴ Op. Cit.

⁶⁵ Op. Cit.

uma vez que a capoeira se organiza ainda hoje, mesmo com a pressão mercadológica, como uma arte de ofício. A relação de aprendizado na capoeira se dá então por meio da convivência entre o mestre e seus alunos. Pois, para os capoeiristas, não basta saber realizar os golpes e tocar os instrumentos é necessária uma compreensão filosófica da prática do jogo da capoeira e sua lógica do mundo de pernas pros ares. Contudo, o que mais chama atenção é a existência de capoeiristas não ligados de forma direta a Bimba e Pastinha, mas que buscam afirmar a memória desses dois mestres como baluartes da capoeira. Desta maneira, estes buscam conjugar as narrativas de ambos os mestres como fonte da legitimidade de sua capoeira, pois eles se procuram se aproximar dos estilos e narrativas desses dois mestres.

Esses capoeiristas entendem que ambos os mestres são igualmente importantes para a história da capoeira, observando a importância que estes mestres possuem para capoeira como algo que transcende entre os polos da capoeira regional e angola, para os capoeiristas denominados com contemporâneos. Assim, nesse discurso dos capoeirista contemporâneos, é plenamente possível conciliar ambos os estilos de capoeira, bem como na visão desse grupo fazer justiça a memória desses dois mestres. Como exemplo podemos citar o álbum “*Quadra & Corridos de mestres*”⁶⁶, do mestre Toni Vargas, que em suas 24 faixas se dedica a “resgatar” a forma como Bimba cantava seus corridos. É fato que o Grupo Senzala possui certa ligação com mestre Bimba, mas Toni Vargas não foi aluno do grupo desde sua infância. Na verdade, ele começou Grupo Palmares de Capoeira, passando pelo Grupo Corda Bamba entrando apenas nos meados dos anos 1970 no Grupo Senzala.

Outro exemplo que podemos citar é mestre Barrão. Capoeirista pernambucano fundador do Grupo Axé Capoeira. Sua trajetória não possui qualquer ligação com mestre Bimba ou Pastinha. No entanto, já em seu primeiro LP, o mestre cita mestre Pastinha, na faixa 3 intitulada, “*Mestre Pastinha Morreu*”⁶⁷, onde ele lamenta a morte de mestre Pastinha. Assim, podemos observar que esses dois mestres são incontornáveis para todos os que desejam falar sobre a capoeira no século XX em diante. O nome desses dois mestres se confunde com a própria história da capoeira. Por essa razão mesmo que a produção fonográfica desses dois mestres se encontre fora de nosso recorte necessitamos discutir sobre eles.

Mas, o que podemos dizer sobre esses dois mestres que nos ajude a compreender como eles foram alçados a esse patamar de lendas? A primeira afirmação que podemos

⁶⁶ MESTRE TONI VARGAS. *Quadras & Corridos*, Centro Cultural Senzala de Capoeira. s/d.

⁶⁷ *Mestre Pastinha Morreu*, faixa 3. MESTRE BARRÃO. *Afro-Brazilian musica Axé capoeira Festival Records*. Vancouver, Canadá, 1994.

realizar é que, similar a capoeira baiana fez com as demais formas de capoeira do Brasil, esses mestres eclipsaram os seus contemporâneos se tornando como um sinônimo de capoeira. Isso ocorreu por uma série de motivos, entre os quais podemos destacar as relações destes mestres com o poder público e a intelectualidade brasileira, como atestam Vieira e Acuña em seus estudos, respectivamente para mestre Bimba e Pastinha, salientando como esses souberam atuar com as condições e demandas sociais que os cercavam. Ao mesmo tempo que conseguiam cativar apoiadores na tentativa de implementar de forma sua visão sobre a capoeira (Vieira, 1998) e (Acuña, 2014).

Façamos então um pequeno esforço de compreensão sobre como esses mestres são vistos no interior da capoeira e pelos intelectuais. Usemos agora alguns trechos de canções que falam sobre esses mestres. Começemos por Bimba, escolheremos uma canção do álbum já citado *Bimba Mestres dos*⁶⁸ álbum composto pelo grupo Abadá Capoeira para homenagear esse mestre no seu centenário de nascimento. “*Já faz cem anos/ Que Mestre Bimba nasceu/ Mas a herança, que ele pra nós deixou/ Nem mesmo tempo, que passou/ Pode apagar a sua história/ Nas terras em que pisou*”⁶⁹. A canção continua cantando em suas outras estrofes sobre a história, o talento e a mística sobre o mestre. De fato, todo o álbum em que essa canção foi gravada busca fazer na visão de Mestre Camisa justiça a memória do mestre. Esse álbum, bem como outros que contém canções, que por meio de comentários, repercussão, citações e difusão, realizam um discurso de legitimidade da capoeira que visa permitir que seja dito sobre o passado da capoeira. Sendo desta forma, as canções têm papel de difusão de uma visão sobre a tradição da capoeira ligada a Bimba.

Existe um esforço em buscar no passado uma legitimidade para a capoeira regional, no qual se demonstra antigamente belicosa. Usada contra feitores e capitães do mato, ou seja, era uma luta eficiente, em contrapartida com a capoeira de angola que havia perdido sua força e eficiência. Não sendo mais aquela capoeira ancestral. Como resposta a essa brincadeira, que a capoeira tinha se tornado, Bimba criou a capoeira Regional. Dentro de tal visão, o sucesso e continuidade da capoeira se devem ao resgate das tradições por Mestre Bimba. O que esse discurso não pode negar é o fato de que sendo a Capoeira Regional criação de Mestre Bimba, a tradição que tanto se referem é também fruto desse momento.

Os alunos de Bimba buscam então justificam esse fato por intermédio do discurso da genialidade de Bimba que teria resgatado as antigas práticas da capoeira que teriam caído no

⁶⁸ Op. Cit.

⁶⁹ *Cem anos de mestre Bimba*, faixa 1. In: Abadá, Mestre Camisa e Outros. Abadá Capoeira: *Centenário de Mestre Bimba*. Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 2000.

desuso devido a perda do objetivo de luta da capoeira. Desta forma, a genialidade de Bimba garantiu que a capoeira não morresse e retornasse a sua essência. Em um trecho da biografia do mestre escrita por Pedro Abib podemos notar como seus alunos enxergavam seu mestre. Visão que o pesquisador parece em parte compartilhar:

Considerado por seus discípulos como modelo de norma de conduta, não gostava de falar sobre histórias pessoais e briga de rua. Tinha o corpo avantajado e preparado para os embates, além de uma impressionante genialidade para luta, o que permitiu que se destacasse como lutador. Enquanto foi o maior propagador dessa arte-luta, sobretudo nos modelos esportivos artísticos, realizando apresentações em todo Brasil, (ABIB, 2013. pág. 59 a 60)

Tal visão do passado de Bimba, como gênio capoeirístico, foi difundida por seus alunos que conseguiram enraizá-la no imaginário da capoeira, haja vista a inúmera quantidade de canções dedicada à vida e obra desse mestre. Sendo elas cantadas por capoeiristas ligados ou não diretamente à escola da capoeira regional. Existem álbuns inteiros dedicados à memória do mestre. O grupo ABADÁ capoeira é um entre tantos grupos de capoeira que vêm prestando homenagens ao mestre Bimba. Entre as produções desse grupo, de maior destaque nesse assunto, estão os álbuns *Bimba-Mestre dos Mestres*, que contém uma série de canções que narra a vida e os feitos desse mestre; e o já citado *Centenário de Mestre Bimba*, que se inicia com trechos de falas de mestre Bimba, que contém músicas que rememoram e lamentam a morte de Mestre Bimba.

Além do mais, há outro álbum intitulado *Camisa ABADÁ Capoeira, Homenagem a Mestre Bimba e a Mestre Pastinha*,⁷⁰ que faz uma homenagem mútua ao Mestre Bimba e ao Mestre Pastinha, mostrando que essa dicotomia, por mais que aparente ser, não é de fato intransponível como muitos alegam. Ao observarmos a forma pela qual as canções tentam produzir narrativas e sentido sobre a importância de Emanuel dos Reis Machado para a capoeira e a cultura brasileira, não podemos deixar de notar a idealização sobre a figura do mestre.

Bimba era o senhor dos mistérios ligados à tradição e não ensinava tudo a todos; era preciso estar pronto e, mais importante, ter a confiança do mestre, como relata mestre Itapoan em conjunto com outros mestres em uma das conversas produzidas para o documentário *A Capoeira Iluminada*⁷¹. A figura de mestre Bimba foi entendida como portadora de um carisma que é capaz de agregar em torno de si vários seguidores. Como Luiz Renato Vieira, em “*O Jogo da Capoeira: cultura popular no Brasil*” (1998), demonstra a formação de uma nova ética

⁷⁰ Mestre Camisa e Outros. Abadá Capoeira: *Capoeira, Homenagem a Mestre Bimba e a Mestre Pastinha*. Pensado pelo próprio autor. s/d.

⁷¹ LUZ, Nina & CASTELLO, Claudia. *Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada*. Rio de Janeiro, Lumen Produções Ltda, 2005.

no estilo regional durante o Estado Novo e sua ânsia pela disciplinarização da sociedade. Contudo, essa questão de uma busca pelo passado é mais um fator nessa disputa pelo título de verdadeira capoeira.

Tal idealização também pode ser notada com relação ao mestre Pastinha. Pelos alunos de Pastinha ou por parte daqueles que aprenderam com estes, os quais encontram na figura desse mestre o exemplo de um capoeirista ligado à tradição e de valor para a história da capoeira. Nessa visão, mestre Pastinha é o guardião das velhas tradições, por ser angoleiro respeitado sucessor de uma longa linhagem de mestres que viria desde os tempos coloniais até a época dos capoeiristas de rua. Sendo aluno de um africano chamado Benedito de quem teria aprendido a capoeira para se defender. Bimba também possui uma relação com um mestre antigo, provavelmente ex-escravo, chamado Bentinho. Porém, o uso da figura desse mestre ancestral que transmite essa arte de mandingar é muito mais frequentemente associada ao mestre Pastinha que inúmeras vezes contou sobre sua iniciação na capoeira, sendo a mais difundida a narrativa que ele faz sobre esse evento contida em seu LP.

Dentro dessa lógica, a capoeira angola é vista como a fonte pura e imutável, sendo ela, portanto, a verdadeira capoeira. O que tal visão também não vê é o fato de que a capoeira está ligada à realidade social em que se manifesta. Nesse sentido, parece trair as palavras do próprio mestre Pastinha, quando diz que “... seu começo é um mistério e seu final é inconcebível ao maior dos sábios...”⁷², ou seja, traindo essa perspectiva de uma capoeira maleável e sempre em transformação, com astúcia e engenhosidade, que uma luta de escravos deveria ter para que o escravo que a praticasse pudesse passar despercebido.

Assim, a visão de capoeira de Pastinha possuía um diferencial da de Bimba. O mestre buscava um lado mais místico da prática da capoeira focando de forma mais acentuada em seu lado performático. Algo se manifesta também nas formas como as canções são executadas pelos angoleiros. Podemos notar que a forma como tocam o berimbau é cheia de gestos e repiques, chamados pelos capoeiristas de passadas, momentos em que o tocador do berimbau faz um gracejo, saindo do toque base para logo retornar a este, cada um possuindo um motivo e um momento para sua realização, não podendo ser feitos ao bel prazer do tocador. Desta forma, podemos notar que o apelo a tradição dos angoleiros, manifesto na figura de mestre Pastinha, buscam agir sobre as maneiras como o jogo de capoeira se dá:

A parte ritualística era muito enfatizada nos seus ensinamentos, em que preocupações com saídas de jogo, chamadas e organizações da roda faziam parte do aprendizado. O aspecto lúdico dos seus ensinamentos é um aspecto importante descrito pelos estudiosos de sua vida e obra. (ABIB, 2013, pág.

⁷² Depoimento de mestre pastinha IN: MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia*. Philips. 1969.

125)

Mas, no entanto, não devemos acreditar que os angoleiros foram poupados das pressões que a capoeira sofreu durante as décadas de 1960 a 1970. Na verdade, esse estilo de capoeira esteve ao ponto de cair em desuso uma vez que o etos da eficiência e da disciplinarização autoritária do regime militar não tinha muito interesse no estilo visto como tradicional. Quando, no capítulo anterior, destacamos que a reafrikanização da capoeira se deu entre outros aspectos devido as ingerências do Ministério do Esporte - que buscava cooptar a capoeira - expusemos o desejo que o governo militar possuía em domar a capoeira, fazendo dela mais um instrumento da construção de uma brasilidade não conflituosa e fundada no mito da democracia racial. Assim, os estilos ou mestres que não se adequassem caíam no ostracismo.

Podemos dizer que isso ocorreu pelo menos em partes com mestres Pastinha. Não que o reconhecimento do mestre tenha desaparecido frente as esferas intelectuais. Mas seu apoio governamental foi digamos suspenso. Pois, no ano de 1971, com o mestre praticamente cego, sua academia no Pelourinho foi retirada dele com a desculpa de que o imóvel seria reformado e logo em seguida devolvido ao mestre. Entretanto, isso não aconteceu, a sede de sua academia se tornou uma escola de culinária do SESI, sendo esse o primeiro de muitos golpes que o mestre sofreu. Muitos de seus alunos com medo debandaram. Os poucos que ficaram narram que o mestre passou por dificuldades. Assim, com o seu maior mestre debilitado e a própria capoeira angola vista como enfraquecida, devido ao que os partidários da eficiência marcial, chamavam de folcorização da capoeira.

Na década de 1980 a capoeira angola parecia estar destinada ao esquecimento, mas não foi isso o que aconteceu. No decorrer dessa década, a capoeira angola vai retomando lugar como um estilo de capoeira difundida. Como coloca Rosângela Costa Araújo: *“Apesar de uma representação numérica bem menor que na Capoeira Regional, a Capoeira Angola vem sendo praticada em vários estados brasileiros e vários países, formando comunidades orientadas pela descendência nos processos civilizatórios dos africanos e afro-brasileiros [...]”* (ARAÚJO, 2004, pág. 9).

Podemos então supor que, mesmo sendo grupos minoritários, estes conseguem alcançar uma boa visibilidade de difusão entre os capoeiristas em geral devido a organização que passaram a realizar de forma mais marcada na década de 1990. Contudo, a organização desses grupos se dá mais com vistas na projeção no exterior:

Entretanto, esse quadro vem passando por algumas mudanças a partir do início dos anos 90 quando algumas organizações de angoleiros também passaram a desenvolver trabalhos e instruir grupos/ ou núcleos fora do Brasil, formando também suas redes, embora em proporções bem menores. (ARAÚJO, 2004,

pág. 96)

Assim, os angoleiros foram reabilitados e sua influência aumentou. O que nos leva a pensar na atual configuração como ocorrem as disputas pela legitimidade e como as canções podem nos ajudar a desvendar esse processo.

Enquanto Bimba é chamado do gênio que inovou fazendo com que a capoeira retornasse a sua verdadeira essência, Pastinha é visto como o guardião da Tradição da capoeira. Os alunos de Pastinha assim com intelectuais baianos da década de 1930 a 1960, em sua larga maioria, viam na capoeira de mestre Pastinha a capoeira pura sem a interferência de lutas orientais. Nisso se constitui a mística em torno de sua tradição. Pastinha foi o fundador de uma escola que se contrapunha ao estilo de Bimba. Por sua vez, com os partidários da Regional tendem a salientar o que chamaram de uma descaracterização da capoeira que fez com essa deixasse de ser uma luta de matar. É fato, mesmo que estes mestres não tivessem uma rixa declara a rivalidade era evidente, uma vez que ambos os mestres disputavam não apenas por investimento do setor público, como legitimidade e respeito. Disputa que foi transmitida a seus alunos.

Em entrevista concedida ao documentário *O Fio da Navalha*⁷³, mestre João Pequeno expressa sua opinião sobre as duas formas de se jogar capoeira. Para ele, a capoeira angola, sua modalidade, “*estava melhor do que nunca*”, enquanto a, “capoeira regional estava estragada”. A partir desse e outros depoimentos de angoleiros, poderíamos afirmar a existência de uma rivalidade entre esses dois grupos, mas se tentarmos perceber outros possíveis significados, verificamos que o “*está estragada*” pode querer dizer que a capoeira regional perdeu a essência, desviou-se. Aliás, essa é uma acusação feita por diversas vezes à capoeira regional, não só por angoleiros, mas também por intelectuais que enxergam na capoeira regional um híbrido embranquecido. Essa postura por parte de alguns intelectuais, como Jorge Amado, parece esquecer a dinâmica cultural que produziu a capoeira. Dito de outra maneira, a capoeira já nasce como híbrida, fruto das tensões da sociedade brasileira do início do século XIX.

Por sua vez, os alunos de mestre Bimba acusam os angoleiros de descaracterizar a luta ao folclorizá-la, fazendo com que ela perca o seu lado marcial que foi, em suas concepções, usado na luta contra a escravidão. Então, para os alunos de Bimba, quem corrompeu a capoeira foram os angoleiros. Estes alunos consideravam a capoeira como se fosse um ente ontológico, marcada por uma essência transcendental, não admitindo a historicidade da capoeira, ou melhor, admitem-na apenas na medida em que essa demonstre sua

⁷³ SALDANHA, Andrea. *Capoeira: O Fio da Navalha*. ESPN Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

descaracterização por parte dos angoleiros, e o resgate da verdadeira natureza da capoeira por Mestre Bimba. Nas entrevistas que alguns alunos de Mestre Bimba - hoje respeitados mestres de capoeira - prestam para o documentário *A Capoeira Iluminada*⁷⁴, tal postura se faz dentro de uma visão mais dividida do mundo, marcada por uma racionalidade ocidental, perdendo assim parte dos elementos culturais de matriz africana. Essa postura frente à capoeira angola pode ser notada em canções como *Brincadeira tem hora* de Mestre Acordeon, discípulo de Bimba, que defende a eficiência e tradição que a capoeira regional tem. Nessa música, mestre Acordeon expõe seu ponto de vista sobre a capoeira como uma luta de resistência:

Brincadeira tem hora

Brincadeira tem hora
 Joga com garra e mandinga
 Esse jogo tihoso não é angola
 É capoeira de Bimba
 Hoje em dia me espanto
 Com tanto papo furado
 Se dizer que capoeira
 É somente brincadeira
 Esquecendo a sua história
 O seu passado de gloria
 Como luta verdadeira⁷⁵

Existe um esforço em buscar no passado uma legitimidade para a capoeira regional, no qual se demonstra que antigamente a natureza da capoeira era belicosa. Usada contra feitores e capitães do mato, ou seja, era uma luta eficiente, em contrapartida com a capoeira angola que havia perdido sua força e eficiência, não sendo mais aquela capoeira ancestral. Como resposta a essa brincadeira que a capoeira tinha se tornado, Bimba criou a capoeira Regional. Dentro de tal visão, o sucesso e continuidade da capoeira se devem ao uso do discurso do resgate das tradições por Mestre Bimba. Este que, em comparação, teria usado de inovações para justamente restituir a capoeira a seu estado essencial: quando os negros usavam da capoeira como forma de luta contra a escravidão. Na visão de Bimba a capoeira teria perdido sua eficiência.

Algo que será duramente criticado pelos angoleiros que em suas canções buscaram exaltar ao máximo a mística da capoeira. Eles também se apegam ao passado para justificar a

⁷⁴ LUZ, Nina & CASTELLO, Claudia. *Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada*. Rio de Janeiro, Lumen Produções Ltda, 2005

⁷⁵ *Brincadeira tem hora*, faixa, 8. Mestre Acordeon & Mestre Rã. *Cantigas de Capoeira*, CapoeiraArts, 1985.

autenticidade de sua capoeira buscando se referir a esses tempos idos e dele buscar sustento para sua prática por meio de uma ideia de ancestralidade. Assim, Jogo de Dentro, sem falar sobre a Regional de Bimba, se legitima ao se dizer angoleiro que se nutre da força que vem de Angola. Entendida pelos capoeiristas com o local onde a capoeira retira a força de sua tradição. De onde vieram os negros que criaram a capoeira:

Sou angoleiro que veio de Angola

Sou angoleiro
que veio de Angola
Valha meu Deus,
minha nossa Sra.
Sou angoleiro
que veio de Angola
Tocando pandeiro,
berimbau e viola
Sou angoleiro
que veio de Angola
Olha o jogo de dentro,
olha o jogo de fora
Sou angoleiro que veio de Angola⁷⁶

A canção acima mobiliza uma série de signos que fazem apelo a tradição e a prática da capoeira como uma arte dotada de malícia, molejo e mística. Isso não é uma prática exclusiva de angoleiros, mas estes são, com certeza, um dos grupos que melhor entenderam esse jogo. Assim, mobilizando esses signos os angoleiros marcam sua posição e se afirmam como senhores da capoeira tradicional.

No entanto devemos notar que mesmo sendo muito difundida a imagem de mestres Pastinha e os discursos que falam sobre a tradicionalidade de Pastinha repercutirem e serem disseminados na comunidade dos capoeiristas, Bimba possui maior circularidade entre os capoeiristas. Algo que pode ser explicado devido a formação dos principais grupos de capoeira do Brasil. Sendo que este em sua maioria possui entre seus fundadores algum membro relacionado com o estilo regional. Algo já apresentado no capítulo anterior. Agora quando observamos a tabela um notamos que não apenas de alunos desses dois mestres se faz a capoeira.

⁷⁶ *Sou angoleiro que veio de Angola*, Faixa 28. *Mestre Jogo de Dentro* Volume I: Capoeira de Angola. Prensado pelo próprio autor. 1992.

Tabela 1: Álbuns gravados pelas diferentes escolas de capoeira entre as décadas de 1970 a 1990 e integrando o corpus documental.

Álbuns de Alunos de Bimba	Álbuns de Alunos de Pastinha	Álbuns de outros mestres e grupos	Total
17	9	30	56

Fontes: Dados obtidos pela pesquisa, 2018.

Existem mestres que não possuem uma ligação direta com nenhum dos dois mestres. O que não significa que não busquem tal ligação. Um exemplo é o mestre Barrão. Mestre recifense de capoeira, que atualmente reside no Canadá. Sua trajetória não possui qualquer ligação no período de sua formação com mestre Pastinha ou Bimba. No entanto o mestre possui canções dedicadas aos dois mestres, mesmo que em menor grau em comparação a mestres como Toni Vargas ou Camisa. O que não invalida que o mestre busque, por meio dessa associação, legitimidade.

Associar-se mesmo que por meio de uma ligação indireta a mestre Bimba ou Pastinha é parte do jogo identitário que busca constituir a legitimação dentro da comunidade de sentidos da capoeira. Uma vez que discursivamente criar laços, com a tradição que esses mestres representam, garante um lugar de fala para aqueles que possibilita o reconhecimento pelos demais capoeiristas. Porém, o que os capoeiristas entendem como tradição não está apenas ligado as personas de Bimba e Pastinha. Existem outros critérios que permitem que os capoeiristas utilizem o discurso da tradição ou não. São temáticas para as canções, formas de se movimentar e ou cantar. No próximo tópico, trataremos sobre isso.

3.2 A consolidação de estilos e tipos de canções de capoeira nas formas para as gravações de LPs no decorrer das décadas de 1980 a 1990

Este tópico será dedicado a análise das formas e temáticas presentes nas gravações de LPs de capoeira. Com esse intuito realizamos um levantamento da difusão e repercussão dos discursos contido nos álbuns gravados entre a década de 1980 a 1990. Isso nos permitiu observar a evolução no decorrer desse período dos usos das temáticas e usos de forma de gravar LPs pelos grupos e mestres de capoeira. Nossa hipótese busca defender que foi nesse período que ocorreu uma mudança no fazer dos capoeiristas. O que nos faz atentar para levantamentos de canções de capoeira feita por pesquisadores ou capoeiristas. Assim, com base nessa comparação, podemos observar a emergência ou ocultação de temas. Com esse intuito formulamos a seguinte tabela.

Tabela 2: Número de vez em temas mais frequentes se repetem nas canções no LPs analisados no recorte⁷⁷

	Nos 13 LPs da década de 1980	Nos 7 LPs da década de 1990	Nos 20 LPs Totais
África	7	9	16
Bahia	13	15	28
Berimbau	10	9	19
Bimba	9	14	23
Capoeira	20	29	49
Conselho	14	9	23
Deus	8	4	12
Escravidão	11	14	25
Liberdade	16	26	42
Mestres	23	37	60
Mística	6	11	17
Passado	15	16	31
Pastinha	4	10	14
Tradição	12	24	36

⁷⁷ Por critério de precisão forma excluídos da tabela LPs sem datação exata, mesmo que estes claramente tenham sido pensado no período do recorte.

Quilombo	3	9	12
Zumbi	10	18	28
Vadiar	2	4	6
Amizade	4	4	8
Dinheiro	3	2	5
Lamento	8	4	12
Amor	3	3	6
Mulher	6	12	18
Mar	3	2	5
Outros	24	16	40

Fontes: Dados obtidos pela pesquisa, 2018.

Por meio dela, podemos verificar que com o passar do tempo a temática da liberdade se tornará uma constante nas gravações de LPs. Algo que não era presente de forma tão marcada nas gravações anteriores a 1980. Defendemos que a retomada de força dos movimentos sociais tornou possível que a temática da liberdade emergisse. Para além disso, devemos colocar que o impulso reivindicatório dos capoeiristas aumentará de acordo com a penetração da capoeira em movimentos sociais e projetos educativos de OGNs. Quando verificamos o número de canções que citam a temática da liberdade entre as décadas de 1980 para 1990, verificamos um aumento de forma significativa.

Outras temáticas importantes são tradição, mestre, passado e capoeira. No que tange a temática mestres, devemos colocar que entram nessa categoria citações a mestre Pastinha e mestre Bimba. Enquanto Bimba possui um número consideráveis já na década de 1980 de citações, Pastinha possui um número muito menor nessa década aumentando consideravelmente na década de 1990. Outros temas se mantêm estáveis como a própria capoeira, a mística, o passado, entre outros. Para os casos de leve aumentos de alguns temas, justificamos pelo aumento do número de LPs. Alguns temas ao contrário da crença popular dos capoeiristas eram quase que completamente ausências nas décadas de 1980. Tais como Zumbi e Quilombo.

Também devemos estar atentos para as regravações de canções de capoeiras tidas como tradicionais. Canções com *Paranauê*, *São Beto*, e *O Sim, Sim* entre outras. Dentre os álbuns analisados, notamos que um quarto deles possuem alguma versão do corrido Paranauê independente de serem de mestres e grupos de capoeira angola ou regional. Outro corrido comum é a canção São Bento sendo essa de Domínio Público. Notamos assim uma circulação

de canções entre esses grupos o que pode nos ajudar a compreender como esse fazer-se dos capoeiristas se constituiu e quais os critérios de seleção usados. Desta forma, os capoeiristas parecem ter um interesse em canções entendidas como antigas. Um exemplo é a já citada canção Riachão. Onde todas as bases que compõe a tabela possuem a menos uma versão desta. No caso das gravações, podemos notar que mestre Suassuna possui um interesse em gravar canções antigas tendo gravado não apenas essa canção como outras. Contudo, não são apenas de temas e canções que se constituem as formas pelas quais o discurso da tradição na capoeira engendra práticas. A outra forma está ligada diretamente a estrutura das gravações.

Falemos agora sobre as formas como os LPs são constituídos. E como eles irão aos poucos ganhando o formato mais comum para gravações nos dias de hoje. A Tabela acima indica a frequência da disposição das faixas e canções no interior dos LPs. Essas formas foram desenvolvidas no decorrer da década de 1960. Quando as primeiras gravações de LPs de capoeira foram realizadas, tais LPs formariam a base de um cânone das formas e estilos de canções de capoeira que serão usados pela maioria dos mestres e grupos de capoeira no decorrer dos anos de 1980 em diante, garantindo assim uma certa regularidade nas formas de gravar um álbum de capoeira.

Desta forma, ao que tudo indica a Philips foi uma das primeiras grandes gravadoras a ter interesse em gravar um LP de um mestre de Capoeira. O LP “*Pastinha e sua Academia*”⁷⁸ no ano de 1969. Nossa pesquisa não encontrou registros de gravações de LPs por grandes gravadoras em períodos anteriores a década de 1960. É certo que Pastinha gravou seu LP por uma gravadora de grande porte a holandesa Philips, mas isso só ocorreu cerca de seis anos após a gravação de Curso de Capoeira Regional no ano de 1969. No entanto em 1964 ele publica com apoio público o livro Capoeira Angola demonstrando o prestígio que o mestre gozava.

Como citado antes, Pastinha tinha reconhecimento de intelectuais além de ter um bom número de alunos, entre eles alguns intelectuais como o próprio Jorge Amado. No auge de sua fama e renome participou em Dakar capital do Senegal do 1º Festival Mundial de Arte Negra em 1966, aparecendo em jornais no Brasil e no mundo, sendo anteriormente a sua viagem elogiada por celebridades como Caetano Veloso. Pastinha se tornou um nome conhecido não apenas na Bahia isso em conjunto com os interesses do mercado fonográfico por ritmos afro-brasileiros pode ter levado a Philips a se interessar pelo mestre. Claro que não supomos que a matriz determinou a contratação do mestre para gravar um LP, mas sim que os

⁷⁸ MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia* Philips. 1969.

interesses por ritmos afro-brasileiros e o prestígio do mestre fizeram com que a filial local da gravadora o contratasse.

Primeiramente, precisamos entender que a Philips pode até ter manifestado um interesse em relançar o LP Pastinha e sua Academia, mas isso não significa que esse interesse não tivesse sujeito às demandas do mercado. A gravadora perdeu o interesse pela empreitada. Nos anos de 1980, o interesse do mercado cultural estava mais voltado para o rock e ritmos estrangeiros. Como informa José Teles, em seu livro *Do Frevo ao Manguebeat (2000)*, o interesse pelos ritmos chamados pop começou a se tornar maiores do que os ritmos e grupos de estética mais popular. Algo que Marcia Dias Tosta também nos ajuda a compreender a relação entre a música nacional e os gêneros internacionais:

Por outro, tivemos o que André Barcinski chama de “explosão da música pop no Brasil” que, em sua opinião, aconteceu no período compreendido entre 1974 e 1986. Entre trilhas de novelas e de programas infantis, gêneros mundializados como o rock, a discoteca, a soul music, o pop romântico, certa renovação do samba e da própria MPB, tal consolidação e crescimento se fez aprofundando a segmentação do mercado. (Tosta, P. 43, 2015)

Assim, no começo dos anos oitenta do século XX, novas tendências musicais ganharam força no Brasil. Bandas como Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso estouraram nas paradas musicais fazendo com que as gravadoras que atuam no cenário nacional buscassem nessas bandas novos produtos para vender ao seu público. Uma vez que as produtoras vêm nas gravações e bandas como produtos regulados pelas leis de mercado. Os capoeiristas que se inseriram nos meios de gravação também estavam presos a essa relação. Portanto, é possível pensar que uma gravadora como a Philips não via assim como lucrativa no início dos anos de 1980 a gravação de LPs de capoeira:

O produto da mercadoria cultural não busca, como o produto da obra burguesa elitista, aristocrática consagração de seus pares. Mesmo que o indivíduo criador, o autor, deseje consagrar-se, a produção é agora progressivamente coletiva e guiada primordialmente pelas leis do mercado. O produto destina-se a coincidir com a própria expressão do desejo público, para permitir a completa realização do capital. (Sodré, pág. 114, 1998)

Junte a esse novo interesse musical brasileiro às peculiaridades dos álbuns de capoeira e podemos entender como a Philips não relançou o LP de mestres Pastinha. Como falamos anteriormente, as músicas de capoeira não são para todos os momentos, mas sim que possui uma razão especial para seu uso. Essas podiam até gerar interesse pela forma exótica como podia soar, mas não seriam as top 10 das rádios. Os LPs de capoeira tinham um público restrito e um nicho muito específico os capoeiristas ou aqueles que gostassem de capoeira. Por outro lado, as gravadoras possuem agendas e interesses que nem sempre correspondem aos dos mestres. Assim, usamos o caso de mestre Pastinha para pensarmos sobre as mudanças no

mercado fonográfico.

Quando enfim foi relançado o Álbum de mestre Pastinha já nos anos 2000, agora como Pastinha Eternamente, o mestre já tinha morrido e a capoeira angola tinha se popularizado. No entanto, esse álbum remasterizado não foi lançado pela Philips, mas sim, por uma revista de capoeira a *Praticando Capoeira*. Isso não deixa de ser algo muito interessante. Afinal, quando por fim uma segunda edição saiu não foi pela gravadora original, mas sim por uma terceira empresa contratada por uma revista para prensar os CDs de forma terceirizada

Este LP de mestre Pastinha possui as características única frente aos demais. Uma vez que usa do recurso do depoimento do mestre para contar sua história. Mesmo que mestre Bimba tenha por assim dizer dividido em duas partes o seu álbum, canções e toque, ele segue o molde de um disco de música, todavia, o de Pastinha não. Ele é constituído por cinco faixas. Cada faixa possui, para além das canções próprias ao estilo da capoeira angola, depoimentos do mestre. Onde este mestre conta sua história e seus entendimentos sobre a capoeira. Parecendo com um documentário no qual uma entrevista, a de mestre Pastinha, se intercala com canções executadas pelos alunos de Pastinha. Criando um efeito de uma conversa informal em que o mestre parecia tirar um tempo entre uma canção e outra para conversar com seus alunos contando sobre suas experiências na capoeira, passando assim suas lições para novas gerações.

Mas, esse formato não é usual nas gravações de álbuns de capoeiristas que seguem o estilo de capoeira angola. No entanto, apesar de não seguirem exatamente o formato da LP de mestres Pastinha, os angoleiros buscam se aproximar da forma como o mestre cantava. É muito comum que, em seus álbuns, os continuadores da capoeira angola façam algo similar a Pastinha. Mesmo não utilizando das intervenções da fala para relatar causos, há uma certa proximidade. Em diversos álbuns, as faixas são compostas por mais de uma canção e isso por si só não é o suficiente para demonstrar a semelhança. Mas a estrutura das faixas o é! Assim, como as faixas do LP de Pastinha notamos que, para aqueles que seguem a escola de Pastinha, cada faixa começa com uma ladainha seguida da característica louvação, para depois seguir com os corridos. Assim, cada faixa pode corresponder a uma roda idealizada. Algo já presente no álbum de mestre Pastinha.

Isso pode ser notado posteriormente a partir da década de 1990 com álbuns de mestres como Jogo de Dentro ou mestre Moraes. Ambos ligados a tradição de mestre Pastinha. Cada um discípulo de um dos João discípulos mais renomados de mestre Pastinha. Mas o que

chama a atenção são as incursões de um mestre não ligado de forma direta a mestre Pastinha. Falo de Mestre Toni Vargas. Antônio Cesar de Vargas, o mestre Toni Vargas, do grupo Senzala, nasceu em 5 de abril de 1958 em uma favela carioca, começou a praticar capoeira com seus amigos sem mestre. Aos 10 anos, começou a treinar com mestre Rony do grupo Palmares Capoeira. Segundo o que ele narra, no álbum *Capuragingá*⁷⁹, de início não tinha condições de pagar a mensalidade da academia. Mestre Rony, ao saber disso, convida-o, dizendo que ele podia treinar. Toni Vargas sempre expressa gratidão ao seu primeiro mestre. É aqui no fato de usar depoimentos falando sobre sua história que o mestre se aproxima da tradição de mestre pastinha na hora de gravar seus álbuns.

A única gravação de uma gravadora de grande porte anterior a de Mestre Pastinha foi a do também reconhecido mundialmente Mestre Bimba, que como seu Curso de Capoeira Regional deixou para posteridade um registro da musicalidade de seu estilo. Sendo assim, faremos uma pequena digressão e falaremos sobre o LP de Metres Pastinha depois por hora vamos nos concentrar no álbum de Mestre Bimba. O LP do mestre saiu por uma gravadora local a J. S Discos ⁸⁰ a primeira gravadora da Bahia. Por essa gravadora, gravaram nomes como Gilberto Gil, Carlos Drummond, Carlos Lacerda e, entre outras estrelas, estava mestre Bimba:

A Gravações JS foi criada pelo músico e radialista Jorge Santos em agosto de 1960. Funcionava no quinto andar do edifício Sulacap, no centro da cidade, na confluência das ruas Carlos Gomes e Sete de Setembro, e destinava-se à gravação de *spots* para rádio e TV. (Freitas, p. 2 a 3, 2004)

Devido a ligação do fundador da J.S Disco ao mercado musical é de se esperar que ele possui uma visão apurada sobre tendências do mercado de disco. Assim, o fato de investir na gravação desse mestre pode nos revelar que o dono da gravadora Carlos Gomes via potencial comercial em gravações de capoeira. O que pode justificar o investimento de se pensar um LP, algo caro e que demandava muito trabalho. Mas, o interessante é que este foi o único LP de capoeira gravado pela J.S. Será que o LP foi um fracasso, o que levou a gravadora a não se enveredar mais pelos caminhos dos ritmos de capoeira? Se isso for uma realidade não deixa de ser algo engraçado, pois hoje esse é um álbum aclamado e visto como um dos mais importantes entre os capoeiristas. Uma outra explicação, que não passe obrigatoriamente pelo fracasso de vendas possa se dá talvez pelo interesse de buscar mercados mais populares.

⁷⁹ MESTRE TONI VARGAS. *Capuraginga*. Publicado pelo próprio autor. RJ Rio de Janeiro 1997.

⁸⁰ Sendo, com suas devidas peculiaridades e história, uma gravadora que teve papel similar da gravadora recifense Rozenblit em terras baianas. Sendo um selo que lançou inúmeros nomes que figurariam no cenário musical nacional.

Buscando gravar novidades que pudessem ser comercializadas pela gravadora, afinal essa empresa não grava apenas LP de música:

A música gravada na JS segue esta última direção, por conta, talvez, da formação e do gosto pessoal dos dois músicos que dirigem os trabalhos: Jorge Santos e Carlos Lacerda. Grava-se música de raiz - a exemplo do LP Curso de Capoeira Regional de Mestre Bimba, e do disco de samba de roda de domínio público, que teve os 500 exemplares recolhidos pela censura da ditadura pós-64 devido às letras de duplo sentido. Grava-se música para o “povão”: o hino do mais popular time de futebol do estado, o Esporte Clube Bahia, presente em todos os carnavais. Gravava-se música romântica, sambacação, toada e muito samba, embora se encontre alguma música instrumental, poesia musicada e até a música tema do filme Meteorango Kid. (Freitas, pág. 6 2004)

Assim, ao escolher gravar o LP de mestre Bimba pode muito bem ser um investimento calculado que permitiu a diversificação do catálogo. Mas, seja como for, a J.S lançou o LP Curso de Capoeira Regional, sendo esse um álbum com características próprias. Tanto o nome como seu formato e a ordem das faixas dão uma ideia clara do que se trata o LP de Bimba: servir para o aprendizado das formas e canções a serem utilizadas durante as rodas de capoeira regional. Assim, como os sete toques da capoeira regional, o mestre parecia pressupor que aqueles que viriam a escutar soubesse o porquê de cada toque. No encarte do LP, constam as faixas sendo a primeira de quadras, a segunda com os corridos. As demais faixas se caracterizam pelos toques da capoeira regional sendo uma faixa para cada um dos sete toques.

O que justificaria o porquê posteriormente esse álbum seria visto pelos capoeirista como muito importante. Afinal, ele se dava ao objetivo de transmitir lições desses mestres não apenas a seus alunos como para futuras gerações. Mas, se for isso devemos nos perguntar o porquê de não haver explicações dos usos e motivos de cada toque no encarte, apenas seus nomes. O mestre também não faz qualquer declaração no álbum sobre a utilização dos toques. Mesmo sendo um curso ele parece mais ser um texto paradidático de língua estrangeira usado para praticar a leitura e gramática da língua, mas não traz em si as explicações. Assim, aqueles que não tivessem uma noção básica do porquê e o para que o mestre usa aquele toque ficaria confuso como o grande número de toque e sua hora de usar.

Com exceção de toques em que o consenso é total, sendo eles a Cavalaria, a Banguela, a Iúna e o São Bento Grande de Bimba, existe muita confusão sobre o uso dos demais toques se eles tinham alguma função e qual seriam ou se teriam mesmo uso não sendo apenas criações com finalidades estéticas. Uma vez que os vários discípulos de Bimba se contradizem sobre os toques, seus nomes e seus usos. Um exemplo é o toque Santa Maria e o

Hino da Capoeira Regional. Para alguns alunos, seriam dois toques distintos definidos pela cadencia usada em cada um. Para outros, não haveriam dois toques, mas apenas um.

Devemos ter em mente que, no processo de formação de seus alunos, o mestre os ensinava os toques e os movimentos e estes ensinavam aos seus alunos. Isso deixa a questão ainda mais complexa. Afinal, se os toques faziam parte da formação, por que o mestre não definiu em definitivo os usos de seus toques? Talvez o mestre acreditasse que seu estilo iria cobrir o mundo sendo praticado por todos e que seus ensinamentos se perpetuariam. Não existindo assim a necessidade de explicar tudo nas faixas que compõem o Curso de Capoeira Regional, pois todos aqueles que escutassem o LP já saberiam o básico para compreender os usos e motivos de cada toque. Mas aqui entram dois pontos o primeiro pode ser entendido como aquilo que Luiz Renato Vieira chamaria em seu livro *Jogo da Capoeira* (1993) de caráter carismático de Bimba, sendo assim após sua morte não existira aquele para levar à frente do legado de uma forma total a manter a coesão do grupo. Ou ainda que durante a vida do mestre não existiam tais confusões pois o mestre poderia ser sempre consultado.

Isso é válido, mas não nos responde à questão por completo, uma vez que entre os próprios alunos existem divergências sobre os ensinamentos do mestre. De fato, a ausência de um líder capaz de unificar o grupo de alunos de Bimba ajuda para esse não consenso. Pois, esse poderia impor, devido a sua legitimidade, sua visão sobre os ensinamentos, mas como de certa forma todos os alunos de Bimba possuem legitimidade comparável entre si alguns com pouco mais outros como pouco menos, entretanto todos dentro de um mesmo grau de legitimidade, ficando difícil que a opinião ou autoridade de um sobrepor aos demais colocando fim as discussões.

Outro fato possível são as transformações que ocorrerem nas suas vivências e experiências que sofreram ao longo do tempo, onde podem ter feito o mestre repensar sobre suas metodologias de ensino e mesmo conteúdo de suas sequências. Mestre Bimba pode ter, sem perceber ou mesmo percebendo, mudado de opiniões e práticas, afinal ele era um ser humano, homem de seu tempo, ou melhor de seus tempos. Assim, ele iria transformar suas práticas de ensino ao longo dos anos, instruindo alguns de uma forma e outros de maneiras diferentes. Um caso que demonstra muito bem isso são as sequências de ensino de mestre Bimba conhecidas como as sete sequências de Bimba. Ao falar com cada aluno, o mestre usa uma forma de executar e mesmo uma ordem diferente será dita. O mesmo pode ocorrer com os toques. Como Bimba não deixou em registro o uso de todos os toques, isso gera até hoje a

discursão sobre eles.

De forma geral, as características do LP de mestre Bimba são únicas. Mas, no entanto, ele serve como base para as canções gravadas por aqueles que de alguma forma se vem ligados à tradição de mestres Bimba. Um exemplo é a canção *O sim sim, o não não* que será regravada por uma série de mestres. Entre eles, Toni Vargas, Camisa, Boa Voz, entre outros. Mas, a referência mais direta a esse LP é uma fita cassete, *Quadras & Corridos*, do mestre Toni Vargas podemos notar de forma bem clara a influência, não apenas da tradição da capoeira regional, mas também do LP de mestre Bimba. Talvez, as únicas diferenças mais acentuadas são a ausência de faixas de toques e dos comentários que vez por outra o mestre Toni Vargas faz explicando o porquê desse tipo de corrido, assim como seus usos.

Com exceção dos mestres Bimba e Pastinha, essa pesquisa só tem conhecimento da existência de um outro mestre que gravou um álbum destinado à comercialização anterior a década de 1970. Mestre Tairá gravaria seu álbum *Capoeira da Bahia do Ano*⁸¹ de 1963. Mesmo ano do LP de mestre Bimba, esse álbum parece ser fruto de uma iniciativa individual do mestre ou como essa pesquisa está mais inclinada a pensar de uma gravadora menor que ao que tudo não durou muito e investiu no mestre, uma vez que não existem mais álbuns de capoeira conhecidos desta pesquisa feitos por essa editora. Ao que tudo indica, a editora se aventurou no mercado fonográfico. Gravando seu LP em conjunto com o mestre Gato Preto apesar deste não aparecer na capa, onde apenas o nome de Trairá é visível. Segundo o site ABC dos velhos Mestres a gravação de 1963 foi relançada em 1964. Quando aparentemente algumas faixas foram suprimidas.

Também devem ser pensadas as questões sobre a gravação de álbuns independentes de capoeira. Já nos anos de 1980 se vislumbra como uma possibilidade mesmo que longínqua. Assim, se abriu para os grupos a possibilidade de produzir e distribuir seus álbuns. Algo que só começara a ocorrer com maior frequência no decorrer da década de 1990, quando as possibilidades materiais para gravação se tornaram mais acessíveis para grupos de capoeira organizados. Um dos fatores que contribuiu para que fosse viável a produção de LPs independentes com certeza é a organização em grupo. Algo que discutimos no capítulo anterior, desta forma ao se organizarem em redes o que permitia um número muito maior de alunos que permitia a esses, custear as gravações, prensagem e distribuição, mesmo em pequena escala, de seus LPs. Assim, devemos ter em mente que pequenas gravadoras podem

⁸¹ MESTRE TRAIRÁ. *Capoeira da Bahia*. Xauã. 1963.

aparecer e sumir deixando poucos rastros o que pode ser um fator de dificuldade para a pesquisa.

Pois, como demonstra o disco de mestre Trairá gravado pela Xauã⁸², é fato de que não apenas as grandes gravadoras como também pequenas gravadoras e selos independentes estiveram e estão envolvidos na produção de discos de capoeira. Trairá usara de uma gravadora pequena paulista que ao que tudo indica possuía relações com Dias Gomes, pois segundo coloca Waldeloir Rego, esse famoso escritor foi responsável pelo texto de apresentação de LP de mestre Tairá (Rego, 1968). Infelizmente não temos acesso a esse texto sendo desta forma não podemos analisar no que esse material poderia nos ajudar a sondar essa questão da relação da editora e gravadora com a capoeira. Essa gravação poderia parecer algo incomum nos anos de 1960 e de fato é surpreendente.

Interessante que existam em 1963 tantas gravadora independentes, o mesmo ano que Trairá gravará seu disco. No entanto, só temos conhecimento da gravação de apenas um álbum de capoeira gravado por essas pequenas gravadoras. Mas, isso nos coloca diante de uma questão: será que o mestre Trairá teve um acesso mais fácil para gravar nessa editora do que em grandes gravados nacionais e internacionais? Ele foi convidado para compor parte do catálogo, ou será que ele apenas pagou a prensagens de seus LPs nela? Isso até o momento não sabemos. No entanto, sabemos que durante os anos de 1990 alguns grupos com certo poder monetário, vieram a gravar seus álbuns por conta própria. Sugeriram selos como Capuraginga, que foi usado para gravar álbuns do grupo Capuraginga. Algo bem impressionante que demanda muito capital, uma vez que não se trata apenas de um estúdio de gravação, mas também de todo um equipamento de prensagem do LP, assim como de divulgação e comercialização.

Sobretudo no segundo caso, muitas independentes se constituíram tendo como plataforma de atuação aquilo que David Hesmondhalgh chama de “políticas institucionais e estéticas”, ou seja, se formaram como empresas atuando a partir de propostas estéticas definidas, sobretudo aquelas ligadas a estilos específicos de rock, professando não raramente posições contrárias à forma de atuação das grandes gravadoras, bem como produzindo obras de conteúdo político crítico aos governos de seus países, em defesa das minorias políticas, do meio ambiente e outras formas de engajamento. (Tosta, p. 42, 2015)

Os formatos de gravações dos LPs de mestre Trairá e mestre Waldemar, tipos diferentes de se gravar um LP de capoeira, são difundidos entre os capoeiristas como formas padrões para seu álbuns até hoje. Enquanto Mestre Trairá contém faixas dedicadas a toques de

⁸² Op. Cit.

capoeira, em mestre Bimba cada faixa com canções possui apenas uma canção, sendo dessa forma, uma configuração intermediária entre os padrões atuais e o de Bimba. O de Waldemar por sua vez se constitui apenas por canções e não possui uma faixa instrumental. Sobre o álbum de Waldemar é importante dizer que este foi primeiramente uma gravação antropológica. Tal álbum foi utilizado para divulgação da cultura brasileira no exterior, como esse existem outros álbuns. No entanto, não tivemos acesso a eles. Isso nos faz crer que o álbum de mestre Waldemar circulou com certa facilidade entre os capoeiristas, uma vez que é possível encontrar com relativa facilidade arquivos digitais desse álbum. Assim como seu formato, em conjunto com o de Trairá, parece ser o mais comum nas gravações de LPs de mestres e grupos de capoeira. Sendo descoberto na década de 1980 pelos capoeiristas brasileiros.

De fato, a circularidade desse formato é tamanha que até mesmo em um álbum feito para o homenagear mestre Bimba, *Quadrás e Corridos*⁸³ o Toni Vargas faz o uso de depoimentos não apenas para explicar sobre as canções e seus usos, mas também sobre suas experiências. Isso demonstra uma circularidade entre as tradições e as formas de gravação. Algo que para alguns capoeiristas é visto como perda da pureza ou degeneração. Principalmente, quando falamos de angoleiros e sua visão de que a regional é uma capoeira impura. Pois, apesar de partilharem de certos pontos de convergência há a construção de uma comunidade de sentidos diferenciada pelos angoleiros. Desta forma, as canções da capoeira angola podem circular com mais facilidade entre outros grupos, mas o mesmo não ocorre com as músicas criadas por capoeirista não angoleiros. Uma exceção seria a canção Dona Isabel, composta por Toni Vargas, mas cantada também por João Pequeno.

Existe algo irônico quando pensamos nos moldes em que os álbuns de capoeira que são gravados a partir dos anos de 1980 não atendem os formatos pensados por mestre Bimba ou por Pastinha. Seus formatos continuam um tom de manifesto. Seja porque nas próprias faixas fica claro o esforço memorialista de Pastinha onde ele narra sua trajetória e sua visão para capoeira. No caso de Bimba, o título de seu LP explicita o desejo do mestre de construir uma forma de capoeira embasada em seus planos. Afinal, o nome de seu LP era *Curso de Capoeira Regional*⁸⁴ o que mostra a preocupação com a transmissão de suas lições de capoeira. Assim, seria de se esperar que fossem deles as formas de se gravar os LPs. No entanto, apesar de toda a fama e relevância entre os capoeiristas as formas como Bimba e/ou Pastinha

⁸³ Op. Cit.

⁸⁴ MESTRE BIMBA, *Curso de Capoeira Regional*, Salvador: J. S. Discos, 1963.

gravaram seus LPs não são utilizadas, ao menos em sua totalidade. Não que a influência desses não possa ser vista, como já demonstrado anteriormente. Mas, que de certa forma, foram exatamente os álbuns de mestre Trairá e Mestre Waldemar da Paixão, que apesar da importância ficaram muitas vezes a sombras de mestre Bimba e Pastinha que consolidaram uma forma padrão de gravação.

Supomos que isso se deu devido a uma forma de pensar e organizar as canções já há muito compartilhadas. Sendo assim, mestre Bimba e Pastinha, apesar de serem visto como capoeiristas tradicionais, esses mestres inovaram em suas gravações criando assim uma possibilidade para experimentação que será seguida por alguns mestres na hora em que esta forma gravar seus próprios álbuns no decorrer da década de 1970. Ao passo que, na próxima década, a experimentação se não some por completo será mais restrita. Portanto, notamos que durante a década de 1960 foram constituídas as principais formas como serão realizadas as gravações de álbuns de capoeira. Isso é claro no que tange a organização dos conteúdos e das faixas. Algo que fica visível quando observamos nas 54 gravações que analisamos. Isso posto, passemos ao próximo tópico.

3.3 A construção de uma tradição capoeirista entre os anos de 1980 a 1998

Nos anos de 1980 à segunda metade da década de 1990 a capoeira passou por uma série de transformações que ajudou a configurá-la como a prática que hoje figura como patrimônio cultural da humanidade. Inegavelmente, muitas das características que compõem a capoeira nesse momento já existiam. Antes de uma tabula rasa na construção do campo capoeirístico essas mudanças representam a busca pela tradição e um reencontro com uma dita essência da capoeira, sendo também marcado pelo processo acentuado de mundialização da capoeira, acompanhado de um crescimento vertiginoso de seus praticantes. O medo da degeneração, da perda das tradições, assim como a desconfiança dos chamados mestres de aeroporto será um marco desse momento em diante.

Essas novas relações provocaram alterações profundas na experiência que constituía a prática da capoeira, o que pode ser um fator que aumenta o medo da perda da “essência”. No entanto, a criação do esquema de grupo foi um dos fatores que permitiu a expansão da capoeira pelo mundo da maneira que se deu. Com a exceção de alguns mestres pioneiros como Jelton Vieira, que já na segunda metade do século XX havia se instalado em Nova York. A primeira expansão massiva da capoeira pelo exterior se deu no decorrer dos anos 1980. Podemos supor que o trabalho de mestres como Jelton foi fundamental para que a capoeira corresse o mundo. Mas, nos focaremos nos anos de 1980 em diante, por acreditar que nesses anos se deu a configuração da capoeira que conhecemos hoje⁸⁵. Pois, é frente a essas mudanças que os mestres e demais capoeiristas buscaram maneiras de lidar com essas transformações advindas em parte dessa expansão. Se nesse primeiro momento a expansão pegou por assim dizer os capoeiristas de surpresa, o momento seguinte aos anos de 1990 não pegaria assim os mestres e grupos desprevenidos.

Pergunte a um capoeirista qual é o peso da tradição e você verá que a maioria dirá que ela é fundamental. Ele irá contar sobre os antigos mestres e de como estes fazem a história da

⁸⁵ Configuração essa que muito provavelmente terá que lidar com as novas pressões, advindas de uma onda conservadora aliada ao crescimento de religiões neopentecostais de caráter intolerante, que perseguem elementos culturais contrários à sua visão de mundo. Mas tais questões se encontram fora de nosso recorte, no entanto acreditamos necessário comentar sobre tais temas, uma vez que eles nos dão conta das permanentes mudanças que a capoeira sofre, como nos dizem sobre o período conturbado e de acirramento das perseguições a cultura afro-brasileira em nossos dias.

capoeira, falará da importância de se observar o ritual da roda que vem sendo transmitido de geração a geração desde os tempos da escravidão. Pergunte mais. Busque saber sobre quem foi o mestre de seu mestre. Tente fazer uma genealogia de discípulos e mestres e você chegará a uma surpresa. Algo inesperado. A linhagem de discípulo e mestre que os capoeiristas conseguem citar chega, quando muito, até o começo do século XX, como muita boa vontade nosso rastreio chega à final do século passado com algum capoeirista obscuro da Bahia a quem não sabemos muito mais do que seu nome. Não que a história busque a origem da capoeira, a questão aqui é de uma ordem diferente. Liga a lógica da transmissão da tradição a partir da ideia de elos de uma corrente que permite que o passado seja “salvo” da corrosão do presente. Pensar como esses elos são constituídos através do tempo e da forjadura de uma memória da capoeira nos ajuda a compreender certas formas como o passado vem a ser significado e agenciado em lutas do presente em busca, não apenas de reconhecimento, mas também como ferramenta de legitimidade para combates no presente por um futuro melhor e mais justo.

Essa relação com o passado tem como instrumento de legitimidade de um narrador que encarna em si não o fim da história, mas sim apenas mais um elo nessa longa corrente que começou antes dele e que por isso possui um dever de lembrar e manter a memória viva. Não que de fato todos possuam esse compromisso, mas sim que essa é uma tendência na relação entre mestre e discípulo. O discípulo se liga a seu mestre, fazendo isso, se conecta a toda uma linhagem de capoeiristas que antecederam a ele e seu mestre. Fazer isso é manter a Tradição Viva. Insere-se nesse jogo da busca pela legitimidade se fiando no passado, em que a dimensão oral narrativa tem mais valor do que a documental escrita. Assim Bernardo Velloso Conde analisa a função dessa forma de contar história:

Na maior parte das vezes esse “contar a história sobre a capoeira” surge a serviço de dimensionar ou legitimar certas construções do “ser” capoeira. Foi possível perceber que certas representações do passado se tornaram importantes elementos constitutivos do processo identitário, e de posse dessa afirmação, haveria uma tendência a se valorizar mais a construção oral da história da capoeira do que os documentos oficiais, em função de o primeiro ser de maior circularidade e recorrência [...] (CONDE, 2007 pág. 23)

Essas narrativas têm como ponto de partida os tempos coloniais passando por fatos-chaves da história do Brasil ligando-os a história da própria capoeira. Tais como o sofrimento e luta contra a escravidão sendo episódios da dita história oficial com as batalhas pelo Quilombo dos Palmares, a Guerra do Paraguai, entre outros momentos vistos como de importância para construção de uma identidade que evoca o passado e suas figuras como base do que é ser capoeira. Afinal, todo capoeirista sabe que Zumbi dos Palmares foi o primeiro

mestre de capoeira, que Lampião foi valente feito um capoeira.

Assim, mais elos são acrescentados a essa corrente que faz da tradição a fiadora da memória. Mas, quando se busca elo a elo se nota um vazio. Zumbi é creditado por muitos capoeiristas como um dos primeiros capoeiras, porém de quem ele aprendeu? Para os que creem nessa versão teria ele criado a capoeira do zero? Tão importante como a pergunta anterior: quem foram seus sucessores? Para quem ele teria transmitido sua mandiga? Isso os capoeiristas de hoje não sabem. O que eles sabem sobre o passado da capoeira antes de mestres como Bimba e Pastinha é muito fragmentado. Algo que pode ser justificado pela forte perseguição que a capoeira sofreu. O que teria assim comprometido a difusão dessa cadeia de capoeiristas do passado até os dias de hoje. Fazendo com que muito do legado tenha si perdido.

Desta maneira, as narrativas fazem o papel de criar esses elos com o passado a partir do uso da imaginação histórica que aproveita das formas que lhe convém os estudos acadêmicos sobre a capoeira. Usando os elementos que reforçam esse sentimento de pertencimento a uma história maior de luta por liberdade e não dando a importância para fatos e episódios que poderiam ser desagregadores de uma consciência histórica positiva sobre o passado da capoeira. Assim, as lacunas devem ser preenchidas e o legado da capoeira mantido, mas segundo os termos dos capoeiristas. A respeitabilidade se faz pela inserção do mestre nessa corrente em que os elos devem garantir a ligação com a tradição.

Essa relação com o passado mediada pelas narrativas que buscam remeter, as tradições devem ser encaradas de forma a problematizá-las. Oras existem lacunas entre esses elos. Mas mesmo que não existissem essas falhas nos elos da tradição essa deveria ser problematizada. Não que o mito e o legendário não façam parte dos jogos da memória. A Tradição se alimenta dessas relações entre o incrível e o factual. Mas essas lacunas em uma cultura que se fia na respeitabilidade e legitimidade de suas figuras está tem o dever interno de fazer do depoimento algo confiável geram um certo desconforto.

Mas essa confiabilidade se dá por outros meios, no qual, por exemplo, a performance que joga com a emoção transmitida e pela força da presença,(Zumthor, 1987) aliada ao lugar de fala respeitado da posição do mestre que o respaldo da instituição proporciona validando os discursos e negando que outro possa contestar os que detém a autoridade da fala (De Certeau, 1982). Isso nos demonstra como a formação dessas memórias é bem mais complexa do que uma simples transmissão de mestre a discípulo. Existem outros elementos que compõe esse jogo de formação de uma memória da capoeira. Elementos esses que passam pelo uso de conhecimentos históricos, discursos de intelectuais e dos próprios capoeiristas. Pois, é preciso

para os capoeiristas completar as lacunas. É aqui que um exercício de criatividade e bricolagem se faz construindo uma versão do passado:

Se, por hipótese, fosse possível fazer uma síntese dos aspectos históricos, dos diversos campos a respeito da capoeira, seria a seguinte: uma capoeira que nasce na senzala, instrumentaliza o escravo para fugir e ganhar liberdade nos quilombos, chegando até mesmo a ser praticada por Zumbi. Tem seus primeiros registros documentados no final do século XVIII na cidade do Rio de Janeiro, mas, paradoxalmente, sempre foi baiana. (CONDE 2003. pág. 28)

Esse seria o tipo padrão de narrativa difundido na capoeira. Possuindo suas variações dependendo do grupo de capoeira a quem se filia. Quando se inicia na capoeira, o professor de capoeira⁸⁶ transmite ao iniciante uma versão dessa narrativa. Com o tempo de prática, o aluno vai se inserindo cada vez mais na tradição e nos mistérios da capoeira e, com isso, a versão apresentada vai se tornando mais complexa. Seu saber é fruto de uma longa trajetória na qual vai descobrindo os mistérios e segredos. Seu aprender é feito assim, dentro da imersão no universo da capoeira, portanto foi produto de um árduo trabalho. Aprender a se movimentar leva tempo e dedicação, mas aprender o porquê das coisas é mais demorado, pois é preciso estar preparado para manter a tradição, mesmo que essa tradição seja inventada.

Assim, os mestres de capoeira e seus alunos têm o papel ativo na manutenção de uma tradição que é entendida como anterior a eles, na qual se enxergam como apenas o elo mais recente, algo que guarda, mesmo que de forma sutil e muito menor, aquilo que Hampaté Ba relata sobre os mestre Doma⁸⁷ do povo bambara. Assim como para esses povos, para muitos capoeiristas ligados às tradições de seus mestres, a legitimidade de quem fala é de fundamental importância para garantir a inserção do capoeirista nessa comunidade. A partir dos estudos de Hampaté, possamos talvez traçar paralelos da importância de tais princípios que regulam a fala e sua credibilidade. Afinal, a capoeira possui traços de matriz africana da que guarda seus mistérios, mas que ao mesmo tempo busca sua força pela fala:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem

⁸⁶ O professor de capoeira, bem como os monitores e instrutores, são capoeiristas que ainda não atingiram o título de mestre de capoeira, mas mesmo assim gozam de prestígio e ou legitimidade para ensinar a capoeira, geralmente estão ligados a um mestre como alunos dele e ou a um grupo de capoeira. Tais novos sujeitos estão inseridos na lógica que fez emergir as academias de capoeira e os grupos modernos.

⁸⁷ Em *A Tradição Viva*, A. Hampaté Ba realiza uma séria discussão sobre as cadeias de transmissão da tradição de povos da Savana africana. Analisando seus usos na escrita da história africana, Hampaté evidencia que tais mecanismos se baseiam na legitimidade do narrador, que fica obrigado a dizer a verdade, pois a mentira dentro dessas tradições é a corrupção não apenas da história e do narrador, mas da força mágica que provem do Ser Supremo MaaNgala. Por tanto, existe por parte dos mestres de iniciação do povo bambara uma preocupação com o que é dito.

e a palavra. (Hampaté Ba. 1980 Pág. 168)

Talvez, um ponto que fuja um pouco dos contornos da lógica do povo bambara é o uso e atualização do passado pelo presente. Mas, como anteriormente colocado, não defendemos aqui a existência de uma narrativa pura, sem alterações ou seleções, mas sim que há um princípio mental que liga as narrativas das canções de capoeira a essa lógica exposta por Hampaté Ba. Tal fundamento nos serve aqui com inspiração e não como forma a qual devemos enquadrar a realidade estudada. Sendo assim, notamos que os capoeiristas buscam se fiar na tradição e no peso da fala do mestre de forma similar aos mestres Domas da forja, mas que, ao contrário destes, possuem maior liberdade criativa para usar o passado. Seja em discursos para seus alunos no final de suas aulas, seja nas letras de suas músicas.

Os mestres se vêm ligados, ou pelo menos se dizem, a uma longa cadeia de transmissão que remonta a capoeiristas de tempos imemoriais, passando pelos capoeiras lendários como Besouro Mangangá, Manduca da Praia, Nascimento Grande, entre outros, desembocando nos velhos mestre baianos do início do século XX até chegar na geração atual. E, quando necessário, intervém nas formas como o passado é visto e significado para garantir uma verdade maior que os “fatos uma verdade da natureza, da essência da capoeira que não se pode perder”. Se as referências do passado como pinturas não trazem o berimbau, são elas que estão erradas e, portanto, devem ser corrigidas. Se pinta um berimbau na mão de um negro capoeirista desenhado por Debret e se corrige o erro do pintor que por deslize esqueceu.

Mas, complicado é lidar com as maltas que assolavam a Cidade do Rio no século XIX. Afinal, aqui se tratam de criminosos e capangas políticos servindo de braços armados da elite. Em sua divisão da cidade em áreas de dominação provocou muito tumulto e confusão entre os Nagoas e Gauimús que competiam entre si causando muitas brigas e mortes (Soares, 2004). Ao se tratar deste passado, os capoeiristas tendem a não falar sobre ele e divulgar. Não vemos canções dedicadas a essas maltas, seus feitos são relegados ao esquecimento. Quando muito, são vistos como manipulados pelas elites que usam suas destrezas a favor dos poderosos e contra seus iguais. Visão simplista muito preto no branco. Isso é comum no meio da capoeira, esse maniqueísmo que exalta os mestres não vendo nesses defeitos e ou os deméritos. Enquanto os governantes do passado são vistos como malvados e inimigos que agiram contra capoeira.

Mas, existe um critério de seleção para a maneiras como essas canções se ligaram à tradição. Há aquilo que se busca ocultar do corpus narrativo, por exemplo, as maltas, por

serem vistas com uma mancha no passado da capoeira. O máximo que pode existir são menções, não a maltas, mas sim para membros destas tais como Manduca da Praia. Grupos cariocas, como Abadá Capoeira, gravaram canções que exaltam a memória de Manduca da Praia. Esse personagem assim é valorizado se não por todos, mas por parte dos membros do grupo. No entanto, sua ligação com as maltas é omitida ou vista como algo de menor importância, pois as maltas são vistas como algo negativo que cria uma imagem negativa sobre a capoeira e os capoeiristas.

Existe assim, uma comunidade de sentidos compartilhados pelos capoeiristas, que utilizam as canções com um dos meios para construir narrativas sobre o passado no intuito de criar a coesão interna. Essas narrativas das canções, em conjunto com outras práticas, formam o corpus de um lugar de fala que se fia pela legitimidade de uma tradição. Tradição construída a partir de seleções, inclusões, exclusões, silenciamentos, memórias e autoridade de fala. Portanto, essa tradição está sempre sendo retrabalhada pelas necessidades do presente. As canções se encontram dentro desta lógica que reveste a tradição. Sendo assim, elas também estão sujeitas a esse processo de seleção que faz com que temas sejam esquecidos e outros reapropriados a partir das necessidades do presente. O que leva certas canções e certos temas ao serem gravados com mais facilidade, e outras caírem no esquecimento. Assim, esses critérios dizem porque certos mestres parecem ser mais aceitos como cantadores do que outros.

Outra forma que a ideia de mediação pode vir a aparecer é a utilizada por Peter Burke(2010), no qual intelectuais coletavam e anotavam, divulgando e transmitindo entre as elites através sua óptica as histórias, contos, tradições, festas, folguedos, conhecimentos populares tais como ervas medicinais, pratos típicos, maneiras de fabricação de artefatos materiais, entre outros. Como bem ressalta Burke essa tradução do “popular”, mediada antes de ser perfeita, é resultado de uma visão que parte de um lugar (toda visão parte de um lugar esse não é o problema, mas sim esquecer desse detalhe fundamental) de poder.

Ora existe um interesse por partes de intelectuais pela capoeira e isso se dá desde antes da Proclamação da República. Como Plácido de Abreu Morais escreveu no romance *Os Capoeiras* (1886) - que em seu preâmbulo faz uma espécie de glossário aonde o autor lista uma série de termos usados na capoeira - já durante a república poderíamos citar, entre outros, Jorge Amado. Chegando aos dias atuais, antropólogos, educadores, como Mauricio Acuña, Fred Abreu, Gerardo Vasconcelos, entre outros, poderiam compor a lista de interessados na capoeira. De certa forma, este são membros das elites letradas ou/e intelectual que realizam trabalhos de tradução e, porque não dizer de divulgação contribuindo para circularidade de

elementos dessa cultura?

A definição de mediador usada no estudo da classe intelectual também pode ser aplicada para capoeirista sendo estes ou não do mundo acadêmico. Como podemos notar, existem aqueles que fazem a mediação entre a produção acadêmica e os demais capoeiristas como é o caso de Nestor Capoeira que possui uma obra dedicada a discutir como a comunidade da capoeira pesquisas de sociólogos, antropólogos, historiadores entre outros pesquisadores. Porém, essa mediação não é apenas mera reprodução do discurso acadêmico, existe um uso dessa produção conforme os interesses da comunidade dos capoeiristas, com o intuito de legitimar praticas criar vínculos com o passado manipulando conforme as necessidades.

Muitas dessas práticas fazem parte ainda hoje do universo simbólico dos capoeiristas, tais como o uso de apelidos e o uso de gestos simbólicos para demarcar performaticamente certos atos que devem ser realizados. No entanto, não poderíamos dizer que tais práticas sobreviveram sem alteração no interior da capoeira. Por mais que os apelidos tenham permanecido como uma prática que se manteve dessa época, seus significados são hoje diferentes. Antes eles ocultavam o nome para evitar a perseguição, ou era atos de afirmação de ser de um escravizado frente ao sistema escravista. Mas, com os processos de institucionalização da capoeira no decorrer do século XX os apelidos passam a ser visto como uma forma de integração entre os membros do grupo e ao mesmo tempo que são uma forma simbólica de remontar ao passado. Outros gestos poderiam ser entendidos como maneiras de reafricanização e retorno as antigas tradições.

Os capoeiristas assim manipulam suas narrativas na tentativa de criar uma coerência para seu passado. Mas como visto o passado não pode ser completamente domado. Ele está sempre à espreita só esperando por um deslize que traga à tona o embaraço. Afinal, nunca se sabe quando um historiador vai desenterrar da memória revelando esse passado interdito. Como fica claro quando observamos a obra de Carlos Eugenio Libano Soares, que analisa como as maltas estavam relacionadas com a constituição da capoeira no Rio de Janeiro oitocentista, quando esses grupos dividiam a capital em territórios de influência e rivalidades entre as principais maltas Nagoas e Gauimús (Soares, 2004) e (Soares, 1990). No entanto, tocar nesse ponto da história pode vir a causar desconfortos e não ser útil para formação de uma memória heroica. É onde criatividade e o jogo de cintura são necessárias para conciliar, ou em certos casos contra argumentar.

Estamos diante de um processo de autocensura. Em que, movidos por um entendimento de que esse passado é vergonhoso ou um desvio, os capoeiristas operam uma

lógica de exclusão. Naquilo que Michel Foucault chamou de interdição, pois os discursos se produzem apenas pelo dito, mas também pelo não dito (Foucault, 2001). Assim, os capoeiristas interditam em seu passado as maltas. Falar sobre está é um tabu. Pois romperia a construção narrativa do discurso da tradição da capoeira como uma luta por liberdade.

No máximo, as maltas são usadas para exemplificar a perseguição que a capoeira sofreu para depois sair de cena. Isso pode ser observado na canção que abre o álbum *Liberdade, Dona Isabel*. Nele, Mestre Toni Vargas inicia lendo trecho do primeiro Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil no que tange as maltas e os capoeiras. Mas, a canção não fala sobre as maltas se quer cita seus nomes os participantes. Nela se faz uma crítica a Abolição e a figura da princesa Isabel, faz louvação a pessoa de Zumbi. Contudo, as maltas não foram sua citação no início da canção, não representa sua integração a história da capoeira, mas apenas uma menção para afirmar a perseguição aos negros e capoeiristas. É uma exposição com o intuito de ocultar, pois a essência da capoeira seria a baiana, daqueles que lutaram contra injustiça, como Besouro e as maltas seriam um mero acidente de percurso. Assim a mediação dos capoeirista busca negar as maltas pelo seu caráter violento, algo que poderia manchar a imagem que os capoeiristas buscam construir hoje.

Senão vejamos é raro ver os capoeiristas falarem sobre as maltas e capoeiras capangas. As maltas foram grupos de negros capoeiristas. Algo similar a gangues, elas marcaram a história do Brasil como sinônimo de criminalidade e violência. Constituindo um grupo com características próprias, segundo Pires as maltas possuíam códigos e condutas codificadas partilhadas entre os membros da malta em questão:

As maltas tinham formação social, práticas políticas e rituais específicos. Construíram marcas diacríticas que se expressam nos diversos aspectos simbólicos, referente às cores, assovios, indumentárias, nomes e gestos próprios. (PIRES, 2004, apud Lima, 2007, pág. 139)

O que não significa que não se busque junto aos governantes subsídios e patrocínios para seus projetos. O mesmo pode ser colocado sobre a moral dentro da capoeira. Ela se rege dentro dos códigos morais da malandragem em que o herói nem sempre age pela lógica da sociedade, ele é um defensor dos pobres. Um exemplo disso é Besouro Mangangá, capoeirista que aparece em diversas músicas. Seu nome é associado a valentia. Um negro insubmisso que lutava contra os desmandos dos coronéis do Recôncavo Baiano. A violência que Besouro cometia era feita dentro de um código aceito pelos capoeiristas, afinal seu alvo seria a injustiça. Se, vez ou outra, agisse como excessos isso seria perdoado. Afinal, seu gênio ruim se justificava ao não aceitar injustiça e por seu bom humor com que fazia suas peripécias.

Muitos mestres o admiram, mas o mesmo não pode ser representado sobre as maltas as formas como a violência era usada nos dois casos era diferente ou pelo menos assim se pensa. Suassuna, entre outros mestres, canta sobre este capoeirista que tinha a fama de valente, que segundo o próprio mestre “*valente igual ele não tem...*”. Suassuna não nega que o nome de Besouro⁸⁸ que trazia consigo o estigma de um negro metido a valentão e justiceiro. Em sua canção, *Besouro Valente* somos apresentados a um capoeira que poderia ser visto como alguém foge de uma visão de um jogo quase que apenas lúdico, sem maldade, usado como ferramenta educativa que muitos mestres buscam para capoeira junto a escolas com disciplina.

Visão essa que pode ser pensada como a adaptação ou transformação que a capoeira passou ao sair da lista de práticas ilegais de “degenerados sociais”⁸⁹ para patrimônio cultural do Brasil. No entanto, a capoeira e seus entendimentos se movem em um campo sinuoso, jogando com as definições escapando por entre as brechas dos sistemas de classificação. Sendo luta, é de matar quando precisa, sendo jogo, se dar a brincadeira se dá a vadiagem como esperteza em que maldade e inocência do divertir se unem. Brinca com a tradição e a inovação se renovando para se manter tradicional. Afinal, um de seus mais reverenciados mestres em uma de suas falas deixa claro que a capoeira não estaria parada no tempo. Mestre Pastinha disse a seguinte frase em um dos trechos de seu álbum de 1967: “*Seu princípio não tem método. Seu fim é inconcebível ao mais sábio dos Mestres*”. Suas tradições seriam então colocadas na lógica dos fundamentos que se permitem maleáveis.

Portanto, mesmo com essa possibilidade de escolhas das formas como se cumprem e usam a tradição, mestres e professores trazem para si a missão de manter vivas as tradições. Podemos até mesmo, como assentado anteriormente, visualizar uma obrigação do lembrar, é como se o esquecer das tradições e dos velhos mestres fosse um pecado imperdoável; o que não significa a imutabilidade das percepções sobre essas figuras e seus ensinamentos. Essas tradições estão em constante reelaboração devido às pressões sociais e culturais que os capoeiristas sofrem. Afinal a memória atua através de um jogo de lembrar e esquecer, mas o que lembrar e o que esquecer? Isso cabe a seleção ativa dos trabalhos da memória que buscam no passado da capoeira os elementos que garantam a legitimidade de quem fala em nome da capoeira. Ao mesmo tempo em que esquece ou não dá maior destaque a pontos da história da

⁸⁸ Para um aprofundamento sobre a vida de Besouro ver; VASCONCELOS, José Gerardo. *BESOURO CORDÃO DE OURO: o capoeira justiceiro*. Fortaleza. Edições UFC. 2009

⁸⁹ Os capoeiras e outros tipos sociais foram considerados como portadores de perigo para os cidadãos de bem, dentro da lógica de uma sociedade disciplinadora do trabalho com o desejo de ser civilizada nos moldes europeus as práticas ligadas a cultura africana dos ex-escravos ou e que fugissem da lógica do trabalho disciplinado eram perseguidas e colocadas na ilegalidade. Como ocorreu com a capoeira que figurou no código penal.

capoeira que possam gerar embaraço ou vir a servir de instrumento contrário a prática da capoeira.

Antes de buscarmos a verdade factual contidas nas narrativas que servem de base para construção das canções, temos como objetivo compreender o que as canções podem nos dizer sobre as formas como são construídas o entendimento do mundo pelos capoeiristas. Pois, existem por vezes profundas verdades em enganos, erros e até mentiras. Verdades essas que nos contam como são associados, interpretados e mobilizados acontecimentos na produção de sentidos para o mundo. E, como esses nos permitem compreender como experiência e memória constroem laços. Portanto, antes de desprezar essas fontes por seu caráter subjetivo ou tentar expurgar delas as ditas impurezas, devemos entender que esses elementos constituem esse tipo de fonte e que eles devem ser levados em conta no momento em que as analisamos. Elas dão conta de outro tipo de resposta.

Nisso, Janaina Amado pode-nos ajudar com suas reflexões sobre um digamos intrigante narrador. Este construiu uma narrativa bem temperada, mas nem um pouco precisa. Ligando elementos do fictício e acontecimentos fora de ordem, unem aquilo que não fazia parte dos acontecimentos que a pesquisadora desejava estudar. Esse grande mentiroso, um Dom Quixote dos Sertões goianos, ensinou muito a Janaina Amado sobre os usos da memória. Esperemos que também ele nos possa ajudar a pensar como as questões sobre a diferença do vivido e do recordado e como as experiências e as memórias mantêm uma estreita relação com as maneiras pelas quais as narrativas vão se constituírem:

Parece-me necessário, antes de tudo, distinguir entre o vivido e o recordado, entre a experiência e a memória, entre o que se passou e o que se recorda aquilo que se passou. Embora relacionadas entre si, vivência e memória possuem naturezas distintas, devendo, assim, conceituadas, analisadas e trabalhadas como categorias diferentes, dotadas de especificidades. O vivido remete a ação, à concretude, as experiências de um indivíduo ou grupo social. A prática constitui o substrato da memória; esta, por meio de mecanismos variados seleciona e reelabora componentes da experiência. (Amado, 1995 pág.131)

Mas a frente Janaina continua detalhando questões referentes às narrativas:

Toda narrativa apresenta uma versão um ponto de vista, sobre algo. A narrativa de Fernandes constituiu uma versão entre muitas da Revolta do Formoso; até hoje ela disputa com outras, espaços audiências e adesões, em busca de legitimidade social e histórica. “Importa a versão, não fato”: o antigo ditado popular já chamava a atenção para importância e autonomia das interpretações. (Amado, 1995. Pág. 133)

Sendo assim, não é surpresa que ao tratarmos do passado através das canções de capoeira estas construam versões, interpretações com base nas expectativas do presente. Temas comuns aparecem assim como formas de se narrar as experiências do grupo. A visão do grupo sobre influencia a escolha e as maneiras pelas quais um tema é abordado. Não é

diferente na capoeira. Na maioria das músicas que falam do período colonial e imperial, por exemplo, é comum que os cantadores foquem nas ideias de união e luta contra o cativo. Idealizando o passado e a ação dos capoeiristas. As canções são portadoras e criadoras de experiências sobre o passado. Usando de narrativas difundidas bem como a memória histórica filtradas pelos interesses do presente para construir a ideia de união entre os capoeiristas.

Poderíamos pensar em uma série de motivos para essa postura em relação ao passado. Tais como: o desconhecimento de rixas entre escravizados, a necessidade de construir um passado de união entre os capoeiristas para garantir a união no presente, a visão de que essas disputas eram um fator menor, realizado por uma pequena parcela iludida de capoeiras que não enxergavam o real inimigo – o sistema escravista –, entre outros motivos. Todas essas alternativas são plausíveis e não excludentes entre si, podendo se combinar das mais variadas formas. O passado pode assim ser uma força de coesão ou de desagregação dependendo do uso e da visão que se faça dele. A memória permite organizar a experiência como o tempo. Mas a memória não é só o lembrar:

As “visões de passado” (segundo a fórmula de Beneviniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. (Sarlo, 2007. Pág. 12)

As narrativas sobre o passado que as canções de capoeira contêm buscam fazer um elo entre o presente e o passado, rompendo assim o tempo linear e instaurando, enquanto a roda de capoeira dura, outro regime de tempo. Um tempo em que presente e passado estejam juntos e que cada roda atualize as potências da anterior. Assim, para o capoeira experiente e paciente há a possibilidade de se cobrar uma dívida como de se retribuir o ocorrido em outra roda em uma roda futura. Essa mediação que busca dissolver e fundar uma temporalidade onde as idas e vindas do jogo criam um ambiente em que o tempo escorre conforme a cadência do toque do berimbau.

Na canção *Rodas na Praça*⁹⁰, de mestre Boa Voz, podemos notar como essa tendência se manifesta de uma dissolução do tempo em nome de manifestar esse tempo ido. Naquilo que poderíamos caracterizar como um clarão Benjaminiano, onde um lampejo traz a experiência do passado de forma abrupta assombrando o presente (Benjamin, 1987), a rememoração parece assim trazer algo de importante do passado dos mestres, algo que contém uma aura mística: [...] “*Você se lembra/ Parece até lenda/As rodas na Penha,/Mas nós*

⁹⁰ *Rodas na Praça*, faixa 8. IN: *Mestre Boa Voz*, Volume: I Abadá Capoeira. Vol. I. Agatá Tecnologia-1999.

tava^(sic) lá/Sou testemunha/destes tempos idos*”⁹¹[...]. Esse parecer lenda dá assim uma força maior do que um simples ocorrido, pois estas rodas são dignas de serem lendárias. Capaz de suspender a distância tempo que só as lendas podem. Desta maneira, pela força mítica as rodas na praça, se inscrevem nos discursos da tradição da capoeira, sendo um lugar onde: [...] *“Capoeira ia e vinha/Sem ter hora pra parar”*⁹² [...]. O que leva seus participantes participarem de uma outra lógica de tempo, a lógica da roda, onde a volta do mundo reatualiza sempre as disputas e nutre as tradições.

As tradições das rodas de capoeira dão sentido e peso a prática da capoeira. Suas canções buscam refletir sobre tempos idos. Fazendo surgir assim certos discursos partilhados no interior da comunidade dos capoeiristas. A memória coletiva se entrecruza com a memória individual. Ao escutarem seus mestres falando sobre os antigos mestres e suas tradições, passam a partilhar do que acreditam ser a experiência dos antigos mestres da qual agora eles também fazem parte. Ecléa Bosi discute esses entrelaçamentos do coletivo e do individual na constituição da memória:

Pude perceber essa força da memória coletiva, trabalhada pela ideologia, sobre a memória individual do recordador, o que ocorreu mesmo quando este participou e testemunhou os fatos e poderia portanto nos dar uma descrição diferenciada e viva.

Parece que há sempre uma NARRATIVA COLETIVA privilegiada no interior de um mito ou uma ideologia. E essa narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder a transmitir e difundir. (Bosi, 2003, pág. 17 a 18.)

De fato, as canções e outras formas discursivas no interior da capoeira parecem ser transpassadas por essa força discursiva ideológica. Mas, mesmo que existam pressões ideológicas que forcem a certas posturas diante do passado, não significa que essas narrativas não busquem uma verdade. Elas se fundam em experiências partilhadas que constroem representações idealizadas do passado. Essas representações são possíveis na medida em que estas estão ligadas a transmissão dessas experiências dos mestres para os alunos, mesmo que tais experiências se façam através do não vivido por aquela geração de capoeiristas, mas sim pelo que foi acumulado e transmitido pela tradição. Tradição essa que muito bem pode ser pensada como inventadas nos termos de Hobsbawn:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawn, 1997. Pág. 8)

O fato de serem tradições inventadas não significa que não gerem experiências como

⁹¹ Op. Cit.

⁹² Op. Cit.

espaço formativo. Poderíamos pensar que a experiência possa ser um local de domínio do simbólico onde as tradições podem ser criadas. Essas tradições inventadas agem de forma similar ao ato da forjadura de uma memória. Existindo um trabalho para moldar e por vezes fixar maneiras de se entender o passado como lugar que dá sentido ao presente. Elas atuam como catalisadoras de um sentimento de pertença que usa a experiência partilhada para criação de um espaço de vivência em que a memória rege a forma como a experiência é usada.

A experiência para Thompson é vista como um momento em que ocorre a formação de grupo. Em geral, estes se vêm em discordância com as demais. Em outras palavras, seus membros têm desejos diferentes das demais classes, muitas vezes seus objetivos não são apenas diferentes, mas conflitantes (Thompson, 1963). Em um dado momento na trajetória histórica da capoeira, os seus praticantes se viram ligados como parte de algo em comum e diferente de outras experiências. Não tomamos os capoeiristas como uma classe em si e sim como um grupo heterogêneo. Conjunto esse que em meio a uma série de narrativas também heterogêneas, buscam uma identidade comum, passando assim a partilhar de uma base comum de narrativas e normas de conduta.

A experiência partilhada a partir do final da década de 1970 e consolidada na década de 1980 forja de uma memória sobre o passado da capoeira se constitui não de formas puras. Narrativas sobre capoeiristas baianos dominam o imaginário dos capoeiristas atuais. A Bahia veio se tornar a Meca dos capoeiristas, porém isso não se deu por acaso ou simplesmente pela qualidade desses mestres frente aos demais capoeiristas da mesma época. Se deu pelo entrecruzamento entre as experiências desses mestres, poderes públicos e intelectuais que buscavam construir uma identidade do que seria ser o genuinamente brasileiro. Intelectuais como Jorge Amado, Carybé entre outros ajudaram a projetar a capoeira baiana pelo Brasil construindo formas e maneiras de se entender a capoeira. Nas inteirações entre esses intelectuais e capoeirista, não foi simplesmente uma cooptação, mas um processo complexo em que tanto intelectuais como mestres jogavam em busca de legitimidade. Será aqui que as formas que balizaram as formas de ver a capoeira ganharam forma (Acuña, 2014) & (Vieira, 1996). Essas experiências formaram um espaço de hibridação cultural que produz dinâmicas identitárias imprevistas. Afinal, aqui existem várias camadas de hibridação. Na tentativa de uma melhor compreensão dessas dinâmicas de hibridação que produzem identidades, usamos o auxílio dos estudos de Canclini:

Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoque em teóricos que levem em conta os processos de hibridação (Hanners; Hall) mostram que não é possível falar de identidades como traços fixos, nem afirmá-las como essência de uma etnia ou nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas

articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. (CLANCLINI. 2001. Pág.; XXIII)

E as canções de capoeira poderiam ajudar a evidenciar e projetar formas de representação de uma identidade vista pelos capoeiristas com essencial e imutável, usando a história e a memória para fins a-históricos com finalidade de criar uma narrativa que dê coerência e força para a identidade criada pelos capoeiristas. Mesmo que a identidade seja assim um fluido que escorre ao se tentar aprisionar, ela escapa derrama assim como a linguagem que constituem as formas de nos apropriarmos do mundo através dos signos. No entanto, as linguagens remetem não as coisas em si, mas a signos que remetem a outros signos, o significado é deslocado perpetuamente, assim também são as identidades, (Silva, 2000)

Mas mesmo assim a identidade é vista como fixa, mesmidade, algo que permanece no tempo que utiliza a história com um fim a - histórico. Talvez, seja exatamente aqui que o estudo sobre as identidades deva se concentrar no entendimento de como se constroem as identidades e como elas podem ser usadas com finalidades políticas. Afinal, como Thomas Tadeus da Silva nos lembra, nenhuma identidade é inocente elas sempre se fazem em um processo de diferenciação. A diferença antes de um resultado dos processos identitários ela está em sua origem. Colocando em outros termos só existem identidades, porque há o diferente, aquilo que não sou eu (Silva, 2000).

Poderíamos começar a pensar canções como “*Sou capoeira*”⁹³ de mestre Suassuna em uma de suas estrofes aparece a seguinte afirmação “*Sou capoeira olha eu sei que sou...*”⁹⁴, tal afirmação pode ser pensada como instrumento de criação de laços que pertence a uma comunidade de sentidos, que instituem uma identidade comum para todos os capoeiristas que se distinguem de outros. Essa identidade busca criar o sentimento de pertencimento a uma comunidade que busca ligar os capoeiristas de todos os matizes e regiões; afinal, não é o angoleiro ou apenas os alunos de mestre Bimba que são “astutos”; é também “... inimigo do perigo e confusão...” e que por isso mesmo “... *sabe o valor de uma vida e por isso corre de briga ele quer mais é vadiar...*”⁹⁵ quem possui esses predicados são os capoeiras e não os karatecas. Essa é apenas uma entre outras que nos servem de indícios. A forja da memória que cria uma noção de identidade para os capoeiristas, seria apenas uma das muitas dinâmicas dos trabalhos da memória podem realizar sobre o passado. Assim, como a memória possui seus usos e finalidades, as canções de capoeira também fazem parte desse jogo.

Essas características do capoeira foram delimitadas de forma mais coesa por meio dos

⁹³ *Sou capoeira*, faixa 5. IN: *Capoeirando Ilhéus 2004*. São Paulo, prensado pelo autor, 2005

⁹⁴ Op. Cit.

⁹⁵ Op. Cit.

discurso sobre a tradição que busca fazer repercutir por meio das canções uma identidade sobre o ser capoeiristas. Assim, fazendo com que circulem no interior da comunidade da capoeira certas noções dessa identidade. Noções que tangem sobre um apego a um ideal de tradição que remete aos grandes mestres baianos. Tais discursos circulam no interior de uma comunidade que possui as chaves para conseguir compreender o que é dito. Desta forma, um dos fatores de legitimação dos discursos proferidos é a adequação a essa linguagem. Saber o que falar e como falar são importantíssimos para que o discurso possa ser legitimado. Sendo que um dos lugares de controle desse a autoridade da fala, que permite alguém profira ou não um discurso. Assim como também realiza interdições que impossibilitam que seja pronunciado certos enunciados ao mesmo tempo que cria a possibilidade de que outros enunciados possam vir à tona (FOUCAULT, 2001).

Assim, a tradição se constituiu um desses discursos na capoeira. Um discurso tão poderoso que é capaz de arregimentar os grupos de capoeira em torno de uma identidade que se fia nesse ideal de salvaguardar o passado e manter vivo no presente algo que é entendido pelos capoeirista como sua essência. Mas, essa tradição vem de mãos dadas com outro ideal discursivo que passa a ser, em conjunto com a tradição, o amálgama que compõe a pedra angular da identidade da capoeira: a Liberdade. O que poderíamos nomear de uma tradição de liberdade. A liberdade de manter sua tradição e de pode ser capoeira.

Os capoeiristas entendam essa identidade engendrada pelo discurso da tradição e da liberdade como sua identidade atemporal. Algo que a capoeira sempre seria e nunca se modificaria. No máximo sendo ameaçada pelas impurezas e desvirtuações daqueles que não compreende o verdadeiro valor da capoeira e só desejam lucrar. Assim é necessário estar vigilante contra os hospedes que devoram as casas e heranças das viúvas com a desculpa de fazerem orações.

Outra possibilidade é que os próprios capoeiristas que serviram de fonte para o etnógrafo ocultaram de suas entrevistas canções com a temática liberdade e tradição (tradição aqui entendida de forma ampla como um fazer-se característico dos capoeiristas). Motivados talvez pelos entendimentos dos mestres que serviram de fonte que estes temas não eram de importância para o pesquisador, ou que este possuía interesses em outros. Os mestres, no entanto, podem ter uma motivação mais grave para ocultarem essas temáticas de forma deliberada e ativa. O medo. Esse sentimento pode estar por trás da ocultação das temáticas liberdade, cativo. Supondo que estas circulavam de forma ampla pelas rodas de capoeira e possuíam um papel relativamente importante para os capoeiristas, pois com elas comemoram sua liberdade. Não as explicitar elas poderiam ser um mecanismo de defesa.

Muitos mestres da década de 1960 possuíam alguma memória sobre a escravidão. Podendo serem filhos de ex-escravizados ou netos destes. Assim o medo da escravidão e seu retorno poderiam estar por trás desta atitude. Mas não podemos esquecer que no decorrer da coleta de dados por Rego o Brasil se encontrava em plena a ditadura militar. Nesse período a repressão a oposição do governo dos generais, bem como os movimentos sociais eram perseguidos. Desta maneira afirmar as lutas pela liberdade ou as violências do passado seria visto como algo perigoso.

O fato de que com a eclosão dos anos de 1980 de movimentos sociais e culturais pelo Brasil também podemos notar que as canções de capoeira gravadas passam a fazer mais frequentemente referências a liberdade e luta por ela corroborarem, ao menos parcialmente, nossa hipótese. Assim, nesse novo momento era possível falar abertamente sem medo. A possibilidade de lutar por seus direitos e a renovação democrática que ocorreram no final do século passado, e que hoje estão sobre a ameaça do retorno do autoritarismo, incentivaram os capoeiristas a reformularem seus discursos com base no ideal da tradição, mas não qualquer uma: a tradição da liberdade que permite os capoeiristas serem capoeiristas, podendo manter suas tradições e afirmar sua arte e lutar por uma sociedade mais justa. Assim, no próximo capítulo tratará sobre como os capoeiristas trabalham os discursos referentes a liberdade.

4 - A EXPERIÊNCIA DE LIBERDADE QUE AS CANÇÕES BUSCAM SUSCITAR

Dona Isabel, que história é essa?

Dona Isabel que história é essa

Oi ai ai!

de ter feito abolição?

*De ser princesa boazinha que libertou a
escravidão⁹⁶*

(Mestre Toni Vargas)

Ao interrogar a figura da princesa Isabel sobre que história seria essa, mestre Toni Vargas questiona os resultados da abolição e diz que as lutas por liberdades e direitos das populações afrodescendentes não encerraram. Ao contrário, como um trecho da canção *Dona Isabel*⁹⁷ deixa claro “*abolição se fez bem antes ainda por se agora*”⁹⁸, dando assim a tônica de uma luta que reatualiza no presente as lutas do passado. Afirma também que o protagonismo do fim da escravidão não pode ser dado apenas a figuras brancas, como à própria princesa. O mestre explicita que eles, os negros, lutaram contra a sua condição de escravizados desde muito antes do 13 de maio de 1888. Cobrando o fim do que ele chamou de uma maldade que oculta “[...] *a verdade da favela/E não com a mentira da escola*”⁹⁹.

Essa música composta na década de 1980 entra em concordância com estudos que apontavam o papel ativo do negro não apenas na luta contra a escravidão como no processo de formação da sociedade. Tais estudos começavam a ser difundidos na sociedade, mesmo que ainda de forma tímida para além dos círculos acadêmicos e de movimentos sociais na época em que essa canção passou a circular nas rodas de capoeira. O que talvez seja um dos fatores que permitirá a circulação e difusão massiva dessa canção nesse período. Uma vez que mesmo que seu compositor só tenha a gravado no ano 2000, ela já circulava, sendo gravada

⁹⁶ Mestre Toni Vargas. Dona Isabel. faixa 1. IN: MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

⁹⁷ Op. Cit.

⁹⁸ Op. Cit.

⁹⁹ Op. Cit.

por mestre João Pequeno já no final da década de 1980¹⁰⁰. Além de sua citação no livro *O Jogo da Capoeira: cultura popular no Brasil* (1996) de Luiz Renato Vieira.

O que é algo interessante, pois não falamos sobre o momento atual, onde os estudos sobre a abolição dão papel de protagonismo aos negros e possuem uma difusão maior. Penetrando em diversos setores sociais. Mas de um momento em que tais estudos começavam a ganhar força e disputar a hegemonia do campo. Assim, esses estudos em conjunto, como os movimentos sociais e culturais abordados no capítulo 1, passaram a propor uma forma de se narrar a história dos negros no Brasil, valorizando uma série de atores sociais que tentavam driblar a opressão do sistema escravista. Assim restituindo os negros como sujeitos e não mais aceitando que homens e mulheres, que sofreram o julgo da escravidão, entrem para histórias apenas sobre a ótica economicista ou do escravizado como um sujeito passivo. Algo que só foi possível por meio de pressões de movimentos sociais e culturais negros em conjunto com uma renovação historiográfica.

Desta maneira, com os ventos da nova historiografia sobre a escravidão, que tem como expoente, entre outros, a produção do Departamento de História da Unicamp, os escravizados passam a ser vistos como sujeitos de suas próprias histórias, mesmo que só possam fazer suas escolhas de forma precária. O espaço de ação limitado não significa a objetificação e coisificação dos sujeitos. Com esse novo paradigma, os historiadores passaram a buscar formas de como são construídas as relações sociais em uma sociedade escravista. Partindo do prisma das experiências dos sujeitos escravizados. Deslocando assim o ponto de observação do econômico e dos senhores para os negros. Assim, por esse paradigma, que usa como base pressupostos teóricos da História vista a partir dos de baixo, que tem como um dos seus principais expoentes o historiador britânico E.P. Thompson, se torna possível que uma série de sujeitos, antes relegados a serem meras notas de roda pé, tenham suas histórias contadas. Com essa guinada, historiadores como Sidney Chalhoub, Hebe Mattos, Robert Slenes, Silvia Lara, entre outros, passaram a se debruçar sobre formas de resistência que usavam da astúcia e da malandragem dos escravizados, encontrados nas brechas do massacrante regime escravista.

Desta forma, buscamos minimamente fazer o mesmo com os capoeiristas. Grupo que durante muito tempo foi perseguido. Se hoje são reconhecidos e até admirados, não significa que o passado não traga consigo suas marcas e cicatrizes. Este capítulo buscará discutir sobre um dos aspectos que forma a base do fazer dos capoeiristas. Trataremos sobre a liberdade em

¹⁰⁰MESTRES JOÃO PEQUENO. *Mestres João Pequeno -Lp-Programa Nacional, de Capoeira*. Brasília, 1989.

suas canções. Colocado de forma mais específica, sobre as maneiras pelas quais os capoeiristas compreendem e mobilizam os discursos de liberdade no interior da capoeira, como instrumento de luta e de legitimação da capoeira, tanto entre seus pares como para o resto da sociedade. Assim, trataremos aqui nesse capítulo não da História da Capoeira em si no período da escravidão, mas das formas como canções gravadas entre as décadas de 1980 e 1990 pelos diversos grupos e mestres de capoeira, de alcance nacional e ou internacional, trabalham, refletem e reelaboram as visões de liberdade que circulam no interior da sociedade capoeirística. A liberdade, que em conjunto com a tradição, passa a formar a base discursiva dos capoeiristas. Estando na constituição das narrativas que compõem o corpus de histórias da capoeira, lendas e anedotas que circulam por meio das canções, bem como reatualiza no presente as lutas do passado, atualizando demandas e denunciando as opressões presentes. Na tentativa de compor uma sociedade em que a liberdade, reconhecimento, dignidade e mesmo a preservação das tradições da capoeira sejam possíveis.

As gravações que analisaremos nesse capítulo tendem a usar a luta por liberdade como elemento característico do passado da capoeira. Acionando mecanismos de memória que buscam assegurar que os capoeiristas e a capoeira sejam compreendidos como sinônimos de liberdade. Assim, nos intrincados jogos identitários, nos quais os trabalhos da memória se envolvem, a movimentação que as gravações fazem com as tradições e narrativas sobre o passado, e a luta pela liberdade, servem como instrumentos que permitem a construção de uma noção de uma ligação entre seus praticantes, como o ideal de liberdade. Mas qual?

Nesse sentido, nas páginas que se seguem, buscaremos responder essa pergunta. Em nosso primeiro tópico, buscamos contextualizar os entendimentos que a liberdade pode assumir para os capoeiristas. Assim, defendo que a partir de toda a efervescência cultural e social dos anos de 1980 e 1990, os capoeiristas passaram a reivindicar a liberdade como um direito. A liberdade de ser capoeirista, a liberdade para manter suas tradições e, principalmente, para ser negro. Dessa forma, os capoeiristas mobilizam o seu duplo significado, da liberdade a da sua ausência, prefigurado nas canções como escravidão. Assim, o próximo tópico tratou sobre como os capoeiristas relacionam a falta de liberdade no passado com os dias atuais, vendo como os capoeiristas compreendem as continuidades entre o período da escravidão e as atuais condições dos negros. Por fim, buscaremos discutir para quem as canções de capoeira falam sobre a liberdade e as contradições nesses discursos, de forma a buscar explicitar projetos que as canções possam conter, frente à inserção da capoeira na sociedade capitalista. Isso se soma à possibilidade de críticas internas que as canções possam fazer frente a ações de grupos e mestres de capoeira, bem como à sua mercantilização.

4.1 A emergência da liberdade como reivindicação

Para entendermos sobre como os capoeiristas constituíram seu discurso atual sobre a liberdade que os capoeiristas fazem, convém primeiro analisar dois pontos. O primeiro está intimamente ligado à busca que seus praticantes empreenderam pelo que entendiam como a essência da capoeira. Algo que já se desdobrava desde o final da década de 1970. Com a busca das “raízes” africanas da capoeira, naquilo que poderíamos definir como a africanização da capoeira, como visto no capítulo anterior. Mas foi apenas a partir da década de 1980 que essa tendência se consolidou e veio a se tornar hegemônica.

Podemos notar que a liberdade é um tema subsumido nas gravações de capoeira, quando observamos os LPs de mestre Pastinha¹⁰¹, Bimba¹⁰², Trairá¹⁰³ e Waldemar da Paixão¹⁰⁴. Não há praticamente nenhuma menção direta ao termo liberdade. Não que, talvez, a liberdade não fosse algo importante para os capoeiristas e de repente na década de 1980 surgisse do nada. Mas, ao que parece, a palavra em si não era de uso corrente ou, como defendem os capoeiristas, alguns deles poderiam estar ressabiados com pessoas de fora de sua comunidade. Assim, agiram de forma que suas ações não revelassem, para o etnógrafo e demais pesquisadores externos, seus descontentamentos e suas críticas ao sistema. Uma vez que, sendo praticantes de uma arte que sobreviveu devido à astúcia e à mandinga diante das investidas das forças de repressão estatal, seria de se esperar que os capoeiristas agissem com cautela daqueles que não conheciam. Pois estes podiam ser agentes disfarçados, apenas esperando um deslize dos mestres para os encarcerarem.

Mas isso não explica o porquê, já na década de 1980, em seu livro de memórias “*A Capoeira Angola na Bahia*”¹⁰⁵, mestre Bola Sete citar poucas canções sobre a liberdade.

¹⁰¹MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia*. Philips. 1969.

¹⁰²MESTRE BIMBA, *Curso de Capoeira Regional*. Salvador: J. S. Discos, 1963.

¹⁰³DREYFUS-ROCHE, Simone, (1925–) *Brésil vol. 2 Musique de Bahia, Paris Musée de l'Homme, Disque 33t., 1956*. Enregistrements originaux, CNRS UMR7173 ethnomusicologie. Capoeira enregistrée au terrain de Waldemar ledimanche 30 octobre 1955.

¹⁰⁴MESTRE TRAIRÁ. *Capoeira da Bahia*. Xauã. 1963.

¹⁰⁵BOLA SETE, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. 1ª ed. Salvador, EGBA/Fundação das Artes, 1989; 2ª ed. - rev. e atualizada. Rio de Janeiro, Pallas, 1997.

Afinal, Bola Sete é um nativo. Não haveria motivos para que os velhos mestres negassem compartilhar, como mestre discípulo de Pastinha, canções sobre a liberdade. Ainda mais quando temos em conta que, em uma entrevista, seu mestre, o tão aclamado mestre Pastinha, conta em 1964, para Helina Rautavaara, sobre a ligação que a capoeira teria com as religiões de matriz africanas. Das quais, utiliza gestos simbólicos, compartilhados com a chamada que a antropóloga argentina inquirir ao mestre: “*Ela é religiosa. Vem da mesma religião que tem o candomblé. Tem o batuque, o samba. Ela é da mesma parcela. Agora, com a modificação, um pouquinho diferente. O manifesto é um pouquinho diferente. Mas a parcela é a mesma, a religião é a mesma*¹⁰⁶.” (Pastinha & Rautavaara, 1964). Devemos lembrar que as práticas citadas pelo mestre foram, em um passado recente, tão ou mais perseguidas do que a própria capoeira. E que ainda na década de 1960 eram alvo de preconceito e, assim, Pastinha não parece ter o menor problema em falar sobre esses temas.

Poderíamos associar essas declarações ao fato de que o mestre, já pelo menos desde a década de 1930, possuía contatos com intelectuais. E que, por tanto, compreendia o que estes buscavam em suas entrevistas e interações como o velho mestre. Eles desejavam um conhecimento genuíno e tradicional e Pastinha seria uma espécie de mediador, por assim dizer nativo, que expõe e constrói argumentos e narrativas para grupos da elite cultural. Servindo como uma ponte entre o popular e o erudito, sendo “homem do povo”, mas ao mesmo tempo o que possui uma sabedoria e conhecimentos que se desejam. São, assim, estes objetos de interesse dos intelectuais, que possuíam prestígio e um lugar de fala garantido. Sua legitimidade se dá exatamente por não serem acadêmicos, mas sim homens de experiência. Uma aura de autenticidade se forma em torno dessas figuras, como aqueles que não foram corrompidos pelo conhecimento das faculdades, tendo a experiência verdadeira que lhes permite atestar a verdade. Mas esses sujeitos populares, ao contrário do que muitos intelectuais do século XIX e início do XX possam imaginar, não são tão ingênuos assim. Não que mestres como Pastinha fossem mentirosos, mas que estes eram sagazes e sabiam tirar proveito do conhecimento que tinham, agindo de forma performática e aumentando assim seu prestígio.

No entanto, mesmo com toda essa desenvoltura e falta de inibição, o LP do mestre Pastinha não trata de forma direta sobre a liberdade. Outros três LPs, anteriores à década de 1970, conhecidos por essa pesquisa, não possuem citações ao termo liberdade. Talvez a

¹⁰⁶ PASTINHA, Vicente Ferreira & RAUTAVAARA, Helina. *Entrevista com Mestre Pastinha, 1964*. Salvador, 1964. Disponível em: <<http://www.campodemandinga.com.br/2011/09/entrevista-com-mestre-pastinha-1964.html>>

resposta para a pergunta de “porquê mestre Bola Sete recolheu poucas canções que tratam sobre a liberdade” esteja exatamente aqui, nessa relação com os intelectuais. Os folcloristas, etnógrafos, antropólogos buscavam em seus informantes depoimentos sobre o que era compreendido como tradição. Mas ao fazerem isso eles de forma intencional, ou não, direcionaram seus colaboradores para as respostas que buscavam. Sendo assim, a liberdade talvez não fosse um tema importante para os intelectuais. Com o tempo, as temáticas que mais interessavam aos pesquisadores foram sendo mais difundidas, enquanto que entre os próprios capoeiristas e os demais caíram em desuso ou mesmo no esquecimento. Sendo, dessa forma, só retomada a importância da liberdade como um bom mote para se compor as canções de capoeira, quando os capoeiristas buscaram reafirmar a capoeira.

O segundo ponto que devemos esclarecer é que foi durante os anos de 1980 que os movimentos sociais, sufocados durante os anos da ditadura civil-militar, ganharam novas forças. Contestando a sociedade brasileira, e, no caso específico, dos diversos movimentos negros, que questionavam a discriminação racial e a desigualdade social. Tendo como bandeira a igualdade entre brancos e negros para além da formalidade legal. O que vinha em conjunto com manifestações culturais negras, que buscavam ressignificar as práticas e lugares, como é o caso dos já citados anteriormente no capítulo 1, Movimento Afrobaiano, Olodum, Ilê Aiyê, afoxés e outras manifestações e agremiações de negros; movimento black Rio. Assim, nesse cenário de disputas de narrativas e de mobilização social, a capoeira se inseriu no cenário cultural nacional e internacional. Momento em que a expansão da capoeira se consolidou em conjunto com esses movimentos de afirmação da negritude no Brasil. As lutas sociais e culturais convergiram. E as reivindicações dos grupos organizados de negros permitiram uma maior ressonância às reivindicações através de manifestações que podem ser caracterizadas como uma maneira de protesto. Algo que estará presente no Movimento Negro Unificado que agregou as lutas negras com as demais lutas das classes e grupos oprimidos em nossa sociedade:

O nascimento do MNU significou um marco na história do protesto negro do país, porque, entre outros motivos, desenvolveu-se a proposta de unificar a luta de todos os grupos e organizações anti-racistas em escala nacional. O objetivo era fortalecer o poder político do movimento negro. Nesta nova fase, a estratégia que prevaleceu no movimento foi a de combinar a luta do negro com a de todos os oprimidos da sociedade. A tônica era contestar a ordem social vigente e, simultaneamente, desferir a denúncia pública do problema do racismo. Pela primeira vez na história, o movimento negro apregoava como uma de suas palavras de ordem a consigna: “negro no poder!”. (Domingues, pág. 115, 2007)

Assim, em meio a todo esse cenário, chegamos ao ano de 1988, de lutas e reivindicações sociais. Ano no qual fazia cem anos que a Lei Áurea tinha sido assinada. As

autoridades brasileiras planejavam uma grande comemoração, na qual seria homenageada a memória do nobre ato da princesa herdeira do trono que redimiu o nosso país da escravidão. Mas, ao invés de ser uma data de comemoração para os movimentos sociais negros, o que se teve foi um momento de protestos, encabeçados por grupos como o Movimento Negro Unificado, a então Pastoral dos Negros, entre outros. O Clima de protesto já podia ser notado desde o ano anterior, pois era o momento de questionamento sobre o real significado do 13 de maio. O que para Jacob Gorender se tornou o Signo da Negação, onde instituições representativas de negros questionaram que abolição foi essa, que relegou os negros à miséria. Como poderiam comemorar, quando a exploração continuava (Gorender, 1990). Assim, os movimentos sociais e culturais negros buscaram esvaziar o 13 de maio e atividades relacionadas a uma postura de passividade do negro no processo de luta pela abolição:

O culto da Mãe Preta, visto como símbolo da passividade do negro, passou a ser execrado. O 13 de Maio, dia de comemoração festiva da abolição da escravatura, transformou-se em Dia Nacional de Denúncia Contra o Racismo. A data de celebração do MNU passou a ser o 20 de Novembro (presumível dia da morte de Zumbi dos Palmares), a qual foi eleita como Dia Nacional de Consciência Negra. Zumbi, aliás, foi escolhido como símbolo da resistência à opressão racial. Para os ativistas, “Zumbi vive ainda, pois a luta não acabou”. O movimento negro organizado, com suas reivindicações específicas, adquiriu certa visibilidade pública. Como escreve Cunha Jr., naquela época “a grande imprensa descobriu existir um movimento negro no Brasil”. (Domingues, pág. 115, 2007).

Assim, o 13 de maio passou a ser compreendido como uma data que celebrava não a liberdade, mas sim a condição de passividade dos negros. Algo que não podia ser aceitado. Em contrapartida, o 20 de novembro passou a ser compreendido com uma data de luta. Em que a rememoração da morte de um líder negro, que, segundo a versão difundida pelos diversos movimentos e grupos negros, morreu em combate contra agentes do Estado Português que tinham como objetivo reduzir Zumbi e seus comandados à escravidão ou à morte. Aqui, talvez, está a primeira chave para compreender o que os capoeiristas entendem por liberdade. Nessa disputa, pelo papel ativo dos negros na luta pela escravidão, os capoeiristas passam a entender a liberdade como algo para o qual se deve batalhar.

Assim, o valor da liberdade não está em uma noção abstrata, mas em atos práticos que dão sentido à vida. A luta contra a opressão é a chave para a obtenção da liberdade. O que faz com que a figura de Zumbi dos Palmares passe a ser importante na capoeira, ao ponto de nomear grupos e de ser referenciado em canções, uma vez que seu nome é intimamente ligado à luta contra a opressão do regime escravagista.

Na capoeira, a associação com o nome de Zumbi dos Palmares começa a ganhar força a partir da década de 1980. Quando as canções de capoeira passam a citar o nome desse líder negro. O líder quilombola teve 28 citações nas canções analisadas por essa pesquisa. Quando

comparamos aos LPs de Mestre Pastinha, há um salto significativo, uma vez que, tanto em Waldeloir Rego ¹⁰⁷ como em Bola Sete¹⁰⁸, não há menções a Zumbi. Podemos supor que a figura de Zumbi dos Palmares propagada pelos movimentos negros se tornou tão icônica, em sua rivalidade com a “falsa libertadora”, que criou raízes profundas, fazendo com que os capoeiristas acreditem não apenas nessa narrativa, como busquem se integrar a ela. Desta forma, Zumbi passou a ser visto como o primeiro capoeirista. Mestre Boa Voz é um, dentre muitos mestres de capoeira, que cantou sobre Zumbi:

Homenagem a Zumbi dos Palmares

E vivia no Quilombo
O valente rei Zumbi
Guerreiro de muitas lutas
Por seu povo sofredor

Foi general de batalha
Sem patente militar
Inteligência e coragem
Não lhe podiam faltar

Ele nasceu no Quilombo
Porém foi aprisionado
Criado por Padre Antônio
Francisco foi batizado

Aprendeu língua de branco
Mas não se subordinou
Dentro dele era mais forte
O seu "eu" de lutador¹⁰⁹
[...]

O interessante na canção de Boa Voz é que o mestre conseguiu realizar a construção da biografia de Zumbi. A canção continua falando sobre o fim advindo pela traição. O mestre só pode fazer tal construção narrativa dessa forma, pois a canção em questão é uma ladainha. As ladainhas, geralmente usadas para a abertura de rodas de capoeira angola, são canções mais extensas que podem conter narrativas de histórias de personagens e/ou anedotas, assim como conselhos. No entanto, essa é uma canção extensa até mesmo para os padrões de uma ladainha.

¹⁰⁷ REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio etnográfico*. Salvador Itapoan 1968.

¹⁰⁸ Op. Cit.

¹⁰⁹ BOA VOZ. *Homenagem a Zumbi dos Palmares*. Faixa 1. IN: *Abadá Capoeira: Boa Voz Vol. I*. Rio de Janeiro, Agatá Disco, 1999.

Mas isso se justifica devido ao esforço narrativo de se contar toda a biografia de Zumbi.

Podemos ver nas canções de capoeira, apresentadas neste terceiro capítulo até aqui, que elas buscam se remeter ao passado, elas retrabalham o significado sobre esse tempo de perseguição, colocando-o sob a ótica do negro resistente e lutador. Letras como a de *Dona Isabel*¹¹⁰, de mestre Toni Vargas; *Homenagem a Zumbi de Palmares*, de mestre Boa Voz; *Guerreiro do quilombo*¹¹¹, de mestre Barrão, que será analisada posteriormente, entre outras, são exemplos de como o passado pode ser cantado nas rodas de capoeira. Podemos notar nessas canções que o passado escravista é rememorado como forma de protesto. Ao mesmo tempo em que dele são tirados exemplos e forças para agir no presente como, por exemplo, a liderança de Zumbi. Assim, por meio das canções, o passado é ressignificado. Onde se busca constituir uma relação entre novos capoeiristas, com a tradição de luta pela liberdade, que a capoeira, no discurso dos capoeiristas de hoje, sempre desempenhou.

Toni Vargas, em um depoimento, relata que aprendeu em sua infância a reverenciar a memória da Princesa Isabel. Cantado em sua escola “*viva princesa Isabel libertadora, que nos livrou do cativo*”¹¹², agora, o que se canta, é justamente o questionamento dessa versão da história. Nela podemos notar que existe todo um trabalho sobre o significado da Lei Áurea. A música começa perguntando “que história é essa?”, para depois negar a história dos livros didáticos das décadas de 60, 70, 80 e talvez alguns da década de 90 do século XX, para então afirmar uma nova versão sobre como o negro obteve sua liberdade. As músicas de capoeira carregam em si as aspirações, desejos, as frustrações e suas versões sobre o seu passado. As músicas nos permitem então entrar em todo um campo de sensibilidades como nos explica Frederico de Castro Neves:

Assim a música foi introduzida no campo de pesquisas como mais uma alternativa para compreender uma série de temas históricos que de um ponto de vista mais tradicional pareceriam esquecidos e desprezados. De certa forma isso aconteceria porque as temáticas associadas ao sentimento, às paixões ao subjetivo e ao cotidiano se identificavam ao indivíduo e sua vida privada que não eram considerados objetos relevantes para História. (Frederico de Castro Neves. 2003.pag. 69-70)

Desta forma, para além do meramente factual, as canções nos permitem analisar sonhos, indignações e toda uma gama de sensibilidades antes impossíveis. As canções de capoeira são para nós uma fonte riquíssima para entender as inter-subjetividades do grupo. Podemos formular quais valores morais circulam entre os capoeiristas. Fica claro que a liberdade, como já viemos defendendo, é um valor de importância fundamental para os

¹¹⁰ Op. Cit.

¹¹¹ MESTRE BARRÃO. *Guerreiro do Quilombo*. Faixa, 2. IN: *Axé Capoeira Especial*. Vancouver, P/A. S/D.

¹¹² Dona Isabel que história é essa? - Retalhos de Mestre Toni Vargas cap.7. Entrevista de mestre Toni Vargas ao canal AbeiraMar. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=k2SXsTGi6Bo>>

capoeiristas. E que um dos significados dessa liberdade está na possibilidade de se insurgir contra as opressões diárias, o que reatualiza as lutas do passado de forma a articular, por meio das canções, uma resistência. Assim, as canções podem não apenas se restringir ao passado para falar sobre a liberdade ou sua falta. Isso é algo que podemos notar na canção *Negro Forte*¹¹³, do mestre Toni Vargas:

Sou um negro forte da periferia

Sou um negro forte da periferia

Meu tataravô foi escravo

E eu sou escravo hoje em dia

Sou trabalhador e capoeirista

Mais ainda tenho feitor

Que é quem comanda a revista¹¹⁴

[...]

Fica claro que o mestre relaciona o passado com o presente. Mas esse não é um passado que foi superado, muito pelo contrário. É o passado de uma incômoda e tenebrosa continuidade: a escravidão. De fato, hoje, a escravidão é algo ilegal. E os direitos humanos devem ser resguardados pelo Estado, o que nem sempre ocorre; mas a garantia legal de que sua liberdade é um direito fundamental, assim como a liberdade de crença, dá base à luta no campo das leis. No entanto, mesmo com todo esse aparente avanço, as condições do passado não teriam mudado. Como seu avô, o eu lírico da canção se denomina escravo. De fato, o negro forte da canção não é escravo, no sentido legal que esse termo traz. Mas as suas condições de vida em conjunto com a repressão sofrida por ele não permitem que a liberdade seja plena.

Podemos notar também que o mestre usa de uma tática que foi utilizada anteriormente pelo MNU. Toni Vargas usa a existência de opressões que não são única e exclusivamente voltadas para os negros. Ele fala das agruras da sociedade capitalista, onde o trabalhador é alienado de seu trabalho, não se enxergando naquilo que faz. No entanto, o mestre coloca um fator que diferencia as opressões aos negros. A sua cor é fator de distinção que torna sua vida mais difícil. Não são apenas os negros que sofrem revistas da polícia, mas são os alvos preferenciais das ações policiais, ao ponto de ser possível a comparação entre o policial e os feitores que eram responsáveis pela vigilância dos escravizados. Mas por que Toni Vargas constrói tais paralelos e reflexões em suas canções?

Colocado isso, devemos falar sobre as experiências de mestre Tony Vargas. Antônio

¹¹³ Negro Forte, faixa 2. IN:MESTRE TONI VARGAS. LIBERDADE. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

¹¹⁴ OP. Cit.

César de Vargas é um mestre de capoeira carioca, nasceu em uma época em que a capoeira não era perseguida por lei, mas ainda carregava um grande estigma de atividade de marginais, vagabundos e malandros, resquícios da antiga lei dos vadios. O que de certa forma, mesmo em um grau muito menor, ainda persiste. Sendo seu dia a dia marcado pela violência tanto de organizações criminosas como a do próprio Estado, que deveria proteger seus cidadãos. Assim, essas vivências, essa noção de uma injustiça praticada diariamente, podem estar envolvidas com a formação de uma visão de mundo do mestre, no ano 1968, quando ele começou a treinar. Foi durante o período da Ditadura Civil-Militar que ele inicia sua longa caminhada no universo da capoeira; um menino de dez anos que durante sua formação escolar teve aulas de Educação Moral e Cívica, que cultuava memória dos grandes vultos da História do Brasil e entre eles a princesa Isabel.

As Contestações a essa forma de ver a história da Abolição ganharam força devido em grande parte à atuação de diversos atores sociais, culturais e políticos que reivindicavam direitos e o fim do preconceito racial. O que pode ser notado, em nível acadêmico, por intermédio das revisões historiográficas¹¹⁵, que passam a investigar o escravo como portador de uma subjetividade e não mais apenas pelo viés econômico, ligado apenas ao sistema de produção escravista. E na capoeira, pela busca da reafricanização, que entrou em pauta no final da década de 1970. Sendo seu dia a dia marcado pela violência, tanto de organizações criminosas, como a do próprio Estado, que deveria proteger seus cidadãos. Assim, essas vivências, essa noção de uma injustiça praticada diariamente, podem estar envolvidas com a formação de uma visão de mundo do mestre.

Apesar de se não ter como comprovar o envolvimento de mestre Toni Vargas com o Movimento Negro do Brasil, é possível afirmar que ele teve conhecimento do Movimento Negro e foi por ele impactado. Tendo sua forma de pensar marcada pelo discurso da negação da abolição e da figura de Zumbi dos Palmares, como símbolo de resistência. Para afirmar isso, utilizamos o já citado depoimento do mestre para A Beiramar TV, no qual Toni Vargas fala que um dos motivos que levaram a compor essa música foi para informar e conscientizar quem não teve chance de conhecer a “verdade”. Assim, o mestre buscou por intermédio desse vídeo divulgar sua visão sobre o processo histórico da abolição e da luta dos negros pela

¹¹⁵ Aqui falamos sobre revisão como o processo permanente em que a Ciência História deve sempre se submeter. Algo a que todas as ciências devem se submeter a verificação constante de seus pressupostos pela averiguação. No caso da História isso significa que as fontes utilizadas podem ser novamente revistas e analisadas com outras metodologias. Isso é diferente do revisionismo histórico. Uma praga que nos dias de hoje busca deslegitimar os esforços de compreensão sobre o passado com base em uma metodologia crítica e ética. Uma vez que o revisionismo busca por meio de meias verdades e distorções com o intuito de invalidar as exigências de movimentos sociais.

liberdade. Mas essa maneira que o mestre compreende é apenas uma das possíveis formas. Afinal, temos que lembrar que os mestres de capoeira estão dentro de sua sociedade e só podem existir como tal dentro de sua sociedade e no seu momento histórico; outras sociedades e outros momentos históricos criariam outro mestre de capoeira, pois os mestres de capoeira são quem são não somente por suas características pessoais, mas devido também às suas experiências e sociabilidades. O que significa também que uma mesma sociedade pode criar em seu interior visões antagônicas. Tudo devido à forma com que indivíduos e grupos se inserem nas dinâmicas socioculturais de seu tempo.

Portanto, mesmo sem poder afirmar ou negar a participação direta e ativa de Toni Vargas em movimentos sociais na década de 1980, como o MNU, pode-se dizer com certa segurança, com base em sua argumentação, tanto na música *Dona Isabel*¹¹⁶, bem como no *Álbum Liberdade*¹¹⁷, que as demandas desse movimento chegaram a Toni Vargas. Utilizamos o *Álbum Liberdade*, apesar de ter sido lançado ano de 2005, pois vemos nele um desdobramento do movimento que analisamos. Além de ser um fato que muitas das composições deste álbum datam das décadas de 1980 e 1990. Já demonstramos que a música *Dona Isabel* é bem anterior, podendo ser situada no final dos anos 80 do século XX. Assim, defendemos que essa canção surge próxima do centenário da abolição. O que nos leva a crer que esta foi marcada pelos movimentos sociais negros que questionavam a veracidade da abolição.

Por meio dessa canção fica explicitado algo que já viemos defendendo ao longo desse capítulo: que os capoeiristas utilizam discurso sobre o passado, para comporem suas canções, com o intuito de retirarem deste a força para suas reivindicações no presente. Dando às suas composições um papel político de contestação da ordem vigente. Essa conversa, do presente com passado, se dá devido a questões mal resolvidas de nossa história, que cobram no aqui e agora as dívidas históricas que nossa sociedade, por vezes, busca negar. É a busca no passado da resposta para uma pergunta que se ergue no presente, ao mesmo tempo que este passado da escravidão se levanta pela força das narrativas das canções para serem instrumentalizadas como forma de busca da liberdade. E a pergunta é: por que o negro ainda sofre mesmo depois do fim da escravidão? A resposta chega em forma de versos que o cantador canta para aliviar sua dor. Essa indagação é o começo da conversa com o passado e da crítica ao presente, como podemos ver nesses versos:

¹¹⁶ Op. Cit.

¹¹⁷ MESTRE TONI VARGAS. LIBERDADE. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

Dona Isabel

Dona Isabel que história é essa?
 Dona Isabel que história é essa
 de ter feito abolição?
 De ser princesa boazinha que libertou a escravidão?¹¹⁸

[...]

É a partir dessas perguntas que podemos demonstrar o capoeira como transgressor não retirado do tempo, mas sim dentro do seu próprio tempo. É só por estar em seu tempo que o capoeira pode criticar seu passado e presente enquanto sonha com um futuro melhor. Em um trecho de uma outra música do mesmo Álbum, a situação do negro no passado e no presente é outra vez denunciada e novamente o nome da princesa Isabel é proferido em um tom de acusação. Sendo que desta vez o seu crime é de ser incompetente e por isso responsável pelo estado que o negro ficou após a Lei Áurea, sendo ainda sua responsabilidade a atual situação da população de origem afro-brasileira. Mas essa princesa pode ser compreendida aqui para além da figura histórica de carne e osso. Sendo a princesa Isabel um avatar para a inação dos governantes. Assim, não seria apenas a incompetência do passado como responsável pelo estado atual dos negros, mas sim a continuidade do descaso com as populações negras do Brasil, que na ordem capitalista ficaram relegadas à condição de miséria e subemprego:

Dor, dor, dor

O sangue jorra no chicote do feitor
 Dor, dor, dor
 O negro morre de saudade sem amor
 Dor, dor, dor
 Ooo Dona Isabel sua lei não adiantou
 Dor, dor, dor
 O negro morre de Paris a Salvador¹¹⁹

Em um trecho anterior dessa música, o mestre afirma que seu bisavô lhe falava sobre o tempo da escravidão. A canção faz dessa maneira uma projeção do passado no presente que traz em si os traumas do passado, na forma de dor e falta de liberdade. Sendo uma crítica não apenas ao passado, mas também ao presente em que os negros são excluídos da sociedade,

¹¹⁸ Op. Cit.

¹¹⁹ Op. Cit.

não tendo o acesso a cargos de chefia, ensino superior, muitas vezes morando de forma precária em situação de risco, quando não sendo alvos de ações policiais. É fato que tal condição não é exclusividade das populações negras do Brasil, mas ser negro é um agravante. Além de um detalhe, a maioria da população pobre é constituída por negros:

[...]

Abolição se fez com sangue que inundava este país
 Que o negro transformou em luta,
 Cansado de ser infeliz
 Abolição se fez bem antes e ainda há por se fazer agora
 Com a verdade da favela,
 E não com a mentira da escola¹²⁰

[...]

Em outras palavras, se antes a responsabilidade da Abolição era apenas de terceiros, agora se pode pensar no papel do negro nesse processo. Não apenas se pensar, mas se discutir como foi essa participação; mas o reconhecimento dessa ação é colocado na agenda do poder público. Nas palavras de Kênia Souza Rios e Francisco Regi Lopes, podemos então ver:

Se antes a glorificação era feita à uma princesa, conforme a idéia de história então cultivada nos manuais escolares, depois o herói é o escravo anônimo. Percebendo a disseminação de valores relativos às ‘outras histórias’ o poder público entrou em sintonia com demandas sociais antes marginalizadas (Rios e Lopes 2001. Pag. 217)

Contrastando com uma historiografia de caráter mais tradicional, que glorifica os ditos grandes homens, no caso aqui, uma mulher. Nossa canção possui trechos que irão contrariar essa tradição, como nesse trecho:

[...]

Viva Zumbi nosso rei negro,
 Que fez-se herói lá em Palmares
 Viva a cultura desse povo,
 A liberdade verdadeira
 Que já corria nos Quilombos,

¹²⁰Op. Cit.

E já jogava capoeira¹²¹

Apesar de ter em destaque o nome de Zumbi nestes versos, podemos ver também a exaltação à cultura negra. Além do que Zumbi é um negro e não um príncipe branco de origem europeia. As referências ao negro simples são bem visíveis e podemos comprovar nesse trecho “Viva a cultura desse povo”; e ao próprio capoeirista, que se imagina como parte da resistência contra a opressão do branco escravocrata “A liberdade verdadeira”, “E já jogava capoeira”. Da mesma forma que argumentamos, a Princesa Isabel pode ser encarada como um avatar da negligência do poder público; frente às populações negras, Zumbi pode ser entendido nessa mesma lógica. Sendo o líder de Palmares o símbolo da resistência negra.

Podemos então, a partir do estudo das canções de capoeira, em conjunto com a historiografia sobre a escravidão, dizer que ocorreu um deslocamento dos sujeitos da abolição. Se, em um primeiro momento, os sujeitos eram o movimento abolicionista e a Princesa Isabel, agora havia a perspectiva de que a abolição ocorreu de forma conciliadora e não a partir de uma luta social que colocava a sociedade dividida. Uma visão que coloca o negro como sujeito central do fim da escravidão, evidenciando todo o conflito e luta social que ainda hoje existe no Brasil. Portanto, nossa visão é que as músicas de capoeira são uma rica fonte por trazer à tona esses conflitos.

As canções de capoeira sendo, dessa maneira, um dos meios de difusão desse deslocamento da perspectiva sobre o papel dos negros. Organizando de forma simbólica as experiências que esse conflito provoca. Atuando como um elemento de produção, circulação e divulgação de narrativas identitárias. Deste modo, as canções tomam parte nos intrincados jogos identitários, nos quais os trabalhos da memória se envolvem. A movimentação que as gravações fazem com as tradições e narrativas sobre o passado, com a luta pela liberdade servindo como um instrumento que permite a noção de uma ligação entre seus praticantes por meios de narrativas que possam ser compartilhadas nas rodas e por meios técnicos de reprodução. Tornando o estudo das experiências e fazer-se compartilhados. Mesmo que através do ritmo as gravações evoquem uma identidade partilhada, não podemos esquecer que os capoeiristas são pessoas cindidas entre o presente de valorização e o passado de perseguição; entre as experiências de resistência contra opressão e repressão; entre a luta contra a escravidão e uma expectativa de um futuro de respeitabilidade e reconhecimento nesse mesmo sistema, que antes perseguia os capoeiristas e a capoeira. E essa experiência aparece nas canções, mesmo que na forma da idealização de um passado mítico em que a luta pela liberdade é o motor da tradição.

¹²¹ Op. Cit.

Em outras palavras, o sofrimento não foi esquecido e nem pode, mas uma pergunta fica: se essas são letras de músicas do final do século XX, será que elas podem conter realmente a memória de um passado da escravidão? Podem elas ser memórias silenciadas mantidas durante um longo tempo à espera de uma oportunidade de aflorar? Ou seriam elas apenas manifestação do presente que busca legitimar uma nova versão da História? Em primeiro lugar, se pode dizer sim, é possível que memórias traumáticas sobrevivam durante gerações, como nos atesta Michel Pollak, em “*Memória e Identidade Social*” (2012), ao estudar memórias subterrâneas traumáticas de grupos com passados traumáticos e silenciadas pela força da narrativa hegemônica.

Tais noções podem vir ajudar no processo analítico das canções produzido pelos capoeiristas. Mas, no entanto, também é preciso lembrar que apesar de se apoiarem em fatos do passado e na memória dos mestres mais antigos, que transmitiram seus valores às novas gerações através de seus ensinamentos práticos e conversas, além das próprias músicas, os capoeiristas atuais não formam um grupo coeso, nem mesmo constituído de um único segmento social. Os capoeiristas de hoje têm em seus discursos um profundo respeito pelos mestres mais antigos vivos e pelos mestres há muito já falecidos, no entanto mesmo com essa noção de respeito às velhas tradições há aqui um espaço de desconstrução e reconstrução de pressupostos. Mesmo que não seja em si uma rebelião, há uma nova forma de pensar o passado, mas que busca se ancorar nas tradições antigas e nos ensinamentos dos grandes mestres, sendo essa uma das formas que os capoeiristas entendem a liberdade. A liberdade de, com base nos ensinamentos e na tradição, criarem e comporem suas narrativas. Pintando com as cores que o presente exige o passado, mas sem nunca, de forma proposital, incorrer em falsidades. Algo que ocorre com todos os que olham para o passado com intuito de tirar dele força para lutar no presente. Mas sim que o tempo presente permite um olhar diferenciado sobre o passado, que pode lhe servir de inspiração, de crítica ou como uma idealização de tempos remotos.

Negros de Aruanda

Ai meu tempo faz tanto tempo

Que o meu tempo não volta mais

Quando os negros de Aruanda

Cantavam todos iguais¹²²

[...]

Mestre Suassuna raramente em suas canções fala sobre a liberdade. Entretanto é comum a referência ao passado mítico. Mas isso não significa que o mestre não trabalhe com ideias de liberdade. O trecho da canção acima é um exemplo, chamada *Negros de Aruanda*¹²³. A canção fala de um tempo mítico, contudo esse tempo é um tempo anterior a escravidão. Onde havia igualdade. Com base nessa canção, podemos jogar mais um pouco de luz no entendimento que os capoeiristas têm sobre liberdade. Poderíamos dizer que a liberdade assume nessa canção significado de um tratamento igual com as mesmas chances e sem preconceitos. Assim, a liberdade parece ser deslocada para esse tempo mítico e que cabe aos capoeiristas de hoje resgatá-la. Devemos, no entanto, ter em mente que mestre Suassuna é um homem branco, baiano, sim, mas de classe média e com formação universitária. Isso talvez explique porque o mestre parece não se sentir confortável para cantar canções sobre a escravidão e não bradar a liberdade. Fazendo com que o mestre jogue para esse tempo mítico, antes da interferência do processo colonial, na África, a sua potência criativa sobre a força motora da liberdade

Como podemos notar, não existe uma única maneira das canções de capoeira mobilizarem o mote da liberdade. Desta maneira, como base no que apresentamos, podemos começar a esboçar conceitualmente o que seria a liberdade para os capoeiristas. Partimos da noção de visões de liberdade para explicar a maneira como os capoeiristas desenvolvem suas narrativas e buscam organizar formas de agir. O conceito de “visões da liberdade” é trabalhado por Sidney Chalhoub (1990) em livro homônimo. Nele, o autor tenta compreender qual era o significado da liberdade para os escravos. Não atribui de forma a priori os significados dela para os cativos, mas sim busca destrinchar no emaranhado opaco dos documentos pesquisados como os escravos compreendiam a liberdade. Para Chalhoub, o entendimento da liberdade pelos escravos foi forjado na dura realidade do cativo. Compreendemos que esse conceito não foi pensado para o contexto das gravações de álbuns de capoeira. O risco de se utilizar um conceito fora de seu contexto é grande, mas a inspiração que ele traz para trabalhar essas canções vale o risco. Pois, assim como delinea Chalhoub, a liberdade é uma experiência que é significada nas ações práticas e no cotidiano da vida.

¹²² Negros de Aruanda, faixa 2. IN: MESTRE SUASSUNA & DIRCEU. Capoeira Cordão de Ouro Vol. 2 (Mestre Suassuna e Dirceu). São Paulo, MusiColor, 1978.

¹²³ Op. Cit.

[...] Tanto o estudo das situações de compra e venda no primeiro capítulo quanto, agora, a análise dos processos cíveis mostram que a liberdade era uma causa dos negros, uma luta que tinha significados especificamente populares – no sentido de que esses significados eram elaborações culturais próprias, forjadas na sua experiência de cativo. (Chalhoub, pág. 217, 2011)

Desta forma, os capoeiristas forjaram em suas experiências e noções o que seria a liberdade. Mas devemos ter em conta que grupos de capoeira diferentes possuem experiências diferenciadas sobre a capoeira. Desta maneira, quando utilizamos de “visões da liberdade”, entendemos essa como princípios básicos partilhados entre os grupos. O que permite a criação de uma identidade minimamente partilhada entre os capoeiristas. Desde o início desse tópico, defendemos que no decorrer das décadas de 1980 a 1990 a liberdade para os capoeiristas foi entendida como uma bandeira de batalha. Que os capoeiristas usam na busca da construção de uma sociedade mais justa, em conjunto com a procura do reconhecimento desta arte.

O que pelo menos, no caso do reconhecimento, já pode ser entendido como uma realidade. Pois a capoeira e os capoeiristas deixaram de ser perseguidos e se tornaram patrimônio cultural imaterial mundial, hoje reconhecida pela UNESCO, em 2014. Isso no espaço temporal de menos de um século, desde sua legalização. É inegável que tais mudanças abruptas, mesmo que sejam frutos, em certa medida, das ações e deliberações dos próprios capoeiristas, geram profundas mudanças no espaço de experiência. As quais não puderam ser antevistas pelos mestres e membros de lideranças dos grupos. Algo que foi analisado com mais detalhes no tópico 3, quando trataremos da mercantilização da capoeira.

Por hora, pesemos as experiências contrastantes que surgem no seio da capoeira. Antes, durante a Primeira República, muitos capoeiras tinham como experiência da realidade lutas e perseguições diárias para sobreviver; eram trabalhadores, que em seu cotidiano possuíam, entre si, conflitos, solidariedades, amores, rixas e lutas conjuntas (Chalhoub, 1986). Muitos capoeiristas eram considerados arruaceiros e temidos. Como atesta mestre Pastinha, no depoimento contido em seu LP¹²⁴. O mestre deixa claro isso ao narrar um episódio onde quase foi preso. Mas hoje, no entanto, muitos capoeiristas não têm apenas um status socioeconômico diferenciado, mas também gozam de prestígio social. Muitos mestres viajam pelo Brasil e o mundo devido ao reconhecimento de sua autoridade na capoeira. Essas mudanças não passaram despercebidas entre os próprios capoeiristas. Como podemos notar pela canção *Capoeira para estrangeiro*¹²⁵, de mestre Suassuna:

Capoeira para estrangeiro

¹²⁴MESTRE PASTINHA. Pastinha e sua Academia Philips. 1969.

¹²⁵*Capoeira para estrangeiro*, faixa 5. IN: Mestre Suassuna - *Tem que ter muita fé - muito axé*. Prensado pelo próprio autor S/D

Antigamente capoeira pra estrangeiro
 Eu dizia que era mato de cortar
 Hoje em dia tudo isso tá mudado
 Estrangeiro joga Angola, Miudinho e Regional¹²⁶
 [...]

O mestre demonstra saber que hoje não é o mesmo que ontem. Poderíamos citar uma série de outras canções que falam dessa diferença entre o passado e presente. Nem todas as canções enxergam essa mudança de forma positiva, valorizando o fato da capoeira não ser mais perseguida. Alguns mestres e grupos ressaltam o que eles acreditam ser a perda da tradição. Mas esse não é o objetivo desse capítulo, já tratamos sobre essa questão no capítulo anterior. Por hora, nos concentremos em como isso se relaciona com as visões de liberdade dos capoeiristas. As canções são um lugar de memória onde os capoeiristas buscam referências para agir, seja na roda, seja para construção de um discurso que justifica suas ações.

Desta maneira, se tomarmos as canções de capoeira como uma das formas pelas quais os capoeiristas transmitem às novas gerações suas concepções e suas orientações sobre o passado e o presente, no que, segundo Jörn Rüsen¹²⁷, podemos chamar de consciência histórica; as canções de capoeira, cantadas nas rodas hoje, foram abaladas pelas transformações que ocorreram no seio da capoeira a partir da década de 1980. Essas mudanças geraram transformações nas experiências que repercutem nas formas como as canções vão narrar. Por conseguinte, como esperamos ter demonstrado até aqui, as visões de liberdade, por mais que busquem se fiar nessa noção de uma consciência histórica dos capoeiristas, não podem fugir da experiência do presente. Para nos ajudar a pensar sobre o que é e como se processa a consciência histórica que se dá na capoeira, usamos aqui, não sem tomar os cuidados de adaptar o conceito à realidade estudada, a definição de Jörn Rüsen:

A consciência histórica é o trabalho intelectual realizado pelo homem para tornar suas intenções de agir conformes com a experiência do tempo. Esse trabalho é efetuado na forma de interpretações das experiências do tempo. Estas são interpretadas em função do que se tenciona para além das condições circunstanciais dadas da vida. (RÜSEN. 1983. Pg. 58 a 59).

Isto posto, acreditamos que as experiências que os capoeiristas desenvolveram no

¹²⁶ Op. Cit.

¹²⁷ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001, 194p.

decorrer das décadas de 1980 a 1990 moldaram uma consciência histórica específica para esse grupo, o que os auxiliaram a se orientar para agir no presente, defendendo aquilo a que os capoeiristas denominam como os interesses da capoeira. Colocado de melhor forma, significa que essa consciência auxilia na formulação de discursos que ensejem o desenvolvimento de ações em nome da capoeira. Essa ação que a consciência sucinta nos capoeiristas está intimamente ligada ao diálogo entre o presente e o passado que analisamos até o momento. Desta forma, defendemos que essa consciência histórica se forma no desejo de liberdade que as visões de liberdade e que as canções trazem à tona. De tal modo, podemos concluir que os conceitos de liberdade que circulam através das canções estão agrupados em três eixos. A liberdade como reivindicação é o primeiro desses eixos e o que em certa medida permite a existência dos demais. Uma vez que a liberdade criadora, que possibilita que os capoeiristas usem de sua astúcia, malandragem e ludicidade para que em suas performances e composições possam realizar a sua arte; não é possível em uma sociedade que persiga e criminalize tal prática. O mesmo pode ser dito em relação à liberdade de ser; de ser capoeira, de ser negro, de ser feliz. Portanto, com o movimento que a reivindicação deixa, as demais formas de liberdade podem ser manifestadas ou podem vir a ser instrumento de reivindicação e luta.

Mas a maior definição de liberdade para os capoeiristas é aquela que encontramos em uma canção de nome bem sugestivo, Liberdade. Nessa canção são dados uma série de exemplos sobre o que seria a liberdade, mas a que mais se repete é; “*Liberdade é Liberdade é/ É o joga capoeira no pé da Ribeira na Praça da Sé/ Abrir bem a ginga*”¹²⁸. Desta maneira, podemos argumentar que todas as outras formas que podem apresentar para os capoeiristas, pode a liberdade ser sintetizada na afirmação de que ser livre é jogar capoeira. Pois na roda de capoeira o mundo pode ser refundo e aqueles que estão por baixo podem se sobressair. E nesse espaço ritual de limiaridade (TURNER,1974), a possibilidade de ser livre é real. Na roda o tempo pode ser suspenso e o passado pode ser trazido de volta por meio do ato performático, para que assim o presente possa ajustar suas contas e a justiça seja em fim realizada. Seja porque as farsas são desmascaradas ou porque se dá o devido valor aqueles que no passado lutaram.

¹²⁸ *Liberdade é*, faixa 5. IN: MESTRE TONI VARGAS. *Saudade*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d.

4.2 Liberdade x escravidão

Em uma sociedade como a nossa, marcada por uma grande desigualdade social e assombrada por um espectro, que vez por outra, vem nos assombrar, o espectro da escravidão, é necessário falar sobre questões que envolvem a liberdade e as maneiras como ela é vivida. A escravidão negra no Brasil perdurou oficialmente até 1888, foram quase quatrocentos anos dessa instituição, o que sem dúvida deixou marcas profundas em nossa sociedade até os dias atuais. Marcas que devem ser pensadas pela História

A escravidão permanece com um ato incontornável de nossa história. Mas as formas como se observam as marcas que essa escravidão deixou não são sempre as mesmas. Basta notar como esse tema vem sendo trabalhado em canções de escolas de samba, grupos e cantores de rap ou da MPB, em geral. Canções como “*Liberdade! Liberdade! Abra as Asas sobre Nós*”, samba enredo da Imperatriz Leopodinense em 1989; “*Mestre Sala dos Mares, em 1974, de João Bosco e “Todo Camburão tem um pouco de Navio Negreiro”*”(1994), do grupo O Rappa, entre outras; são exemplo de como a liberdade e as heranças da escravidão são trabalhadas. Mas elas não tratam as visões da liberdade da mesma maneira. Nelas podemos encontrar desde uma posição de reivindicação por direitos, passando pela escolha de heróis, como João Candido, até uma postura de denúncia e crítica social.

Este tópico busca, então, discutir a relação que as canções de capoeira traçam entre a liberdade e a experiência de escravidão. No tópico anterior, delimitamos que a liberdade passou ser uma bandeira de reivindicação. Com Toni Vargas, na canção *Navio Negreiro*¹²⁹, o mestre não parece falar apenas de um passado, mas de um presente em que o povo define:

[...]
 Mãe que perde o filho
 Rei perde rainha
 Povo perde o brio
 Enquanto define¹³⁰
 [...]

O título da canção faz a clara menção ao tráfico inter atlântico de escravos. Algo reiterado na letra, como a alusão a episódios em que líderes e seus parentes tinham sido feitos prisioneiros e posteriormente vendidos no Brasil como escravos. Mas, mesmo assim, podemos ver que essa referência ao passado busca ser mobilizada no presente. Pois as dores de mães que perdem seus filhos para violência de uma ação policial, onde o jovem é torturado

¹²⁹ Navio Negreiro, faixa 5. IN: MESTRE TONI VARGAS, Salve Obaluaie.Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d.

¹³⁰ Op. Cit.

antes morrer, pode não ser a mesma, mas é comparável a dor de uma mãe que vê seu filho morrer em um tronco pelo chicote de um feitor. Bem como no presente, as populações negras do Brasil definham sobre o peso da desigualdade social e do preconceito que marcam de forma profunda nossa sociedade.

Como podemos ver, não é pelo simples ato de lembrar o passado que os capoeiristas realizam em suas canções reflexões sobre esse período triste de nossa história. Há um objetivo de usar de forma ativa, no presente, a memória da escravidão, como um instrumento de crítica social. O intuito dessa crítica é a garantia da cidadania plena, em que a igualdade seja de fato uma realidade; em outras palavras, a conquista, por fim, da liberdade. O que faria nossa sociedade justa e igual. Assim como a liberdade, o tema da escravidão não era usual em gravações anteriores à década de 1980; ao contrário da liberdade, existe pelo menos uma menção à escravidão, no LP de Mestre Waldemar da Paixão¹³¹, com a *Peleja de Riachão com o Diabo*¹³².

Assim, as citações à escravidão, mesmo em menor grau, são escassas em gravações anteriores à reafirmação da capoeira. Acreditamos que os motivos sejam similares para a ausência de canções que tocam sobre o assunto da liberdade. Mas se a liberdade era vista como reivindicação, a escravidão pode ser conceituada como denúncia pelos capoeiristas. Não podendo ser entendida plenamente sem seu oposto, a liberdade que tanto se almeja. Essa relação com a liberdade se mantém quando analisamos canções mais antigas. No entanto, a escravidão representaria, para os capoeiristas mais antigos, o medo da perda da liberdade. Liberdade que ultrapassa a formalidade legal. Dessa forma, podemos tomar como exemplo a canção já citada *Peleja de Riachão contra o Diabo*¹³³.

[...]

Riachão arrespondeu:

Não canto com nego desconhecido!

Por que pode ser escravo

e ande por aqui fugido.

Isso é dar calda a nambu

e só entra nego inxerido.¹³⁴

[...]

¹³¹ DREYFUS-ROCHE, Simone, (1925–) Brésil vol. 2 Musique de Bahia, Paris Musée de l'Homme, Disque 33t., 1956. Enregistrements originaux, CNRS UMR7173 ethnomusicologie. Capoeira enregistré au terrain de Waldemar le dimanche 30 octobre 1955.

¹³² Peleja de Riachão contra o Diabo, faixa 7. IN: DREYFUS-ROCHE, Simone, (1925–) Brésil vol. 2 Musique de Bahia, Paris Musée de l'Homme, Disque 33t., 1956. Enregistrements originaux, CNRS UMR7173 ethnomusicologie. Capoeira enregistré au terrain de Waldemar le dimanche 30 octobre 1955.

¹³³ Op. Cit.

¹³⁴ Op. Cit.

Notemos nesse trecho que o medo de alguém desconhecido não se dá apenas pela possibilidade de este representar perigo. Mas também devido ao fato de que este pode ser um escravizado, que está sendo procurado, o que faria com que aqueles que dessem cobertura e guarida pudessem ser alvo de repressão. Ainda mais quando consideramos que o interlocutor desse negro desconhecido pode ser, ele mesmo, um negro. Sendo livre, por alforria ou mesmo nascido livre, Riachão parece não querer se arriscar a perder sua liberdade. Ao que o Diabo retruca:

[...]
 Diabo: Eu sou livre como o vento
 a minha linhagem é nobre,
 com muitos mais ilustrados
 que o sol no mundo cobre.
 Nasci dentro da grandeza.
 Não sai da raça pobre¹³⁵
 [...]

O que poderiam representar essas afirmações? Além da clara negação da condição de escravizado, elas poderiam significar que estamos diante de um nobre africano que foi trazido como cativo para o Brasil. Filho de rei africano, reduzido a um escravo ou a um vadio. O que se observa nessa canção é que o tema da escravidão está associado ao medo, que, em conjunto com sofrimento e o cotidiano, estavam presentes pela ausência do desejo de liberdade. Talvez, nessa época, falar sobre liberdade ou lutar por direitos de forma direta seria complicado, afinal, estávamos em momentos de apreensão social.

Algo diferente de como atualmente os capoeiristas tratam a questão da escravidão e da liberdade. Observemos algumas canções na busca de compreender quais alterações nas formas de cantar sobre a escravidão poderão ser notadas. Para isso, analisemos algumas canções. A primeira é *Alforriado*¹³⁶, nessa canção podemos notar uma postura bem diferente. Aqui o escravizado é um homem que não se cala ou concorda com as opressões do sistema escravagista. Em versos posteriores ele diz ser alforriado. E assim, ele não aceita o cabresto de ninguém sendo livre.

Alforriado
 [...]
 Sinhá dona me chamou

¹³⁵ Op. Cit.

¹³⁶ Alforriado, faixa 14. MESTRE TONI VARGAS. LIBERDADE. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

Pra me mandar no mercado
 Mande outro, sinhá dona
 Que eu não sou seu empregado
 Berimbau tá me chamando
 Vou atender seu chamado¹³⁷
 [...]

Devemos ter em mente que essa canção foi composta já no século XX, talvez mesmo da década de 1990. E o que isso significa para as formas como os capoeiristas encaram a escravidão? A primeira coisa que devemos colocar é que essa ação é um exercício de imaginação histórica do mestre. Enxergando no negro alforriado um jovem insubmisso, que não aceita cabresto. Essa é uma possibilidade. Chalhoub, em *Visões da Liberdade* (2011), relata casos em que alforriados, mesmo nos casos de alforrias condicionais, se compreendem como livres. Não no sentido jurídico, mas no de não terem que prestar contas a ninguém. Isso pode ser notado na canção, quando a voz lírica do mestre diz não ser o empregado e que portanto não vai ao mercado. No entanto, devemos ter em mente que isso não significa a ausência de represálias, ou que todos os escravizados, após obterem sua liberdade, se tornassem insubmissos. Muitos poderiam se manter submissos como uma tática para melhor passarem. Assim como o Pancrácio das crônicas Bons Dias, que o mesmo Chalhoub recupera da obra de Machado de Assis, na tentativa de compreender a resistência negra por outros caminhos que não o da confrontação direta.

O que nos leva à questão da existência de várias formas de resistência, que poderíamos caracterizar como a malandragem dos capoeiristas, que desvia do confronto direto, quando estavam em posição desfavorável. Essa forma de confronto indireto é muito parecida com a noção de tática e estratégia de Michel de Certeau. Sendo as táticas utilizadas para burlar as estruturas de poder daqueles que detém o poder de controle sobre as estratégias. Devido à posição de quem empreende essa forma de resistência, ela deve ser flexível (CERTEAU, 2008). Algo que é muito valorizado pelos capoeiristas, sendo um dos maiores ensinamentos dos grandes mestres. O saber lutar de forma a parecer que se está brincando. O se fazer de louco quando convém. E o ato performático de fingir para despistar. Isso está presente também nos aspectos instrumentais das canções, quando, por exemplo, o tocador muda o toque e passa a tocar Cavalaria¹³⁸. Desse modo, podemos notar que a canção *Malandragem*¹³⁹

¹³⁷ Op. Cit.

¹³⁸ Cavalaria aqui citada se refere ao toque de aviso utilizado por capoeiristas para avisarem a aproximação da polícia. Onde um capoeirista fica em algum local escondido com bom local de observação. Este quando via o movimento dos agentes de repressão toca seu berimbau avisando aos demais para fugirem. Bimba resgata esse toque e passa a usar como aviso da presença de estranhos em sua academia. Mas neste caso quem realizava o

usa essa forma de atuar dos capoeiristas.

[...]
 Ê, finge que vai mas não vai
 Bicho vem e eu me faço de morto
 Mas se a coisa apertar
 Pra Deus eu peço socorro¹⁴⁰
 [...]

Essas duas formas de enfrentamento, a escravidão ou a repressão, estão contidas nas canções de capoeira como podemos ver. Tanto a revolta e luta direta, como a dissimulação, foram usadas pelos escravizados. E as canções conseguem captar essas nuances. Que à primeira vista podem parecer contraditórias, mas devemos levar em conta que ao contrário de ser uma realidade homogênea, as experiências dos escravizados eram diversas. O que exigia respostas diferentes para apuros diferentes. Ao depender do escravizado, a situação as ações de se fazer de louco ou fingir cooperação poderiam ser mais eficazes do que o enfrentamento direto.

No entanto, se a dissimulação ou aparente passividade não surtem o efeito de proteger contra os sofrimentos, a ação de combate pode ser a saída; não que todos aqueles que sofreram com a escravidão partissem para a ofensiva quando ameaçados de castigos físicos. Mas isso era uma possibilidade e até por vezes a primeira opção para aqueles que sentiam que não tinham nada a perder. Isso também pode ser visto na capoeira. A busca pela mandinga pode fazer com que os capoeiristas ajam de forma dissimulada, escondendo sua intenção, [...], *“mas na hora que o bicho pega, que bicho come o capoeirista tem que usar da lei de seu corpo¹⁴¹”*. Agindo de forma certa e feroz.

Por tanto, estamos observando as maneiras que os capoeiristas buscavam para usar a temática da escravidão como motor de luta social. Mas para isso foi necessário que conseguissem arregimentar uma série de símbolos e afetos. Sendo assim, os capoeiristas construíram em suas canções narrativas com esse intuito. Fazendo delas instrumento de denúncia e resistência. Nessas narrativas se busca recontar a história do Brasil, tendo o negro como sujeito principal da trama, sendo ele muitas vezes relatado como um guerreiro

toque era o próprio mestre ou algum aluno que comandasse a roda naquele momento. Hoje essa é uma prática comum em várias academias. O que exige malemolência, sagacidade e atenção dos participantes da roda para perceber o que o berimbau comunica.

¹³⁹ Malandragem, faixa 9. IN: MESTRE LUIZ RENATO. *BERIMBAU. Prensado pelo próprio autor. S/d*

¹⁴⁰ Op. Cit.

¹⁴¹ Noite Sem Lua, faixa 16. MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

quilombola que luta para libertar seus irmãos do cativeiro, como a música *Guerreiro do Quilombo*, de mestre *Barrão*¹⁴². Nessa música é narrada a trajetória de um negro quando de sua chegada ao Brasil, passando por seu tempo de cativeiro, até o momento que se torna um guerreiro de Zumbi dos Palmares:

Guerreiro do Quilombo

Sou Guerreiro do Quilombo, Quilombola Lê lêlê ô
 Eu sou Negro dos Bantos de Angola Negro nagô
 Fomos trazidos pro Brasil Minha família separou
 Minha mana foi vendida pra fazenda de um senhor
 O meu pai morreu no tronco no chicote do feitor
 O meu irmão não tem a orelha Porque o feitor arrancou
 Na mente trago tristeza E no corpo muita dor
 Mas olha um dia pro quilombo eu fugi
 Com muita luta e muita garra Me tornei um guerreiro de Zumbi
 Ao passar do tempo pra fazenda eu retornei
 Soltei todos os escravos E as senzalas eu queimei
 A liberdade não tava escrita em papel
 Nem foi dada por princesa cujo nome Isabel
 A liberdade foi feita com sangue e muita dor muitas lutas e batalhas
 Foi o que nos despertou Sou Guerreiro do Quilombo Quilombola Lê lêlê ô
 Eu sou Negro dos Bantos de Angola Negro nagô Sou Guerreiro do Quilombo
 Quilombola Lêlêlê ô Eu sou Negro dos Bantos de Angola Negro nagô¹⁴³

A canção *Guerreiro do Quilombo* tende a tratar dos acontecimentos na vida de um negro que, quando trazido ao Brasil, em conjunto com sua família, sofre as agruras da escravidão. Tal narrativa poderia representar o imaginário da realidade escravagista no Brasil. Filmes, novelas e obras literárias corroboram essa visão da situação do negro (pelo menos a realidade dos senhores malignos e cruéis vilões típicos de novelas das seis). Mas se as narrativas começam de forma semelhante, o seu desfecho é diferente. O negro nesta narrativa não fica à espera da ação providencial de um sinhozinho bondoso que se ergue como um protetor dos pobres e passivos negros, sofredores; ao contrário, é um agente forte e atuante que luta de forma feroz. Inegavelmente existe aqui uma idealização sobre a ação dos quilombolas e da própria figura de Zumbi dos Palmares. Assim, as músicas criam narrativas do passado que servem para construção de um passado idealizado da capoeira.

¹⁴² *Guerreiro do Quilombo*, faixa 13. MESTRE BARRÃO. *Afro-Brazilianmusic: Axé capoeira* Festival Records. Vancouver, Canadá, 1994

¹⁴³ Op. Cit.

Os capoeiristas buscam por meio de suas canções recontarem a história do Brasil, onde o negro seria de fato o principal agente. Mas esse negro não é um simples negro, ele é um capoeira que luta contra senhores escravistas cruéis e forma quilombos, ou ao menos fogem para lá e se tornam seus guerreiros. Como a canção acima coloca. Em outras palavras, os capoeiristas imaginam-se como portadores de um legado que vem desde o período sombrio de nossa história, sendo luzeiros que irradiam a luz da liberdade. Essa é a tradição da liberdade que os capoeiristas buscam manter. Nesse sentido, é dever do capoeirista, na figura do cantador, não se calar. É um dever de memória que o esquecimento seria uma traição. Ao ser iniciado na capoeira, o capoeirista assume o dever de não se calar:

Tá difícil pra calar

Tá difícil pra calar a boca do cantador

O meu canto vem de dentro

Já nem sei quem me ensinou

É canto que tem mandinga

Tem magia tem amor

Por isso não adianta

Tu querer me derrubar

Dei o bote na serpente

Antes dela se enroscar

Mandinga que vem para aqui

Meu bom deus manda pra lá¹⁴⁴

Nesse dever de memória o cantador faz de sua voz instrumento cortante, que rompe a lógica estabelecida e consegue por meio da mandiga¹⁴⁵ driblar as forças que o querem calar, sendo mais esperto e rápido. E o que ele traz de dentro é o peso da história, que se sedimenta do sofrimento acumulado e que transborda em insurreição; que leva a se denunciar os crimes do passado, como diversas canções fizeram e que expusemos até aqui. De certa forma, essa canção, mesmo sem falar de forma direta sobre a liberdade ou escravidão, sintetiza o esforço narrativo que as canções de capoeira possuem.

Todavia, nunca devemos perder de vista que as canções de capoeira são produtos e produtoras de sensibilidades e noções sobre o passado historicamente localizadas. Assim sendo, como outras formas construtoras de uma maneira de se pensar a consciência histórica

¹⁴⁴ *Difícil Pra Calar*, Faixa, 17. IN: MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

¹⁴⁵ Segundo o Dicionário de Capoeira de Mano Lima, mandinga é; Truques e movimentos para enganar o adversário no jogo da capoeira. Vide IN: LIMA, Mano. Dicionário de Capoeira. Brasília. Conhecimento Editora 3ª Ed. rev- ampliada, 2007. Podemos caracterizar a mandinga como

da comunidade capoeirista. São também elementos que podem ajudar a construir e tentar dar segurança à fluida identidade da capoeira, gerando um sentimento de pertencimento aos que escutam, apelando ao emocional para garantir uma identificação entre seus praticantes. Canções como “*Por quem o Berimbau chora*”¹⁴⁶, referênciam um passado. Esse passado é usado para falar sobre o peso da escravidão, a qual os capoeiristas de hoje estariam ligados por esse elo com o passado, sendo esse discurso um forte elemento que visa gerar identificação, como a partir do afeto na figura de um avô que fora feito cativo na África e padeceu sobre a escravidão. Vamos observar um trecho dessa canção:

Por quem o Berimbau chora

[...]

Avô meu, negro de Angola

Avô meu, berimbau chora

Ele chora de saudade

Por aqui não volta mais

E nos tempos de criança

Ele nunca teve paz¹⁴⁷

[...]

A afirmação da identidade é feita através da negação de outras. Como disse o professor João Ernani Furtado Filho, “toda escolha é em si muitas negações”. Tomás Tadeu Silva¹⁴⁸ também faz uma afirmação similar, a que toda afirmação identitária é a negação de outras. Quem se diz Negro de Angola não pode ser branco europeu. Ao dizer que seu avô era um negro de Angola, Boa Voz nos faz pensar porque afirmar-se como descendente de um escravo? Uma possível resposta seria a busca de um lugar de fala autorizado¹⁴⁹, que se perfaz de um poder de dizer do seu pertencimento, de sua filiação a uma tradição. Que carrega em si o sangue de um povo guerreiro que lutou e venceu a escravidão e que essa mesma força vai vencer o preconceito e a injustiça social. Uma ligação de sangue com o passado.

Mas como toda identidade é antes um problema do que uma solução, não seria diferente com a identidade forjada para a capoeira. Apesar de grande parte dos capoeiristas do passado ser de fato africanos ou descendentes, essa prática não se estagnou no tempo. Hoje as

¹⁴⁶Por quem o Berimbau chora, faixa 12. In: MESTRE BOA VOZ Capoeira. Vol. I-Cd-Agata Tecnologia-1999.

¹⁴⁷Op. Cit.

¹⁴⁸ Vide: SILVA Tomaz Tadeu. *A produção sócia da identidade e da diferença*. IN: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis. Vozes 2000.

¹⁴⁹Vide: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

condições são diferentes, há capoeiristas das mais diversas nacionalidades, com as mais adversas origens étnicas, com os mais diferentes níveis socioeconômicos. Mas mesmo assim o discurso escolhido formador da identidade da capoeira usa esse passado de luta contra a escravidão. Talvez seja mais fácil criar a noção de identificação com a figura de heróis, que criam uma sensação de acolhimento e de bem-estar, por fazer parte de um grupo que tem esses princípios de luta por liberdade.

Muito do que se pensa dessa forma de lutar, deu-se mais no âmbito da imaginação histórica, pois seria difícil conceber exércitos de negros quilombolas varrendo o Brasil, libertando negros, queimando senzalas, em uma imagem que lembra mais o filme Ben-Hur. Como já colocamos anteriormente, um exemplo dessas narrativas pode ser encontrado na música *Nego Nago*¹⁵⁰, de Mestre Barrão. Onde se narra a trajetória de um quilombola desde sua chegada ao Brasil até sua ida a uma fazenda, onde seria cativo e chegaria a libertar todos os negros. Essas representações são possíveis na medida em que estão ligadas a experiências dos mestres e alunos, mesmo que tais experiências se façam através do não vivido por aquela geração de capoeiristas, mas sim pelo que foi acumulado e transmitido pela tradição.

Como Thompson coloca em *A Formação da Classe Operária Inglesa (1987)*, sobre a experiência de uma classe: esta não é algo que se possa isolar e definir como um dado a priori; a classe se realiza a partir de suas experiências, quando os que a compõe passam a se enxergarem como pertencentes a ela, em geral, vendo-se em discordância com as demais. Em outras palavras, seus membros têm desejos diferentes das demais classes, muitas vezes seus objetivos não são apenas diferentes, mas conflitantes¹⁵¹. Em um dado momento na trajetória histórica da capoeira, os seus praticantes se viram ligados como parte de algo em comum e diferente de outras experiências. Se diferenciando de outros e construindo representações de si que permitem a criação de um sentimento de pertencimento; mas antes de ser algo feito uma vez, esse processo está sempre ocorrendo, renovando-se e se validando. De uma forma geral, os capoeiristas partilham de uma comunidade de sentidos mínima, que os possibilitam se reconhecerem como membros de um mesmo grupo graças à noção de identificação que gera um sentimento de pertencimento, o qual busca no passado sua força. Como relatam as canções usadas neste trabalho.

Os capoeiristas novamente enxergam que a capoeira, como no passado, pode vir a ser usada na luta contra as injustiças de hoje. Isso pode ser visto nas palavras como liberdade,

¹⁵⁰ Nego Nago, faixa 13 IN: *Axé capoeira vol. III*, Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda Red. Sun LTDA S/D

¹⁵¹ Vide: THOMPSON, Edward Palmer. *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

negritude, justiça, escravidão, luta, dor, negro, guerreiro, tradição e passado, entre outras, que são usadas e associadas em canções, dando um sentido combativo e de resistência aos negros, à capoeira e aos capoeiristas. Em álbuns como *Liberdade*¹⁵², Toni Vargas emprega em suas canções esses motes na construção argumentativa de sua visão de mundo. Não é difícil notar as aproximações e usos com os discursos de movimentos negros. Claro, Toni Vargas não é o único que faz tal mediação; mestres como Barrão, Boa Voz, Moraes, entre outros, também o fazem. O uso do exemplo de Toni Vargas se dá aqui devido a sua obra fazer extensivamente tais seleções.

Nesse embate entre a liberdade e a escravidão, os capoeiristas reafirmam o que consideram como a vocação da capoeira. Assim, os capoeiristas constroem o discurso da tradição da liberdade. Algo que pode parecer à primeira vista como coisa contraditória. Afinal, a tradição ou os discursos sobre a tradição tendem a gerar a ideia de imobilismo e da impossibilidade da inovação. Mas é nessa aparente contradição que reside a pedra angular do discurso da capoeira. Pois a liberdade passa a ser entendida também, como anteriormente citado, como a possibilidade de praticar sua tradição. Sem que com isso você seja vítima de repressão ou preconceitos. O que permite a transição para as próximas gerações dos conhecimentos da capoeira. Como Boa Voz disse na canção *O Velho e o Menino*¹⁵³, ao narrar o processo de aprendizado das novas gerações por intermédio dos antigos mestres:

[...]
 O velho disse menino
 Vim aqui pra te ensinar
 Tu faz parte do futuro
 Da nossa capoeira¹⁵⁴
 [...]

Fica claro que o velho representa aqui a tradição e que o menino é a geração que sucedera as gerações anteriores. É preciso que essa aprenda com o velho a tradição para manter viva a capoeira. Então podemos deduzir que a capoeira, aqui esse ente místico, possa continuar em seu embate pela liberdade, que as gerações anteriores devem preservar. Mesmo que saibamos que a capoeira de hoje não é a mesma de trinta anos atrás, quanto mais de um passado remoto mítico, que mantém a tradição. Ou melhor colocado, o discurso da tradição afirma-se como a garantia da permanência da existência da capoeira e que esta não será desvirtuada e, por tanto, poderá continuar sendo luta de matar que se ergue contra o feitor de

¹⁵² Op. Cit.

¹⁵³ *O Velho e o Menino*, faixa 15. IN: MESTRE BOA VOZ. *Mestre Boa Voz Abadá Capoeira*. Vol. I. Agata Tecnologia-1999.

¹⁵⁴ Op. Cit.

escravos. Gingando contra as opressões. Dessa forma, a conjugação entre tradição e liberdade é uma possibilidade não contraditória para os capoeiristas.

4.3 Quais liberdades e para quem?

Como base de nossas reflexões, utilizamos os LPs de grupos e mestres de capoeira no recorte temporal das décadas de 1980 a 1990. No entanto, nem todos os álbuns que utilizamos estão contidos nesse recorte. Devido à busca de compreensão mais apurada de nosso objeto, acreditamos que se faz necessário a inclusão desses álbuns. A maioria deles é de disco prensado antes de nosso recorte. Com eles buscamos analisar a evolução das formas de fazer-se que as canções podem transmitir. Entretanto, existe um álbum específico que está fora de nosso recorte de forma oposta. Ele foi prensado no ano de 2005. Justificamos a sua inclusão em nossa pesquisa, pois acreditamos que ele representa a culminância desse novo fazer-se que iniciou a se construir na década de 1980. Sendo o ponto de maturidade dessa nova experiência dos capoeiristas que tem como base a tradição e a liberdade. O LP “*Liberdade*”¹⁵⁵ é, portanto, um exemplo das transformações que a capoeira sofreu no período desse recorte. Nele podemos ver como o passado é usado como ferramenta de luta no presente.

Apesar dos capoeiristas buscarem no passado a inspiração para agir no presente, as décadas de 1980 a 1990 trouxeram desafios outros do que aqueles que os capoeiristas do período imperial tiveram. Apesar de ambos terem como espaço de experiência, construídos em sociedades altamente desiguais e violentas, estas experiências não eram as mesmas. A lógica capitalista do final do século XX não é a mesma da sociedade escravagista do final XIX. Mas em ambas a liberdade esteve sob uma corda bamba. E nesta os capoeiristas do século XX buscaram equilibrar o passado, a tradição dos capoeiristas do século XIX, com os desafios que o futuro traz a uma sociedade marcada pela mercantilização da cultura. Nessa encruzilhada entre tempos e contradições, encontram-se os esforços de conciliação, de criação e difusão de maneiras do fazer-se dos capoeiristas.

Vivemos em uma sociedade que busca formular um discurso de pátria da democracia racial, tendo como reforço para essa visão obras de intelectuais como Gilberto Freire e seu clássico, *Casa Grande e Senzala*¹⁵⁶, que adocica relações de agressões comuns na escravidão, negando a existência do preconceito e opressões. Isso torna o pós-escravidão um assunto espinhoso. Pois, como é possível se superar as marcas traumáticas do passado se como sociedade negamos a existência de tais traumas. Como Hebe Mattos nos alerta, ao fazer o prefácio de *Além da Escravidão* [...] “o que está ‘além da escravidão’ é tema complexo e de difícil abordagem histórica em todas as sociedades tocadas pela escravidão moderna.”

¹⁵⁵Op. cit.

¹⁵⁶FREYRE, G. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 8.ed. Rio de Janeiro, 1954.

(MATTOS. Pág.13. 2005).

A questão levantada por Hebe Mattos nos coloca diante de uma encruzilhada. Ou enfrentamos de frente tais chagas sociais e permitimos a superação por meio da aceitação de nossas responsabilidades como sociedade ou negamos e não desenvolvemos ações de reparação fazendo com que a situação continue a se arrastar; em quanto os ressentimentos e traumas sociais são fermentados, contaminando, desse modo, o tecido das relações sócias, de forma a não permitir que essas feridas sejam curadas. E como podemos observar, essas feridas ainda se fazem presentes, mesmo que manifestas de outras maneiras. Portanto, como viemos colocando ao longo desse capítulo, as canções de capoeira, por meio de seus discursos, levantam a bandeira da luta pela liberdade. No entanto os próprios capoeiristas estão inseridos no mercado, como uma prática cultural que permite para além da própria arte toda uma gama de produtos que são comercializados pelos grupos, mestres e alguns capoeiristas engajados que fazem da capoeira a forma de garantir seu sustento. O que de certa forma dependendo de como os capoeiristas se inserem no mercado faz com que muitos grupos e mestres possam agir com uma lógica similar à do feitor. Explorando comercialmente a capoeira sem refletir sobre suas práticas mercadológicas, fazendo da capoeira um mero negócio como tantos outros. Auxiliando assim na transformação de uma prática performática em um produto em série:

Se por um lado a existência do grupo explica-se, em grande parte, pela necessidade e intensidade das suas vivências e práticas, por outro, existem relações contratuais que definem os graus de hierarquia, a autoridade e pertença dentro do grupo e o direito a venda e consumo de bens simbólicos que representam o grupo. Estas relações de consumo, como a venda de calças, camisas, DVDs, CDs e outros produtos que realçam em grande parte o caráter mercadológico da capoeira e do grupo, mas não esgotam as particularidades das vivências dos praticantes no âmbito do coletivo. É necessário clarificar que o ato de consumo, tal como afirma Duarte (2009) é um ato de construção identitária uma forma de agencialidade deliberada que faz-se como um projeto sociocultural e moral dos consumidores, nesse caso os praticantes de capoeira. (Nascimento, pág. 2. 2011)

Assim podemos inferir que possuir o CD do mestre ou abadá¹⁵⁷ com o símbolo do grupo constituem uma das maneiras de um aluno iniciante ou não se inserir no grupo. Os alunos assim formam a possibilidade de um público consumidor para o mestre ou professor. O que pode parece contraditório ao discurso da capoeira como luta por liberdade. Uma vez que ao se dobrarem a lógica do mercado esse elemento de contestação e rebeldia da capoeira. Mas é sempre de bom tom lembrar que a capoeira como prática a capoeira sempre buscou

¹⁵⁷ O abadá é o nome dado em muitas academias as roupas próprias para prática da capoeira. Sendo constituído de uma calça de um tecido de malha flexível, uma camisa do grupo e dependo da graduação o cordão.

brechas para resistir. Sendo muitas vezes dissimulados os capoeiras do passado. Jogando com a linha tênue entre a irreverência e a rebeldia declarada. No então mesmo que a partir lógica do grupo franquia a capoeira se insira dentro do mercado cultural os mestres e professores buscam garantir para seus alunos a sensação de pertencimento à uma continuidade de um legado. Desta forma mesmo com muitos grupos atuando como empresas o discurso sobre a luta por liberdade possui grande importância em suas canções.

Essa luta pela liberdade, que busca suas referências no passado e na tradição dos antigos mestres, forma o ponto fulcral em que se alicerça essa consciência de grupo dos capoeiristas. Uma consciência que gera um sentido de pertencimento e arregimenta sentimentos e símbolos partilhados para guiar a atuação dos capoeiristas no presente. Ao mesmo tempo em que se comercializa a capoeira. A ação de combate à opressão do presente, usando os signos do passado de forma a ressignificá-los. Nesse sentido, usar a lógica da sociedade contra ela é também uma forma de lutar. O que não significa que todos os capoeiristas inseridos na lógica de mercado atuem de fato lutando contra a opressão de forma dissimulada.

Na canção *A Lição*¹⁵⁸, de mestre Barrão, usa o passado diferentemente de outras canções citadas até aqui. Pois sua fonte de acesso parece ser o estudo formal. No entanto, não podemos deixar de levar em conta dois fatores e suas relações: a experiência escolar do mestre ou do eu lírico da canção não anula a experiência de capoeiristas acumuladas por Barrão. Em segundo lugar, o uso do conhecimento escolar pode muito bem ser um ato de astúcia, em que se usa a própria lógica da sociedade para desafiar e expor as opressões da sociedade:

[...]
 Eu li a respeito,
 Aprendi a lição
 As mulheres chorando,
 E os homens no chão
 As crianças gemendo,
 E o feitor com a chibata na mão
 As crianças gemendo,
 E o feitor com a chibata na mão
 Vem vamos embora
 [...]
 Que esperar não é saber

¹⁵⁸ *A lição*, faixa 9. MESTRE BARRÃO. *Afro-Brazilianmusica: Axé capoeira* Festival Records. Vancouver, Canadá, 1994.

Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer¹⁵⁹
 [...]

Se a canção só fizesse menção ao passado a partir do conhecimento escolar, seria difícil afirmar que se caracterizava de um discurso de luta, como há em um trecho mais à frente, na canção de Geraldo Vadré, a icônica *Para Não Dizer Que Não Falei Das Flores*, usada como um hino de protesto contra a ditadura no Brasil. Assim, as canções de capoeira usam em seu repertório noções que circulam não apenas no interior da comunidade dos capoeiristas, mas também de informações e conhecimento gerais. As canções de capoeira também produzem cultura. São fruto e produtoras de cultura que ensejam ações que atuam na realidade de forma a tentar moldar uma consciência de seus praticantes para a ação.

Algo que pode ser útil é pensar como a cultura atua nessa intrincada relação entre a cultura e a consciência histórica. Na tentativa de entender como as canções utilizam tais mecanismos de ação, que buscam guiar a forma como a consciência histórica desenvolvida pelos capoeiristas os orienta para ação. Nisso, parte da discussão sobre cultura de Terry Eagleton nos ajuda, ao tratar em seu livro “*A idéia de cultura*” (2000), de como pessoas de um grupo compartilham formas comuns de agir e pensar, aproxima-se do conceito de classe de Thompson, ao entendê-la como parte fundante de um fazer-se e a sua consciência como fundamento do conceito de classe.

Uma expressão como “cultura dos cafés” significa não só que pessoas frequentam cafés, mas que algumas pessoas os frequentam como modo de vida, o que presumivelmente não fazem quando se trata de seus dentistas. Pessoas que pertencem ao mesmo lugar, profissão ou geração nem por isso constituem uma cultura; elas o fazem somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma autoimagem coletiva. (EAGLETON, 2000. Pg. 58.)

Portanto, dentro dessa perspectiva, tanto a cultura como a consciência de classe se manifestam a partir da atuação e do sentimento de pertencimento. Não é nosso objetivo aqui discutir quando se deu tal percepção; essa é uma discussão para outro momento. O que pretendemos aqui é pensar como a partir dessas experiências, que as tradições da capoeira trazem, é possível para os capoeiristas criarem narrativas para sua história, buscando compreender os mecanismos que fundamentam tais construções que se realizam nas músicas de capoeira.

Para nós essas músicas são um importante local, em que essas representações do

¹⁵⁹ Op. Cit.

passado se dão a perceber. Ao mesmo tempo que forma um espaço de disputas sobre a liberdade. Seu papel no universo da capoeira é muito grande. As músicas de capoeira ocupam importantes funções na dinâmica do jogo, de tal forma que hoje é impossível imaginar a roda de capoeira sem suas canções. As imagens que vêm à mente quando se fala em roda de capoeira estão fortemente marcadas pela presença da bateria de instrumentos que produz e a sonoridade característica do espaço. Tais imagens se enraízam profundamente nos imaginários da capoeira. Entre elas, está a da integração e reconhecimento social dos capoeiristas, que marca a transformação no espaço de experiência dos capoeiristas:

[...]
 Capoeira é coisa de escravo
 De pobre de oprimido
 De homem trabalhador
 Apesar de hoje ser praticada
 E até mesmo disputada
 Por barão e até doutor¹⁶⁰

Mestre Toni Vargas nessa canção explicita o passado e o presente da capoeira. Mas ao contrário do que possamos imaginar, aqui o passado não foi superado. Ele convive com o presente. O fato da capoeira ser praticada por pessoas de classes ricas não muda o fato de que a desigualdade social tenha desaparecido ou que todos seus praticantes sejam dessa classe. Ao contrário, apesar da existência de megagrupos de capoeira, que faturam milhões com sua marca; não obstante a grande maioria dos capoeiristas ser de classes pobres. Existem assim aqueles de classe abastadas que se interessam pela capoeira e começam a praticá-la, como também capoeiristas enriqueceram com ela.

Alguns capoeiristas passaram a vender produtos, como vestimentas próprias; os abadás; as cordas para graduação; instrumentos como berimbaus, pandeiros e atabaques específicos para capoeira. Assim, não apenas com grupos de capoeira é possível se ganhar. Marcas como Rabo de Arraia e Capoeira Brasil se tornaram especializadas em fornecer, desenvolver e vender produtos de capoeira, tais como calças, sapatilhas, blusas, cordas trançadas ou torcel¹⁶¹ para grupos ou capoeiristas. Assim, a capoeira se torna um negócio

¹⁶⁰Cidadão Considerado, faixa 4. IN: MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

¹⁶¹As graduações na maioria dos grupos se constituem de cordas que se colocam na cintura. Tendo colorações diferentes para cada nível ou titulação de cada grupo. Como não existe uma única federação ou entidade que reja a capoeira, existem variações nos padrões das graduações em cada grupo. As variações podem ocorrer enquanto a cor de cada graduação ou sobre o tipo de corda. As trançadas são, como o nome diz, trançadas feitas geralmente de lã da cor da graduação referente. O que faz com que à cada troca de graduação seja necessário a confecção de uma nova corda. Já as toceis são cordas similares às compradas em armazéns, sendo pouco mais grossas e brancas, sendo assim tingidas para uma nova sempre que o capoeirista sobe de nível ou titulação.

lucrativo que gera riqueza, tanto pela comercialização de produtos como pela criação de megagrupos no regime de rede de franquizados.

No entanto, Toni Vargas afirma que a capoeira é exatamente daqueles mais humildes que sofrem a opressão. A capoeira é dos trabalhadores, dos pobres e dos oprimidos, pois a história da capoeira foi feita por eles. Sendo os que entendem melhor o seu valor, exatamente porque não o fazem dentro da lógica capitalista, mas sim compreendem de onde vem a força da capoeira. Assim, os barões e doutores, aqueles abastados, são eles os estranhos à capoeira. Mas nem sempre os mestres de capoeira compreendem desta forma. Para mestres como Bimba, por exemplo, a aproximação com as elites foi algo estratégico. Pois permitia ao mestre circular entre as autoridades. Algo sem o qual Bimba não conseguiria implementar sua agenda para a capoeira. O que não significa que o mestre fosse ingênuo e não compreendesse o legado da capoeira como luta de resistência contra a opressão, mesmo que não tivesse explicitado em suas canções. Mas toda a astúcia do mestre o impediu de vacilar:

Bimba tinha um entendimento do poder, de como podia se expandir utilizando a classe média; por outro lado ele tinha raiva do Sistema: pouca gente sabe, mas ele era militante do partido (comunista); não só militante, mas cabo eleitoral do PC. Arregimentou toda aquela gente do candomblé e da capoeira do nordeste de Amaralina. Em seguida ao golpe (de 1964), Bimba estava com medo de ser preso. (CAPOEIRA, pág. 96, 2000)

O medo de mestre Bimba se dá devido ao seu envolvimento com o Partido Comunista, como deixou claro Nestor Capoeira. Mas sua apreensão não se deu somente por seu envolvimento com o PC. Entre um de seus alunos, havia um membro do DOPS. Ao que tudo indica, como relata Nestor Capoeira, Bimba não sabia que Ângelo Decânio pertencia a tal organização. O mestre sabia que ele era de direita, mas entre ser de direita e ser agente da repressão existe uma diferença. Mas Decânio tinha muito apreço por Bimba e devido a essa estima que tinha pelo mestre, a quem considerava como um pai, ele poupou seu mestre e alguns de seus alunos. Ajudou também que o mestre detivesse prestígio e apreço entre membros da elite governante local (Capoeira, 2000).

Mas as ações de Bimba têm maior relevância; do que apenas, por engano, ensinar alguém que representava naquele momento algo similar a um capitão do mato moderno. Seu engajamento com as lideranças políticas baianas, em conjunto com uma parcela considerável de seus alunos de classe média, abriu caminho para expansão da capoeira (VIEIRA, 1999). Pastinha também possuiu um papel importante na legitimação da capoeira e posterior expansão. Seu contato com intelectuais levou a capoeira para uma outra fase, com a academia. A capoeira já há muito era objeto de investigação de intelectuais, mas foi Pastinha quem fez

da capoeira uma arte respeitável; no caso, a capoeira angola era vista como uma manifestação popular pura que continha a essência da espiritualidade baiana (ACÑA, 2014).

Contudo, de forma proposital, muito provavelmente os esforços de legitimação da capoeira e expansão empreendidos por esses dois mestres estão na origem da mercantilização da capoeira. Uma vez que sem a difusão da capoeira essa não seria alvo das investidas do Mercado ávido por produtos, aos quais poderia se apropriar, pasteurizar. Transformando práticas culturais em meros produtos. Cristalizados e desprovidos de verdadeira historicidade, embrulhados em um pacote que distrai do fato que aquela prática foi mutilada. Tudo para que ela não possa mais agir como elemento catalizador da crítica social.

É nesse terreno que é possível a apropriação cultural. Onde se lima todo o aspecto histórico, simbólico e sociocultural de um objeto e prática. Fazendo com que sejam apagados os traços que possam denunciar que não se está diante de um mero produto. Devemos deixar claro que a prática da apropriação cultural não se faz apenas por indivíduos de forma descontextualizada dos meios de produção e consumo de mercadorias, as quais são controladas pelos agentes do Mercado, quem vende para os indivíduos esses objetos e práticas como meras mercadorias. Não fazendo a ligação que estes possuem com a cultura e com a história por trás destes. Tudo isso para torná-la palatável às grandes massas que não compreendem o que representa aquilo que está sendo vendido. Isso também ocorre na capoeira. Quando se massifica o ensino da capoeira e se adocica a sua história, não dando atenção ao passado de lutas ou descontextualizando o presente. Dessa forma, a capoeira pode, por intermédio de grandes grupos, tornar-se uma mera mercadoria:

Percebemos assim uma tendência que vem crescendo nos últimos anos, de transformações da capoeira em mais uma mercadoria na prateleira; dos “*shopping centers* das culturas globalizadas”. Se por um lado isso garante a divulgação dessa manifestação para um público cada vez maior, por outro faz com que ela perca seus traços identitários que a caracterizam como cultura tradicional de resistência. (Abib, pág. 91, 2015)

A mercantilização é, portanto, algo que está presente na capoeira. Existem grupos que agem como franquias. Nisso muito da espontaneidade e dos elementos performáticos se perde. Poderíamos pensar que tal mercantilização da capoeira se dá devido à emergência de uma nova forma de nos relacionarmos com a sociedade. A espetacularização das relações sociais por meio das transformações das práticas em mercadorias, as quais se vendem como espetáculo que pasteuriza, retira a historicidade e os conflitos que as fazem existir. Congelando-as e tornando-as inertes, fazendo-as, assim, inofensivas ao grande capital.

Por esse movimento essencial do espetáculo, que consiste em retornar nele tudo que existia na atividade humana *em estado fluido*, para possuí-lo em

estado coagulado, como coisas que se tornaram valor exclusivo em virtude da *formulação pelo avesso* do valor vivido, é que reconhecemos nossa velha inimiga, a qual sabe tão, à primeira vista, mostra-se como algo trivial e fácil de compreender, mesmo sendo tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas, *a mercadoria*. (Debord, pág.27, 1997)

Sendo - a capoeira uma prática inserida na sociedade capitalista, não seria de admirar que ela sofresse investidas do Mercado. Mas sendo uma prática, sua mercantilização se dá na forma de espetáculo. O espetáculo, na concepção de Guy Debord, é o avesso da vida. Nela a capoeira se congela e estagna a prática cultural. Pois só assim, desta maneira domesticada e inofensiva, a capoeira pode ser uma mercadoria. E nisso se instaura mais um elemento desagregador que estimula a concorrência entre os grupos de capoeira. Buscando isso por meio do espetáculo folclórico:

A respeito da relação entre capital e trabalho, a inauguração do mercado de shows folclóricos traz consigo novos aspectos para o interior da capoeira, dentre os quais se destaca a concorrência, responsável por acentuar os conflitos entre os mestres, alunos e academias. (Araújo, pág. 56, 2008)

Percebendo ou não, muitos grupos se inserem nessa disputa. No entanto, não podemos simplesmente afirmar que isso surgiu com os grupos modernos de capoeira. Na verdade, tal prática era comum entre os mestres baianos do início do século vinte. Onde as academias de mestres, como Pastinha, buscavam renda por meio de apresentações feitas a pedido dos órgãos de fomento ao turismo baiano. Mas, por outro lado, os mestres podem estar atentos a essa mercantilização da capoeira, por meio da sua espetacularização. Integrando-se a esse processo de forma ativa. Transformando-a em mero espetáculo folclórico. A diferenciação atual da espetacularização da capoeira nesse início do século XX está na presença de casas de show. O que pode gerar disputas por casas de show, onde academias do mesmo grupo podem competir entre si para a realização desses shows que encantam os turistas, mas não agregam a experiência da capoeira. Estamos diante de um processo que visa transformar práticas culturais populares em produtos massificados e permitindo assim a exploração por meio da padronização e espetacularização do que será chamado de folclore:

Um aspecto curioso das suas formulações elucidada que, no espaço latino-americano, os Estados tornaram-se subsidiários da cultura popular apoiando a sua produção em larga escala. Os objetivos que dão suporte a essa investida, segundo o autor, prendem-se com dinâmicas de fomento do emprego, exportações de bens, atração do turismo e a solidificação da “hegemonia e a unidade nacional sob a forma de patrimônio que parece transcender as divisões entre classe e etnia” (Canclini 2003: 217). Aqui reside um aspecto peculiar do debate até então travado: o da patrimonialização das culturas populares como herança representativa da nação e a sua existência e coesão como tal. A bom rigor, saber-se-á que este processo devassa os traços culturais intrínsecos de certos grupos, fim de que se construa algo mais

totalizante. Introduzo uma segunda ideia do autor que me parece pertinente: a de que as culturas populares não são monopólios dos setores populares. Intervém na cadeia produtiva desse processo empresas, empresários, o Estado, os meios de comunicação, entre outros de diferentes escalas. (Nascimento. pág. 131. 2015)

Muitos capoeiristas assim ganham seus proventos em casas de shows para turistas e ou em apresentações em eventos de secretárias de turismo. Isso não significa que os próprios capoeiristas não tenham percebido essa relação de desagregação. Muito menos que sem essas novas possibilidades a capoeira talvez nunca tivesse rompido a barreira do estigma de pratica marginal. No entanto isso não significa que possamos deixar de lado em nossa análise a influência que tais espaços de espetacularização tiveram na capoeira. Mas defender e cantar a liberdade não significa que não exista espaço na capoeira para ações contraditórias, pois os mestres são humanos, podem cometer erros. Ou mesmo agir de má fé. E nisso os próprios capoeiristas podem vir a fazer a crítica. Como demonstra esse trecho da canção *Dono da Verdade*¹⁶²:

[...]
 Você defende a negritude
 Mas age como um feitor
 O orgulho vaza na atitude
 É um discurso sem valor¹⁶³
 [...]

Assim, também poderíamos argumentar que nem sempre defender uma bandeira significa o engajamento na causa. Existe o espaço para a hipocrisia. Onde o discurso prega uma coisa, mas a prática nega. Nesse sentido, a crítica de Toni Vargas se direciona a uma forma de usar a capoeira para proveito próprio, sem ter a responsabilidade com a arte e com a sociedade. Toni Vargas não prega que os capoeiristas não possam ganhar a vida com a capoeira. Afinal, ele mesmo ganha sua vida através desta arte. Mas existe, na visão do mestre, a necessidade de não deixar a ambição subir à cabeça e manter sua preocupação social. Assim, onde ele estiver, seu pensamento está no Brasil, como demonstra na canção *Cidadão Considerado*¹⁶⁴:

Esteja em paris ou na Alemanha

¹⁶² *Dono da Verdade*, faixa 9. IN: MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

¹⁶³ Op. Cit.

¹⁶⁴ *Cidadão Considerado*, faixa 4. IN: MESTRE TONI VARGAS. *LIBERDADE*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

Minha tristeza é tamanha
 Quando penso em meu país
 Que é guiado pela gente estranha
 O povo perde e alguém ganha
 Assim não dá para ser feliz¹⁶⁵

A questão como pode ser vista é complexa. Mas ao contrário de tentarmos negar as contradições no interior da capoeira, talvez seja melhor assumi-las e tê-las como um fator para a análise que possamos desatar esse nó górdio. Em outras palavras, os capoeiras buscam de forma geral pregar e viver a liberdade. Mas ao mesmo tempo suas práticas podem engendrar posturas por vezes autoritárias. Principalmente quando analisamos as dinâmicas de ensino e aprendizagem da capoeira em grupos. Onde a tendência de uma padronização é uma possibilidade constante. “No contexto dos grupos que dizem seguir um estilo mais “moderno”, percebemos que as tradições têm valor, mas já não possuem tanta legitimidade em certas situações”. (Almeida; Tavares; Soares pág. 385, 2012). Algo que preocupa os mestres mais antigos, mas ao mesmo tempo seria algo já presente na formação de suas academias e grupos. Desta maneira, a mesma capoeira que prega um discurso de liberdade estaria enredada nas relações do Capital. Se tornando mais uma mercadoria.

Mas os capoeiristas precisam sobreviver, pois são homens e mulheres de carne e osso. Têm fome e precisam pagar suas contas. Mas ao mesmo tempo, grupos com megaestrutura fazem do ensino da capoeira verdadeiras indústrias que criam marcas que são exploradas comercialmente. O que pode levar o distanciamento desses mestres aquilo que Nestor Capoeira chamou de os Fundamentos da Malícia (2000). Algo que alguns mestres de capoeira já vêm notando nas posturas de grupos e mestres, os quais se vendem como se fossem marcas de roupas, acessórios e outros produtos. Expandindo os números de academias filiadas que pagam os direitos do uso da marca de determinado grupo de capoeira. Oferecendo para as academias filadas o *know how* e toda a metodologia de ensino. Buscando que seus grupos tenham a maior penetração possível, mas sem obrigatoriamente se importar com a qualidade dos alunos formados por essas filiais. Ao mesmo tempo, o mestre vai se tornando a figura de um pop star intocável. Mais preocupado com o lucro e com o prestígio de sua pessoa do que com a capoeira

Assim, Toni Vargas faz um alerta para os capoeiristas. Na já citada canção *Dono da Verdade* fica clara a irritação do mestre com a posição de muitos capoeiristas que agem de forma contrária ao que dizem. Percebendo ou não, agem de forma a oprimir seus alunos. Em

¹⁶⁵ Op. Cit.

quanto suas falas e discursos dizem defender os negros que sofreram e sofrem nessa sociedade. Mas ao mesmo tempo, suas atitudes impossibilitam a construção da irmandade entre os negros. Fazendo com que percam a ligação com a ancestralidade e, por conseguinte, que seus discursos sejam vazios e desprovidos de verdade. O que seria um passo para que o mestre ou grupo seja desacreditado entre os capoeiristas:

Olha essa sua prepotência
Esse seu ar superior
Pode levá-lo a decadência
Pode afastá-lo do axé
Sapato grande em pé pequeno
Acaba machucando o pé¹⁶⁶

No entanto, se Toni Vargas faz a crítica à prepotência, o mestre Boa Voz parece querer reafirmar a hierarquia. Deixando claro que sua posição lhe dá certos privilégios. Ao dizer, na canção *Respeite o Tempo*, que “*Vê você a capoeira/Que sempre nos aceitou/Não importa meus defeitos/Nunca me diz não senhor*”¹⁶⁷, parece ficar claro que o mestre se vê no direito de não ser contrariado. Uma outra interpretação é que a capoeira seria esse ambiente de liberdade que o aceita tal e qual ele é. Mesmo que tal visão sobre a canção seja a correta, ela não exclui a primeira. Pois um desses defeitos é exatamente o sentimento de arrogância do mestre.

A canção é toda construída na forma de conselhos que o mestre dá aos que iniciam. E aqui vemos no coro a seguinte afirmação. “*tu não sabe^(sic*) anda já quer correr/Cuidado moço pro mundo não lhe bater.*”¹⁶⁸ Até aqui esse é um conselho que poderia ser visto com algo simples que em nada depõem contra o mestre. Fazendo assim que o trecho citado anteriormente fosse apenas um mal-entendido. Mas o tom jocoso na voz do mestre denuncia seu ar superior. Ele passou por aquela fase de aprendizado e teria por isso o direito de se sentir superior.

Então, como lidamos com isso, afinal os conselhos que o mestre passa são valiosos para os novos capoeiristas que estão a se iniciar. Devemos notar que a capoeira é uma prática que se inscreve na lógica dos ofícios que se realizam na dinâmica do mestre e de seus aprendizes. Mesmo que esta esteja inserida na lógica capitalista que transforma práticas culturais em mercadorias. Desta maneira, o mestre ou aqueles que possuem mais experiência têm a possibilidade de conhecer mais segredos e saberes que outros recém iniciados. Isso cria também um peso maior de responsabilidades a ser assumido pelo aluno, conforme o

¹⁶⁶ Op. Cit.

¹⁶⁷ Respeite o Tempo, faixa 14. IN: Abadá Capoeira Mestre Boa Voz Vol. Agata Tecnologia-1999.

¹⁶⁸ Op. Cit.

capoeirista vai se integrando à comunidade dos capoeiristas. Isso pode fazer com que aqueles que tenham mais experiência sintam-se em uma posição privilegiada.

Entretanto, mesmo diante de tantas contradições, de uma forte tendência de hierarquização e de mercantilização, a capoeira se afirma como luta de e por liberdade. Suas canções cantam sobre a luta contra a escravidão, a opressão que os negros sofreram, denunciando seus sofrimentos, enquanto anunciam a liberdade. Uma liberdade que seria realizada na roda de capoeira. Onde a alegria de viver e os amores da vida são narrados. Ser livre, portanto, para os capoeiristas, é a vadiação que fazem vivendo suas vidas gingando com o tempo. É a possibilidade de viver sua cultura sem serem reprimidos. Podendo assim ser negro ou branco em uma sociedade livre de preconceitos.

Mas isso não significa que a capoeira seja um jardim de rosas. Ou melhor dizendo, em todo jardim de rosas há espinhos que desafiam a busca pela liberdade. Assim, para os capoeiristas a mercantilização, a homogeneização, as interferências externas e a perda de seus referenciais de tradição são ameaças que os capoeiristas entendem como presentes e desagregadoras da comunidade da capoeira. Eles buscam encontrar saídas. Partindo das tentativas de organização em federações, confederações ou redes, os capoeiristas buscam coesão. Mas isso não é algo simples, egos, visões conflitantes e interesses financeiros devem ser colocados na conta. Assim, a liberdade dos capoeiristas deve ser compreendida como uma prática que atua na relação entre a realidade e o ideal.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos a um momento difícil. Como encerrar um texto de uma pesquisa que nos acompanha a tanto tempo e que não se encerra na feitura do texto da dissertação. Mesmo sabendo que esse é um fechamento provisório, que os estudos não param só pelo fato de termos que concluir a dissertação e o pesar continua. Mas, enfim, a hora chegou. E desta forma passamos a esse desfecho. Inicialmente defendemos que nas décadas de 1980 a 1990, devido à expansão da capoeira, ocorreu uma mudança significativa nas maneiras que as canções de capoeira comunicavam o fazer-se dos capoeiristas. Nossa hipótese é que nessas décadas, de grande transformação social no Brasil, emergiu um novo fazer-se dos capoeiristas que tinha como pedra angular para sua construção os ideais de tradição e liberdade.

Nossa fonte de análise para fazermos tais afirmações são os LPs de capoeira desse período, onde podemos notar um gradual aumento de canções gravadas de vários grupos e mestres com a temática da liberdade e da tradição. O que nos serve de indício de que tais temáticas foram se tornando mais relevantes para os capoeiristas. O que evidencia transformações na capoeira que constituem uma nova forma de fazer-se. Tais transformações possuem relações com a conjuntura nacional da década de 1980, onde os movimentos sociais ganharam novo folego com os ventos da redemocratização. Na capoeira, esse foi o momento em que a lógica de grupos em rede se tornou dominante. A expansão da capoeira que ocorreu nessa época influenciou as transformações no interior do campo capoeirístico. Ao mesmo tempo em que se insere no mercado, como mais uma arte marcial, ocorrerá por parte dos mestres e grupos de capoeira a busca pela reafirmação da capoeira.

Como colocado ao longo dessa dissertação, essa expansão da capoeira não representou apenas o aumento do número de capoeiristas, mas também a preocupação por parte de mestres mais antigos, como das lideranças de grupos de capoeira consolidados, da perda dos referenciais da experiência capoeirística. O que significa a diluição da tradição da capoeira. Nesse sentido, foram formulados discursos em torno da tradição e da liberdade. As canções de capoeira seriam um vetor de difusão e formação desse fazer-se baseado nos discursos da tradição e da liberdade.

Mas conforme analisamos nossa fonte, verificamos a existência de outros sujeitos no processo de gravação dos LPs. Desta maneira, buscou-se compreender o que significou a gravação dos LPs para os mestres e grupos de capoeira. Assim, no capítulo um, nosso objetivo foi compreender as relações dos capoeiristas com o mercado fonográfico. Notamos que a gravação de um álbum era um sinal de prestígio e um meio de divulgação para grupos e

mestres. Os mestres de capoeira se inseriram nas disputas pelo mercado fonográfico com relativo sucesso desde pelo menos a década de 1970, onde mestres como Suassuna, Camisa, Joel, entre outros, gravaram LPs. Podemos atestar isso através da prensagem de LPs de capoeira de gravadoras como Philips, Polygram, Gradiente, Sony Music, entre outras. Esse sucesso se dá, em certa medida, pelo processo de expansão da capoeira. Mas isso não significou a liberdade plena na hora da gravação.

Essa possibilidade de gravar de forma independente só se deu, para grandes grupos de capoeira, com os muitos alunos na década de 1990. Quando o advento de novas tecnologias de gravação e o barateamento dos processos de gravação de LPs tornou possível, para esses grupos maiores, gravarem por conta própria seus LPs de vinil. A possibilidade para qualquer grupo mediano gravar seus próprios álbuns só se tornou uma realidade com o desenvolvimento da tecnologia da gravação em CDs, já nos anos de 2000. Com outro tipo de suporte que desenvolveu outros tipos de relações com seus ouvintes.

As canções são atos performáticos, que manifestam um saber-fazer, que encontra na roda de capoeira sua razão de ser. Que manifesta por meio do simbólico a ruptura do tempo linear, inaugurando um tempo cíclico que em cada roda atualiza a potência criadora da anterior, sendo de certa forma sempre a mesma, mas sem nunca de fato se tornar uma repetição. Mas algo que deve ser trazido à baila é a questão da performance. Especificamente seus resíduos nas gravações. Uma vez que não estamos diante propriamente do ato performático e sim de uma gravação. Desta forma, nossa análise é sempre com base naquilo que o ato performático deixou inscrito nas gravações. A partir das marcas dessa ausência que nos foi possível analisar aquilo da performance que conseguiu subsistir na gravação.

O que foi exposto até aqui está intimamente ligado à constituição do campo capoeirístico a partir da década de 1980. Na verdade, da reorganização do campo. Pois as transformações que narramos permitiram uma nova forma de fazer-se dos capoeiristas, baseado no ideal da tradição e na luta por liberdade. Desta maneira, argumentamos que essas pesadas transformações na capoeira modificaram o campo, levando os capoeiristas a buscarem no apelo ao legado do passado e na ideia da capoeira como luta contra a escravidão a força discursiva para guiarem suas ações no presente de opressões a serem superadas. As canções fornecem, assim, um arcabouço discursivo que permite que os capoeiristas, no presente, mobilizem o passado na luta por liberdade através do uso da tradição da capoeira como motor de lutas sociais.

Desta maneira, a tradição passa a ser o sinal de legitimidade para os capoeiristas. Garantindo o lugar de fala autorizado para aqueles que conseguem mobilizar o signo da

tradição. O que exige de quem fala inserção em uma longa linhagem de mestres da qual ele é apenas o elo mais recente. E para aqueles que não possuem uma “linhagem nobre”, o apego a tradição é ainda mais necessário. Garantir que se aja de acordo com a tradição é fundamental. Como demonstra o capítulo dois. Mas a tradição, como colocado anteriormente, está intimamente ligada ao ideal da liberdade.

Pode parecer estranho, mas os capoeiristas conjugam a tradição com a liberdade. A liberdade é o outro lado da tradição. Os capoeiristas afirmam sempre em todo o lugar que a capoeira é uma luta por liberdade. Ela nasceu como tal e como tal se desenvolveu e permaneceu luta de liberdade. Portanto, a maior tradição da capoeira é exatamente a luta contra o cativo e a escravidão. Uma luta por liberdade. Com isso os capoeiristas usam da capoeira como instrumento de luta no presente retirando do passado a força para agir.

Nossa pesquisa defende que a partir da década de 1980 a 1990 esse novo fazer-se utiliza de formas discursivas que atribuem à tradição e à liberdade aquilo que os capoeiristas entendem como a essência de sua arte. Algo que notamos com base na análise quantitativa e qualitativa das canções de capoeira. Quando observamos as gravações mais antigas de LPs, como de Mestre Pastinha e Bimba, não notamos o uso da temática liberdade ou da tradição. Mas ao observamos os LPs do final da década de 1990, a liberdade conjugada com a tradição passa a ser constantes nos álbuns. De certa forma, porque existe essa diferença. Quando pensamos sobre a questão da tradição, a preocupação com essa talvez não se fazia presente exatamente porque o cânone da capoeira ainda não se tinha definido

Quando pensamos sobre liberdade, devemos ter em conta que muitos desses mestres mais velhos, que formaram as gerações de capoeiristas de 1960 a 1980, tinham memórias vivas sobre a escravidão, seja por que seus parentes tinham sofrido na pele, ou pela relação que presenciavam daqueles que no passado foram senhores de escravos, com seus agora empregados. Independente disso, é necessário que seja colocado que a capoeira e outras práticas de origens africanas eram perseguidas. Desta forma, nesse ambiente de perseguição recente, a autocensura talvez fosse uma forma de autodefesa. Assim, o discurso da liberdade era um interdito, ao menos entre os que não praticavam capoeira.

Nossa hipótese se demonstra correta, ao menos no que tange a transformações do campo da capoeira com as temáticas da liberdade e da tradição se tornando a base discursiva em que os capoeiristas constituíram o seu fazer-se. Um fazer-se performatizado que usa do elo com a tradição como ferramenta de legitimidade para arregimentar forças no presente para lutar por direitos e liberdade. Mas diferente do que supúnhamos, essa transformação não se deu de forma abrupta. Os movimentos sociais e culturais foram cruciais para a formulação dos

discursos de reivindicação por liberdade e pela possibilidade de se auto afirmar com suas raízes africanas. Esse processo pode até ter sido acelerado e incentivado pela expansão da capoeira, mas esse não foi o motivo do start desse “retorno a tradição”, pois era uma movimentação de contestação dos rumos da capoeira que estava tomando desde meados da década de 1970. Quando alguns grupos paulistas de capoeira se insurgiram contra as pressões governamentais que buscavam padronizar a capoeira. Assim, os motivos que fizeram emergir esse novo fazer-se são muito mais complexos. Necessitando assim de mais estudos para que se compreenda de forma mais plena os motivos que levaram a capoeira a passar por essas mudanças. No entanto, acreditamos que nossa pesquisa foi satisfatória ao entender como se representou e como operou no fazer-se dos capoeiristas.

Apesar disso, seria produtivo em futuras pesquisas analisar como se desenvolveu o campo capoeirístico posteriormente a nosso recorte. Se as tendências observadas se mantiveram ou se perderam força. Bem como a verificação de possíveis novas temáticas ganharem força com o advento de novas demandas pelos capoeiristas. Levando em conta que logo após o período de nossa pesquisa se deu a transição dos formatos de mídias de gravações. Que foi caracterizada com a predominância devido ao preço de produção e venda do CD frente aos LPs; mídias que demandavam um considerável capital para sua produção. Isso resultou no fim de álbuns de capoeira gravados em vinil. Uma vez que devido aos custos de produção e a facilidade de confecção da mídia física, os grupos de capoeira tiveram a possibilidade de pautar todo o processo de produção de seus álbuns. Como isso impactou a circulação das canções e, por conseguinte, a dos discursos contidos nelas? Bem como o que representa para um pequeno grupo a possibilidade de gravar seu álbum? São algumas perguntas que gostaríamos de retornar em um futuro desenvolvimento da pesquisa.

FONTES

Fontes fonográficas

MESTRE CAMISA & OUTROS. **Abadá Capoeira: Centenário de Mestre Bimba**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda., 2000.

ALUNOS DE MESTRE CAMISA. **Mestre Camisa 50 anos**, Abadá Capoeira. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda., 1997.

DREYFUS-ROCHE, Simone, (1925–) *Brésil vol. 2 Musique de Bahia*, Paris Musée de l'Homme, Disque 33t., 1956. Enregistrements originaux, CNRS UMR7173 ethnomusicologie. Capoeira enregistré au terrain de Waldemar le dimanche 30 octobre 1955.

GRUPO GCAP. **Ligações Ancestrais**, Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

MESTRANDO CHARME. **Mestrando Charme canções inéditas Vol. II**, Abadá Capoeira. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

MESTRANDO CHARME. **Mestrando Charme canções inéditas Vol. III**, Abadá Capoeira. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTD s/d.

MESTRANDO MORCEGO. **Abadá, Capoeira Brasília-DF Mestrando Morcego**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d

MESTRE ACORDEON & MESTRE RÃ. **Cantigas de Capoeira**. São Paulo: CapoeiraArts, 1985.

MESTRE ACORDEON. **Capoeira Voice** Vol. II, Força Baiana. SparkStudios, 2003.

MESTRE ACORDEON. **Capoeira Voices Vol. I** Pedir Axé. Prensado pelo próprio autor. 1992. Washington, D.C.: SparkStudios. 2000.

MESTRE ACORDEON. **Um Berimbau e Dois Pandeiros: Tributo a Mestre Bimba**. Cd-COOPERDISC-2006.

MESTRE BARRÃO. **Afro-Brazilian musica Axé capoeira**. Festival Records. Vancouver:

Prensado pelo próprio autor 1994.

MESTRE BARRÃO. **Axé Capoeira Especial**. Vancouver: prensado pelo próprio autor. s/d.

MESTRE BIMBA, **Curso de Capoeira Regional**. Salvador: J. S. Discos, 1963.

Mestre Boa Voz. **Abadá Capoeira: Mestre Boa Voz Vol. I**. Rio de Janeiro: Agatá Tecnologia-1999.

MESTRE BURGUEÊS. **Capoeira Grupo Muzenza**. Curitiba: Publicado pelo próprio autor. 1988.

MESTRE BURGUEÊS. **Grupo Muzenza in Concert vol.4**. BMG ARIOLA-1993.

Mestre Camisa e Outros. **Abadá Capoeira: Homenagem a Mestre Bimba e a Mestre Pastinha**. Rio de Janeiro: Prensado pelo próprio autor. s/d.

MESTRE CAMISA. **ABADÁ CAPOEIRA: Bimba Mestres dos Mestres: centenário de Nascimento**. Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 2000.

MESTRE CAMISA. **Capoeira**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda., 1990.

MESTRE CANJIQUINHA & MESTRE WALDEMAR. **Capoeira: Mestre Canjiquinha & Mestre Waldemar**. São Paulo: Cordão de Ouro Promoções Artísticas. 1986.

MESTRE COBRA. **Abadá Capoeira Mestre Cobra**. Cooperdis Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA. s/d

MESTRE EZIQUIEL. **Mestre Eziquiel Lp**. Programa Nacional de Capoeira-1989.

MESTRE ITAPOAN. **Capoeira 100% Regional**, Grupo Ginga. Ginga Produções Artísticas 2000.

MESTRE JOGO DE DENTRO. **Mestre Jogo de Dentro vol. I**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA s/d.

MESTRE JOGO DE DENTRO. **Mestre Jogo de Dentro vol. II**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA s/d.

MESTRE JOGO DE DENTRO. **Mestre Jogo de Dentro vol. III**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA s/d.

MESTRE LOBISOMEN. **Capoeira Popular Brasileira**, Abadá Capoeira. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d.

MESTRE LUIZ RENATO. **Beribazu**. Publicado pelo próprio autor Brasília/DF, 1997.

MESTRE MIGUEL MACHADO. **Tributo a Zumbi** (Mestre Miguel Machado) Capoeira Cativo, para não ser cativo de ninguém LP-BMG ARIOLA-1995.

MESTRE MINTIRINHA. "**O Pulo do Gato**"(Capoeira-RJ) -Lp-MUZENZA GINGA PRODUÇÕES-1992.

MESTRE MORAIS. **Brincando na Roda no Cativo**, Grupo GCAP Smithsonian Folkways. Washitong DC, E.U.A 1980.

MESTRE MORAIS. *GRUPO GCAP. Ligações Ancestrais*. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

MESTRE PASTINHA. *Pastinha e sua Academia*. Philips. 1969.

MESTRE PAULO DOS ANJOS. **Capoeira da Bahia**. Salvador, BMG ARIOLA-1991

Mestre Suassuna - **Tem que ter muita fé - muito axé**. Prensado pelo próprio autor. s/d.

MESTRE SUASSUNA & DIRCEU. *Capoeira Cordão de Ouro Vol. 2* (Mestre Suassuna e Dirceu) -Lp-MusiColor-1978.

MESTRE SUASSUNA & DIRCEU. **Capoeira Cordão de Ouro Vol. 3** (Mestre Suassuna e Dirceu) -Lp-Continental-1983.

MESTRE SUASSUNA & MESTRE ACORDEON – **Música Do Brasil • Música De Capoeira**. MCV. BA, 2004.

MESTRE SUASSUNA. **Capoeira Cordão de Ouro**: Mestre Suassuna e Dirceu. Continental, LP. São Paulo, SP. 1975.

MESTRE SUASSUNA. **Capoeirando Ilhéus 2004**. São Paulo, prensado pelo autor, 2005.

MESTRE TONI VARGAS & NESTOR CAPOEIRA. **Os Fundamentos da Malícia**: Centro

Cultural Senzala de Capoeira. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

MESTRE TONI VARGAS, **Salve Obaluaie**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d.

MESTRE TONI VARGAS. *Capuraginga*. Publicado pelo próprio autor. RJ Rio de Janeiro 1997.

MESTRE TONI VARGAS. **LIBERDADE**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTDA 2005.

MESTRE TONI VARGAS. **Quadras & Corridos**. Centro Cultural Senzala de Capoeira. s/d.

MESTRE TONI VARGAS. **Salve Obaluaê**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red Sun LTDA s/d.

MESTRE TONI VARGAS. **Saudade**. Cooperdisc Editora LTDA sob encomenda da Red. Sun LTD s/d.

MESTRE TRAIRÁ. **Capoeira da Bahia**. São Paulo: Xauã. 1963.

MESTRES JOÃO GRANDE E JOÃO PEQUENO. *Mestres João Grande E João Pequeno - LP*-Programa Nacional de Capoeira-1989.

MESTRES PEQUENO. *Mestres João Pequeno - LP*-Programa Nacional de Capoeira-1989.

Fontes audiovisuais

CRETA, Rose La. **Mestre Leopoldina: A Fina Flor da Malandragem**. Brasil, 2005.

LUZ, Nina & CASTELLO, Claudia. **Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada**. Rio de Janeiro, Lumen Produções Ltda, 2005

Mandinga in Manhattan, 2005, Filme. Dir. Lázaro Faria. Brasil.

MURICY, Antônio Carlos. **Pastinha: uma vida pela Capoeira**. Brasil: Antônio Carlos Muricy e Raccord Produções 2005.

SALDANHA, Andrea. **Capoeira: O Fio da Navalha**. ESPN Brasil, Rio de Janeiro, 1998.
TIKHOMIROFF, João Daniel. **Besouro**, 2009, Filme. Brasil: Mixer Rio, 2005.

Fontes Impressas

Escritos de mestres

BOLA SETE, Mestre. **A Capoeira Angola na Bahia** 1ª Ed. Salvador: EGBA/Fundação das Artes, 1982; 2ª Ed - ver. E atualizada, Rio de Janeiro, 1997.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira na universidade: uma história de resistência**. Salvador: Secretaria da cultura e turismo: Edufba, 2001.

CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. 8. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**, 3ª ed, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

Escritos de mestres em formato digitais

SILVA, Washinton Bruno da. **Canjiquinha a alegria da capoeira: Eu sou a alegria da capoeira na capoeira eu sou a alegria**. Salvador. Rasteira 1989.

DECANIO FILHO, Ângelo Augusto. **A herança de Pastinha**. Salvador. CEPAC, Coleção S. Salomão nº 3, 2º Ed. 1997 .

DECANIO FILHO, Ângelo Augusto. **Transe capoeirano: Um estudo sobre estrutura do homem e modificações de estado de consciência durante a praticada capoeira**. Salvador. CEPAC, Coleção S. Salomão nº 5. 2002.

COUTINHO, Daniel. **O ABC da Capoeira Angola: Os Manuscritos de Mestre Noronha**. DEFER/GDF. Centro de Documentação e Informação sobre a capoeira - CIDOCA/DF. Brasília 1993. (Transcrição dos manuscritos de Mestre Noronha.)

Fontes digitais.

ABC dos Velhos Mestres. Disponível em < <http://velhosmestres.com/br/blog-1>> acessado em 15 de maio de 2018.

Acervo Tambor. Disponível em < <https://acervotambor.blogspot.com>> acessado em 12 de maio de 2018.

Capoeira Viva: Fundação Gregório de Matos. Disponível em <<http://www.capoeiraviva.salvador.ba.gov.br/?fbclid=IwAR1Qc-pxF3bjpSkzksm7-KNFdvyxWkpPyZkKmMBjn3yBj3u3ibqi7gVtK-U>> acessado em 20 de agosto de 2018.

Raridades da capoeira. Disponível em <<https://sites.google.com/view/raridadesdacapoeira/p%C3%A1gina-inicial>> acessado em 12 de maio de 2018.

Portal da Capoeira. Disponível em <<https://portalcapoeira.com>> acessado em 20 de agosto de 2018.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. (coord.). **Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2013. 1ª reimpressão 2014.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Conversas de Capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2015.

ABREU, Carem Cristini Nobre de. **Ritomídia: A midiatização das culturas de raiz de matriz africana na perspectiva da Capoeira Angola**. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte 2012

ACIOLI, Gustavo. **O Micróbio do Crime: repressão policial à vadiagem e higienismo no Recife (1922-1926)**. IN: BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo & SILVA, Jailson Pereira. Os Anos 1920: História de Tempo. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2012

ACUÑA, Mauricio. **A ginga da nação: Intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais**. São Paulo: Alameda, 2014.

ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro. **Música: Uma Viagem em Todos os Sentidos**. IN: VASCONCELOS, José Gerardo, SALES, José Albio Moreira de (Orgs.). Pensando com Arte. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

ALMEIDA, Juliana Azevedo de ET. AL. **A reflexividade nos discursos identitários da capoeira**. Florianópolis: Rev. Bras. Ciênc. Esporte, v. 34, n. 2, p. 375-390, abr./jun. 2012.

AMADO, Janaína. **O grande mentiroso**. São Paulo: História, 14, 125 - 130, 1995.

ANSART, Pierre. **História e memória dos ressentimentos**. IN: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). Memória e (res)sentimento – indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias Ancoradas em Corpos Negros**. 2ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Educ, 2015.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de. **O revivalismo africano e suas implicações para a prática da capoeira**. IN: Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte, 2002.

ARAÚJO, R. C.. **É preta, kalunga: a capoeira angola como prática política entre os angoleiros baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2015.

ARAÚJO, Benedito Carlos Libório Caries. **A capoeira na sociedade do capital: A DOCÊNCIA COMO MERCADORIA-CHAVE NA TRANSFORMAÇÃO DA CAPOEIRA NO SÉCULO XX**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para obtenção do título de mestre em educação, Florianópolis 2008.

AYÊSKA, Paula Freitas. **Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia**. Porto Alegre: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.

AYÊSKA, Paula Freitas. **Música de rua de salvador: PREPARANDO A CENA PARA A AXÉ MUSIC**. Salvador: I ENECULT, 2005.

BÂ, Amdou Hampaté. **A tradição viva**. IN: A HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, V I. SP, Ática, UNESCO, 1982.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica**. IN: **Obras escolhidas**, Vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. IN: **Obras escolhidas**, Vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política 3º ed. São Paulo Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória da Memória: Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **“Campo do poder, campo Intelectual e Habitus de classe”** IN: economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BRASIL. IPHAN. Dossiê 12, **Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília, s/d.

BRASIL. IPHAN. **Dossiê, Inventário Para Registro E Salvaguarda Da Capoeira Como Patrimônio Cultural Do Brasil**. Brasília, 2007.

BRASIL. IPHAN. **Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil (Parecer)**. Brasília, 2008.

BRAZ, Marcelo (Org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas trabalhadores entre a questão social e a questão cultural**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. 8. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CASTRO JUNIOR, Luiz Vitor. **Capoeira Angola: Olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade**. IN: Rev. **Bras. Cienc. Esporte. Campinas**, v. 25, n. 2, p.143-158. Janeiro, 2004.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; Eisenberg. **Decantando a República vol. 2: Retrato em preto branco da Nação Brasileira: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHALHUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro a belle époque**. 3ª Ed. Campinas: Unicamp, 2012.
- CHALHUB, Sidney. **Visões de Liberdade: uma História das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTTIER, Roger. **do palco à página: Publicar teatro ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CONDE, Velloso Bernardo. **A Arte da Negociação: a Capoeira como Navegação Social**. Coleção Capoeira Viva. Rio de Janeiro: Novas Idéias, 2007.
- COOPER, Fredederick, HOLT; Thomas, C; SCOTT. Rebecca J. **Além da escravidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2005.
- CORTEZ, Mirian Béccheri ET AL. **Luta, dança, filosofia de vida: a capoeira cantada pelos capoeiristas**. *Psicol. Am. Lat.*[online]. 2008, n.14, pp. 0-0. ISSN 1870-350X.

D'ALLESSIO, Márcia Mansor. **Intervenções Da Memória na Historiografia:** identidade, Subjetividade, fragmentos, poder. In: Proj, História, São Paulo: (17). Nov. 1998.

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette:** Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos:** e outros episódios de História Cultural. Rio de Janeiro: Gral 1986.

DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington:** Um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECANIO FILHO, Ângelo Augusto. **Transe Capoeirano:** Um estudo sobre estrutura do homem e modificações de estado de consciência durante a praticada capoeira. Salvador: CEPAC, Coleção S. Salomão nº 5. 2002.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** Indústria e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Marcia Tosta. **Sing' Alone (1982):** nas trilhas das músicas gravadas brasileira. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Brasil, n 61, p.39-55, ago, 2015.

DIAS, Maria Odila Silva. **Hermenêutica do Cotidiano na Historiografia Contemporânea.** IN: Proj. História. São Paulo: USP (17) Nov, 1998.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro:** alguns apontamentos históricos. Recife: Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, v. 12, p. 113-136, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro:** história, tendências e dilemas contemporâneos. Recife: Revista de História (UFES), v. 21, p. 101-124, 2008.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura.** São Paulo: UNESP 2000.

ELIAS, Nobert. **Mozart, sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.

ELIAS, Nobert. **O Processo Civilizador, volume 1:** Uma História dos Costumes. – 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA NETO, José Olímpio. **Besouro Na Memória do Capoeira:** Fantasia e Negação. Fortaleza: XI Encontro Cearense de Historiadores da Educação, 2012.

FIGUEIREDO, Luciano (ORG.). **Raízes Africanas.** (Coleção Revista de História no Bolso; 6) Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FONSECA, Vivian Luiz. **A Capoeira Contemporânea: Antigas Questões, Novos Desafios.** Recorde: Revista de História do Esporte volume 1, número 1, junho de 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso:** Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

REIS, Leticia Vido de Sousa. **O Mundo de Pernas para o ar: A Capoeira no Brasil.** São Paulo: Publisher Brasil, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários a prática educativa. São Paulo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 52.ed. São Paulo Global, 2013.

FUNES, Eurípedes ET AL (org.). **África. Brasil. Portugal:** História e Ensino de História. Fortaleza: UFC, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros:** Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** O cotidiano e as idéias de moleiro pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

GOMES, Nilma Lino. **Diversidade Étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira.** Revista Brasileira de Política e Administração da Educação, v. 27, p. 109-121, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro e educação:** ressignificando e politizando a raça. Educação & Sociedade (Impresso), v. 33, p. 727-744, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra.** Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCAR, v. 2, p. 37-60, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educar:** Saberes construindo nas lutas por emancipação. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro no Brasil:** ausências, emergências e a produção de saberes. Política & Sociedade (Online), v. 10, p. 133-154, 2011.

- GOMES, Nilma Lino. **Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos**. Currículo sem Fronteiras, v. 12, p. 98-109, 2012.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A 2002.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Terra e Paz, 12ª Ed. 2015.
- HOBBSAWN, Eric J.; RANGER Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1997.
- HOLANDA, Cristina Rodrigues. (org.). **Negros no Ceará: História, Memória e Etnicidade**. Fortaleza: Museu do Cear/ SECULT/CE/Impoec. 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. **Passados presentes: mídia, política, amnésia**. IN: Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (org.). **Memórias do Jongo: As Gravações Históricas de Stanley J. Stein Vassoura**. Rio de Janeiro: Folha Seca & Campinas. SECULT. 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória: Volume II**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007.
- LIMA, Mano. **Dicionário de Capoeira**. Brasília: Conhecimento Editora 3ª Ed. rev- ampliada, 2007.
- LISBOA JUNIOR, Luiz Americo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília-DF: Linha Gráfica, 1990.
- LORAUX, Nicole. **Elogio do anacronismo**. IN: NOVAES, Adauto (org.) Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Revista projeto História, SP, n. 17, 1998
- LUSSAC, Ricardo Martins Porto & TUBINO, Manoel José Gomes. **Capoeira: A história e trajetória de um patrimônio cultural do Brasil**. Maringá, v. 20, n. 1, p. 7-16, 1. trim. 2009.

MACHADO, Jeferson do Nascimento. **Revista Praticando Capoeira: encontros, desencontros e pluralidade identitária no campo da capoeira.** IN: Revista Práxis. Novo Hamburgo Vol. 1 | jan./jun. 2017.

MELO, Victor Andrade de. **Jogos de identidade: o esporte em Cabo Verde.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

MENESES, Ulpiano Bezerra **A História Cativa da Memória?** Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais: In Ver. IN: Rev. Inst. Brasil, SP 34: 9-24, 1992.

MENEZES, Giselle Adrienne Jansen Ferreira de. **A indústria cultural da capoeira angola na cidade de são luís, Maranhão.** REVISTA CAMBIASSU. São Luís - MA, Ano XVIII, Nº 4 - Janeiro a dezembro de 2008.

Muleka, MWEWA. **Entretenimento, “tempo livre” e sociedade de consumo no mundo da capoeira.** Revista Brasileira de Educação Física, Esporte, Lazer e Dança, v. 2, n. 2, p. 48-55, jun. 2007.

NASCIMENTO, R. C. C.. **Das maltas às tribos: Identidade, cultura e hibridismo nos grupos de capoeira em Portugal.** Colóquio OPJ “Olhares sobre os jovens em Portugal: Saberes, Políticas, Acções” ICS-UL, 2-3 junho 2011.

NASCIMENTO, R. C. C. **Mandinga for export: A globalização da capoeira.** Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia para Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Idéias: A questão da tradição popular na música brasileira.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música.** 3a Ed. Belo Horizonte. Autentica. 2005

NEVES, Frederico Castro. **Para Futuros Historiadores: Teoria e História na Música de Chico Buarque de Holanda.** IN: Vasconcelos, Antônio Gerardo; Magalhães JUNIOR, Antônio Germano (org.) Linguagens da História. Fortaleza: Imprece. 2003.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares de memória.** IN: Projeto História, nº 10. São Paulo: PUC-SP, Dez. 1993.

OLIVEIRA, Jolsivaldo Pires de. **No Tempo dos Valentes: Os capoeiras na Cidade da Bahia.** Salvador: Quarteto, 2005.

- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL & Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador, BA: EDUFBA, 2009.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 132p.
- PINHO, Osmundo. **O mundo negro: hermenêutica da reafricanização em Salvador**: Curitiba. Progressiva, 2010.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n. 5 10, 1992, p.200-2012.
- PORDEUS Jr., Ismael. **Uma casa luso-afro-brasileira com certeza: emigrações e metamorfoses da Umbanda em Portugal**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PORTELLI, A. **“O que faz a história oral”**. Revista de História. São Paulo, v.9 n. 19.
- PORTELLI, Alessandro. **A entrevista de história oral e suas representações literárias**. Ensaio de história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- PORTELLI, Alessandro. **A Filosofia e os fatos**. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. Tempo. Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1996, p.59 - 72.
- REAL, Márcio Penna Corte. **As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores**. Florianópolis: Tese de Doutorado em Educação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- REAL, Márcio Penna Corte; FLEURI, Reinaldo Matias. **As musicalidades das rodas de capoeira: diálogos interculturais com educadores no campo capoeirano**. IN: XIV Encontro Anual da ABEM. Belo Horizonte, 2015.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio etnográfico**. Salvador: Itapoan 1968.
- REIS, João José. **Domingos Sodré um sacerdote africano: Escravidão, Liberdade e Candomblé na Bahia do Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- RIBARD, Franck. **África, Mãe Negra Brasil: ou apontamentos para uma nova consciência multicultural**. In: RIOS, Kênia Souza, Furtado Filho; João Ernani (org.). EMTEMPO. Fortaleza: Imprensa universitária 2008.
- RIBARD, Franck. **Memória, identidade e oralidade: considerações em torno do carnaval negro da Bahia (1974-1993)**. Trajetos Revista de História UFC. Fortaleza, 2002.

RODRIGUES, Tatiane Cosentino. **Movimento negro no cenário brasileiro: embates e contribuições à política educacional nas décadas de 1980-1990.** Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciência Social da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2005.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica.** Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001, 194p.

SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles. **Ritmos em Trânsito: Sócio-antropologia da Música Baiana.** São Paulo: Dynamis, 1997.

SANSONE, Lívio. **OS OBJETOS DA IDENTIDADE NEGRA: CONSUMO, MERCANTILIZAÇÃO, GLOBALIZAÇÃO E A CRIAÇÃO DE CULTURAS NEGRAS NO BRASIL.** Mana vol.6 n.1 Rio de Janeiro: Abril 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (p.9-68)

SILVA, Anderson de Freitas. **Revista Praticando Capoeira: Materialidade e Representações.** Dissertação de Mestrado em Educação Física do Programa de Pós-graduação em Educação Física da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2012.

SILVA, Rafael Ferreira da. **Africanidades no Ritual das ladainhas de Capoeira Angola: Petragogia e produção didática no Quilombo.** Dissertação de Mestrado em Educação do Programa de Pós – Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção sócia da identidade e da diferença.** IN: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes 2000.

SIQUEIRA, Karina Machado ET. AL. **Crenças populares referentes à saúde: APROPRIAÇÃO DE SABERES SÓCIO-CULTURAIS.** Florianópolis: Texto Contexto Enferm, 2006; 15(1): 68-73.

SIRINELLI, J. F. **A geração.** In: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, J. História oral: usos e abusos. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SLENE, Robert W. **Na Senzala uma Flor: Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX.** Campinas: Unicamp 2011.

- SOARES, Carlos Eugênio Libano. **A Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)** 2ed ampliada. Campinas; ed. Unicamp, 2004.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890.** Rio de Janeiro: Access, 1990.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventado a Cultura: A Comunicação e seus produtos.** 2ª ed. Vozes. Petrópolis, 1998.
- SOUSA, Joelson Silva de. **Grupo Muzenza: um estudo em performance no Jogo da capoeira.** Dissertação de Mestrado em Arte Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, Belém 2014.
- SOUZA, Marina de Melo e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- STOTZ, Marcelo Backes Navarro & FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **RITMO & REBELDIA EM JOGO: SÓ NA LUTA DA CAPOEIRA SE CANTA E DANÇA?.** Rev. Bras. Ciênc. Esporte, Florianópolis, v. 34, n. 1, p. 95-110, jan./mar. 2012.
- TATI, Luiz. **O Século da Canção.** São Paulo. Coita: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVARES, Julio Cesar. **Dança da guerra- arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira.** Belo Horizonte, 2012.
- TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat.** (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2000.
- THOMPSON, Edward Palmer. A lógica histórica IN: THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria ou um Planetário de Erros: Uma crítica ao pensamento de Athusser.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981
- THOMPSON, Edward Palmer. **A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.
- THOMPSON. Edward Palmer. **Costume em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Festa de Negro em Devoção de Branco: Do carnaval na procissão ao teatro no círio.** São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

- TRIANI, Felipe da Silva ET. AL. **Deixa o berimbau falar, deixa o berimbau dizer: o discurso dos mestres e professores de capoeira do estado do rio de janeiro**. Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte. Vitória, 2015.
- TURNER, V. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005.
- TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELOS, José Gerardo. **A Dança do Bêbado: Embriaguez e teatralidade na arte da capoeira**. IN: VASCONCELOS, José Gerardo, SALES, José Albio Moreira de (Orgs.). **Pensando com Arte. Fortaleza: Edições UFC, 2006.**
- VASCONCELOS, José Gerardo. **Besouro Cordão de Ouro: o capoeira justiceiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.
- VASCONCELOS, José Gerardo. **Espetáculos da História: Vozes, Registros e Arquivos sobre Manoel Henrique, Pereira Vulgo Besouro Cordão de Ouro**. IN: VASCONCELOS, José Gerardo; MAGALHÃES JUNIOR, Antônio Germano (org.). **Linguagens da História. Fortaleza: Imprece, 2003.**
- VIEIRA, Luiz Renato. **A capoeira e a cultura internacional-popular**. Revista Praticando Capoeira, n. 18, set. 2002.
- VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo de capoeira: cultura popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Sprint. 1996.
- VIEIRA, Luiz Renato; ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira**. Estudos Afro-Asiáticos (34): 81-121, dez. de 1998.
- VIEIRA, Luiz Renato; ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Os desafios contemporâneos da capoeira**. Textos do Brasil, v. 14, p. 9-19, 2008.
- ZONZON, Christine Nicole. **Capoeira Angola: Africana, Baiana, Internacional**. IN: MOURA, M. **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo [online]**. Salvador: EDUFBA, 2011. PP-130-165.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A “literatura” medieval**. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução á Poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 1ª Ed. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

ANEXO

O anexo a seguir trata-se de um glossário de termos da capoeira retirado do site Portal da Capoeira. Site de uma organização não governamental dedicada a difusão da capeira. Não confundir com site homônimo governamental.

GLOSSÁRIO

- A -

Abadá - s. m. 1. Camisolão folgado e comprido usado pelos nagôs, semelhante ao traje nacional da Nigéria (Aurélio). Waldeloir Rego diz: "No Cais do Porto sempre estiveram os mais famosos capoeiras, mas a roupa usual, na sua atividade de trabalho, era calça comum, com bainha arregaçada, pés descalços e camisa tipo abadá, feita de saco de açúcar ou farinha do reino, e nas horas de folga do trabalho, assim se divertiam jogando sua capoeira." 2. Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte - Capoeira, a Abadá-Capoeira, criada em 1988 por mestre Camisa, irmão mais novo do mestre Camisa Roxa (um dos bambas

de mestre Bimba). Durante 15 anos, mestre Camisa pertenceu ao grupo Senzala de Capoeira, para depois sair e fundar a Abadá-Capoeira.

Abalá - v. Corruptela de abalar (v.) Origem controvertida. José Leite de Vasconcelos ("Etimologias Portugêsas", in Revista Lusitana, v.II., p.267), em parecer aceito por José Pedro Machado (Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa), propõe o latim hipotético "advalare" (ad vallen), na idéia de "ir para baixo", e depois, por generalização do significado, "pôr-se em movimento", etc.

Abará - [Do ioruba] s. m. Pequeno bolo de feijão, ralado sem a casca, condimentado e cozinhado em banho-maria envolvido em folhas de bananeira.

ABCA - Sigla da Associação Brasileira de Capoeira Angola, a mais representativa entidade de Capoeira Angola da Bahia, que teve efetivada a sua criação por influência de intelectuais e capoeiristas. Funciona hoje no casarão amarelo da Rua Gregório de Mattos, no Centro Histórico de Salvador/BA. Teve como primeiro presidente Mestre João Pequeno de Pastinha, e da primeira diretoria faziam parte também os mestres Moraes, Cobrinha Mansa, Jogo de Dentro e Barba Branca....

Afoxé - s. m. Procissão ritual de um candomblé, que durante o Carnaval vai se misturar com a festa popular.

Agogô - s. m. instrumento de música religiosa, composto de dois sininhos metálicos desiguais, que se bate com uma varinha igualmente de metal.

"Alfinete" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. m. faca, estoque.

"Alto da sinagoga" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. m. rosto, cabeça.

Angola - s. f. 1. Nome de um país africano. José Matias Salgado diz que o nome primitivo era Ndoango, que os portugueses fizeram Dongo ou Ndongo como registra Quintão, traduzido por canoa grande. Na língua bunda esta palavra dongo significa um tipo de embarcação, a canoa, toda construída de um só pau; sendo muito semelhante à figura do reino de Angola, deram-lhe os antigos o nome de Dongo, que parece bem apropriado. O nome atual de Angola foi dado pelos portugueses, pelo fato de os reis ou sobas da região serem chamados Ngola, daí a origem do topônimo Angola. 2. Designa a capoeira chamada Angola, em oposição àquela chamada Regional. 3. Designa um dos toques de berimbau para o jogo de capoeira.

Angolêro - adj. m. Corruptela de angoleiro, derivado de Angola. Designa o jogador da capoeira chamada Angola.

Anum - s. m. Pássaro preto do gênero *Crotophaga*, Linneu. É um pássaro popularíssimo no nordeste do Brasil, que a imaginação popular associa ao negro, de maneira jocosa. Assim, quando um negro tem os lábios muito grossos, diz-se que tem bico de anum. O termo vem do tupi *anu*, vulto preto, indivíduo negro.

Apulcro de Castro - Além das maltas, há indícios de outras formas coletivas de organização dos capoeiras, nos instantes finais da escravidão no país. Observa-se, por exemplo, nítida aproximação entre capoeiristas e abolicionistas no depoimento do jornalista Carl Von Koseritz (*Imagens do Brasil*, publicado na Alemanha em 1885) ao comentar o linchamento do negro Apulcro de Castro, proprietário do pasquim de escândalos Corsário:

"[alguns dias depois do linchamento] ao cair do crepúsculo, grandes quantidades de capoeiras (negros escravos amotinados) e semelhantes 'indivíduos catilinários' se reuniram na praça de São Francisco e começaram, ali e na rua do Ouvidor, a apagar os bicos de gás, e, logicamente, a destruir os lampiões, enquanto gritavam alto e bom som "Viva a Revolução" (...) o Rio tem nos seus capoeiras um mau exemplo e deles se aproveita a propaganda revolucionária dos abolicionistas, sublevando os homens de cor pela morte do negro Apulcro (...)."

Aquinderreis - interj. Corruptela de aqui d'el-Rei. É uma oração elíptica, onde falta o verbo *acudam*, que formaria *acudam aqui d'el-Rei*. Era a maneira de se pedir socorro antigamente, por se entender *el-Rei* o único capaz de socorrer e dar proteção armada a alguém.

Armada - s. f. Golpe contundente do jogo de Capoeira. Um dos movimentos giratórios básicos do jogo, no qual o capoeirista gira sobre seu eixo, com uma das pernas estendidas horizontalmente, visando atingir o adversário com o lado externo do pé, nas costelas ou na cabeça.

Arpão de cabeça - s. m. É uma cabeçada aplicada no peito ou no abdome do adversário. Deve-se tomar o cuidado de entrar com as mãos cruzadas pouco abaixo da cabeça, para anular a possível joelhada no rosto.

Arrastão - s. m. Quando acossado frontalmente, o capoeirista projeta-se para frente e para baixo, buscando agarrar as pernas do adversário na altura dos calcanhares e, num movimento brusco, puxá-las para cima, enquanto, com a cabeça na altura do abdome do

oponente, empurra-o para trás, derrubando-o. É muito perigoso aplicá-lo, porque, se não for bastante rápido, o capoeirista expõe-se a receber uma joelhada no rosto.

"Arriar" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. deixar de jogar capoeira.

Aruandê - s. m. Trata-se do vocábulo Luanda, acompanhado de um a protético, seguido da troca do l pelo r na referida palavra e um ê exclamativo. Daí a composição a+Luanda+ê.

Asfixiante - s. m. Soco, murro direto aplicado na região inferior do rosto do oponente. Segundo Mestre Bola Sete (A Capoeira Angola na Bahia, Pallas, Rio de Janeiro, 1997), é golpe introduzido por Mestre Bimba, e que, como é o caso da cintura desprezada, dos balões e das gravatas, fazia parte das seqüências criadas pelo mestre, mas só era aplicado nos treinamentos realizados no C.C.F.R. e pelos demais praticantes da capoeira regional entre si, em suas respectivas Academias e jamais utilizados no jogo contra capoeiristas de outras escolas, que não utilizassem o método de Bimba.

Aú - s. m. Movimento básico do jogo de Capoeira, utilizado como fuga e deslocamento. Projetando-se lateralmente, o capoeirista leva as mãos ao chão (uma, depois a outra) apoiando-se nelas enquanto eleva as pernas, como se "plantasse uma bananeira", completando o giro e voltando à posição inicial, de pé.

Aviso - Segundo Waldeloir Rego, Mestre Canjiquinha (Washington Bruno da Silva) usava um toque chamado de "Aviso", que seu mestre Aberrê dizia ser tocado por um observador, um tocador que ficava num oiteiro, vigiando a presença do senhor de engenho, capitão do mato ou a polícia. Tão logo era sentida a presença de um deles, os capoeiristas eram avisados por meio desse toque. Em nossos dias, o comum a todos os capoeiras é o toque chamado "Cavalaria", usado para denunciar a presença da polícia montada, do conhecido Esquadrão de Cavalaria, cuja grande atuação na Bahia ocorreu 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 depressa

Qui Pedrito evém aí.

Axé - s. m. 1. Cada um dos objetos sagrados do orixá - pedras, ferros, recipientes, etc. - que ficam no peji das casas de candomblé. 2. Alicerce mágico da casa do candomblé. 3. Axé designa em nagô a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de todas as coisas. Corresponde, grosso modo, à noção tão cara aos antropólogos, de mana. É a força sagrada, divina, que todavia não pode existir fora dos objetos concretos em que se encontra, de tal modo que a erva que cura é axé, e que o alimento dos sacrifícios é também axé.

- B -

Babá - s. m. Termo ioruba, significa pai. Pai ou ancestral, no culto ioruba. Pai-de-santo.

Bahia - s. f. Nome com que se designa um acidente geográfico e um Estado da federação do Brasil. O acidente geográfico é a Bahia de Todos os Santos, que recebeu esse nome de seu descobridor, o Capitão-mor Cristóvão Jacques, que, encontrando-se diante de uma larga e ampla enseada, denominou-a baía. Como a descoberta foi no dia 1o. de novembro de 1526, dia em que a Igreja festeja todos os santos, então o acidente passou a se chamar Bahia de Todos os Santos, estendendo-se a denominação ao Estado da federação. "Baiana" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. f. Joelhada que se dá depois de se haver saracoteado para tapear o inimigo.

Bamba - [Do quimbundo mbamba.] s. m. 1. Valentão. O exímio capoeirista. 2. Pessoa que é autoridade em determinado assunto.

Bananeira - s. f. Movimento pelo qual o capoeirista se movimenta de cabeça para baixo, equilibrando-se sobre as mãos.

Banda - s. f. Golpe desequilibrante, proveniente do batuque (ver o verbete abaixo), introduzido na Capoeira por Mestre Bimba. Há vários tipos de bandas: de frente, de costas, cruzada, traçada.

"Banho de fumaça" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. m. Tombo.

Banto - [Do cafre ba-ntu, homem, pessoa] s. m. Indivíduo dos bantos, povo negro da África Central ao qual pertenciam, entre outros, os negros escravos chamados no Brasil

angolas, cabindas, benguelas, congos, moçambiques. Banto é família lingüística e não etnográfica ou antropológica. Inclui duzentas e setenta e quatro línguas e dialetos aparentados.

Banzo - s. m. Nostalgia mortal dos negros da África: "Uma moléstia estranha, que é a saudade da pátria, uma espécie de loucura nostálgica ou suicídio forçado, o banzo, dizima-os pela inanição e fastio, ou os torna apáticos e idiotas." (João Ribeiro, História do Brasil, p.207)

Bará - [Do nagô] s. m. É uma qualidade de Exu, deus nagô, mensageiro entre os demais deuses e os humanos. Etnograficamente falando, Bará é chamado todo Exu de caráter pessoal ou privado. Assim, cada deus tem o seu Exu ou escravo, como também se diz, de caráter privado, que se chama Bará, daí ouvir-se falar em Bará de Oxossi, Bará de Oxalá, Bará de Ogum e assim por diante. O mesmo acontece com o eledá (Deus guardião da pessoa) de cada indivíduo, que também tem o seu Bará. Todo Bará leva um nome que o distingue dos demais e se identifica com seu dono.

Baraúna - s. f. Designa uma árvore de grande porte, *Melanoxylon barauna*, Schot. É termo tupi de ybirá-una, a madeira preta.

Barravento - s. m. 1. O mesmo que barlavento. Termo de origem ainda incerta. É termo náutico já registrado pelo Barão de Angra, com o significado de "lado donde sopra o vento". 2. Designa também o ato de uma pessoa perder o equilíbrio do corpo, como se sentisse uma ligeira tontura. 3. Nome que se dá a um toque litúrgico, nos candomblés de nação Angola, assim como aos cambaleios que dá qualquer pessoa antes de ser totalmente possuída pelo orixá dono de sua cabeça.

Barro Vermelho - s. m. Topônimo designativo de um lugarejo existente na ilha de Itaparica, na Bahia.

Batuque - s. m. 1. Designação comum às danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão. 2. Luta popular, de origem africana, também chamada de batuque-boi; muito praticada nos municípios de Cachoeira e de Santo Amaro, e na capital da Bahia. A tradição indica o batuque-boi como de procedência banto. Diz Édison Carneiro (Negros Bantos): "A luta mobilizava um par de jogadores, de cada vez. Estes, dado o sinal, uniam as pernas firmemente, tendo o cuidado de resguardar o membro viril e os testículos. Havia golpes interessantíssimos, como a encruzilhada, em que o lutador golpeava coxa contra coxa, seguindo o golpe com uma raspa, e ainda como o baú, quando as duas coxas do atacante davam um forte solavanco nas do adversário, bem de frente. Todo o esforço dos lutadores era concentrado em ficar em pé, sem cair. Se, perdendo o equilíbrio, o lutador tombasse, teria

perdido, irremediavelmente, a luta. Por isso mesmo, era comum ficarem os batuqueiros em banda solta, isto é, equilibrados numa única perna, a outra no ar, tentando voltar à posição primitiva".

Bênção - s. f. Golpe contundente, ou apenas desequilibrante, do jogo de Capoeira. Um dos movimentos básicos, em que o capoeirista aplica um chute com a planta do pé na altura do plexo solar do adversário.

Benguela - (topônimo) s. m. Corruptela de banguela ou banguelo. Pessoa sem dentes; sem os incisivos. Encontra-se o vocábulo em algumas "cantigas de escárnio". Ex:

"Acho ser coragem sua
Me convidar pra martelo,
Que eu não respeito outro homem
Quanto mais um amarelo,
Que, além de amarelo, é torto
É, além de torto, é banguelo."

O costume de limar os dentes, por motivos estéticos ou religiosos, é encontrado em lugares diversos. O vocábulo interessa à etnologia brasileira por estar ligado com uma fonte exportadora de escravos em Angola. Os negros banguelas ou ganguelas, liumbas, loenas cortam os dentes.

Berimbau - (Ver página Os Instrumentos, em Música)

Besôro - s. m. 1. Corruptela de besouro. A maioria dos lingüistas considera desconhecida a origem do termo. Designação comum aos insetos coleópteros. 2. Na capoeira, geralmente é nome próprio personativo, designando o capoeirista Manuel Henrique, conhecido como Besouro Cordão de Ouro, ou Besouro Mangangá, um dos heróis míticos da capoeira.

Besouro Cordão de Ouro - Nome próprio personativo. Ver Besôro (2).

Biriba - s. f. É a madeira mais comumente usada para se confeccionar a verga do berimbau.

Boca-de-calça - s. f. Golpe desequilibrante do jogo de Capoeira. O capoeirista, aproveitando-se de um descuido do adversário, segura-lhe a bainha das calças ou mesmo as pernas na altura dos calcanhares, puxando-o em sua direção, para derrubá-lo para trás. "Bracear" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Dar pancada com os braços.

"Bramar" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Gritar o nome da província ou casa a que pertence o capoeira; no século XIX, no Rio de Janeiro, os capoeiras dividiam-se em maltas, cada uma dominando uma freguesia (ou província), e se enfrentavam amiúde.

Brevenuto - s. m. Corruptela de Bevenuto. Nome próprio personativo, do italiano benvenuto, bem-vindo.

Burumbumba - s. m. Uma das denominações do berimbau, registrada por Fernando Ortiz, que tem trabalhos extraordinários sobre a etnografia afro-cubana. Ortiz fornece-nos uma informação valiosa: a do uso do berimbau nas práticas religiosas afro-cubanas, coisa que não se tem notícia de outrora se fazer no Brasil, e nem tampouco em nossos dias, a não ser nas práticas religiosas de após o último Concílio Ecumênico, com o surgimento de missas regionais, como a conhecida pelo nome de Missa do Morro e outras, onde o berimbau, juntamente com outros instrumentos africanos, tem papel importante.

- C -

Cabaça - s. f. (Cucurbita lagenaria, Linneu) É uma planta rampante. De uso múltiplo e secular entre os utensílios domésticos, herdados da indiaria. Usa-se na construção do berimbau: numa de suas extremidades, amarra-se uma cabaça, e esta, quanto mais seca estiver, melhor. Faz-se na cabaça uma abertura na parte que se liga com o caule e, na parte inferior, dois furinhos por onde passará o cordão que vai ligá-la ao arco de madeira e ao fio de aço.

Cabecêro - s. m. Corruptela de cabeceiro, derivado de cabeça, do latim capitium. Cabeceiro designa o capoeira que usa, com freqüência, golpes com a cabeça.

Cabinda - s. 2 g. Dizem cambinda, no Brasil. 1. Região ao norte de Angola, entre o rio Zaire, o ex-Congo belga e o Atlântico. 2. Foi sinônimo do escravo africano. Indivíduo dos cabindas, povo banto da região de Cabinda. 3. A língua dos cabindas. 4. Dança mímica popular afro-brasileira, parte de certos maracatus em que os participantes dançam pulando de cócoras à maneira de sapos.

Cabôco - s. m. Corruptela de caboclo, de origem ainda controversa. Significa o nascido de pai indígena e mãe africana e, de um modo geral, designa o indígena do Brasil e da América.

Cabra - Além de ser designativo de um animal, é também o do mulato escuro e do indivíduo agressivo e de mau caráter. Esse tipo de gente sempre inquietou a segurança pública.

Cabula - s. m. Nome de um bairro de Salvador. Termo de origem ainda desconhecida. Esse bairro foi refúgio de negros africanos e até hoje está lá a marca de suas presenças, com os inúmeros candomblés, sobretudo os de nação Angola, que possuem um toque chamado cabula, daí a provável origem do nome do bairro.

"Caçador" - s. m. tombo que o capoeira dá, arrastando-se no chão sobre as mãos e um dos pés e estendendo a outra perna direita de encontro aos pés do adversário.

Calunga - s. f. 1. Divindade secundária do culto banto. Deusa do mar e também dos cemitérios (Angola); 2. O fetiche dessa divindade; 3. Boneca levada na procissão dos Maracatu.

Camará - s. m. Corruptela de camarada, do espanhol, "grupo de soldados que duermen y comen juntos" e este do latim vulgar *cammarā*. No linguajar da capoeira, aparece com a acepção pura e simples de companheiro.

"Cambar" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Passar de um partido para outro.

Camboatá - s. m. Designa uma qualidade de peixe pequeno, que vive em água doce. Teodoro Sampaio deriva de *caabo-oatá*, o que anda pelo mato. Não obstante ser popular a forma *camboatá*, há as alterações *cambotá*, *camuatá* e *tamoatá*.

Camunjerê - Termo desconhecido na sua origem e na sua acepção.

Candomblé - s. m. Termo de origem ainda desconhecida. Designa a religião que os africanos trouxeram para o Brasil. Sua maior área de expansão é na Bahia e é designação mais específica da religião dos povos nagôs. Existiu no Brasil uma dança chamada *candombe*, muito comum nos países da região do Prata. Como quase todos os folguedos dos negros, essa dança esteve sempre na mira policial. Os *candombes* eram feitos em casa, em recinto fechado, não obstante saírem às ruas nos dias propícios. Era um folguedo profano, com interligações religiosas com o *candomblé*, como é o *afoxé*.

Cão - s. m. Do latim canes. Em geral, aparece nas cantigas de capoeira com a acepção de demônio.

Ca ô cabiesi - Corruptela de Ka wo ká biyè sì, expressão com que os povos nagôs saúdam Xangô, deus do fogo e do trovão e que, segundo Johnson, foi o quarto rei lendário de Oyó, capital dos povos iorubás.

Capadócio - s. m. 1. De, pertencente ou relativo à Capadócia (Ásia Menor). 2. Que tem maneiras acanhadas. 3. Impostor, trapaceiro, parlapatão. Era como alguns cronistas se referiam aos capoeiras, até começos do século XX.

Capitão-do-mato - s. m. Bras. Indivíduo que se dedicava à captura dos escravos fugidos. "Capitães-do-mato, assim se chamavam os caçadores de negros, aos quais a lei em regulamentos especiais concedia poderes discricionários contra aquelas miseráveis criaturas que fugiam ao jugo da escravidão." (João Ribeiro, História do Brasil.)

"Carrapeta" - s. m. Pequeno esperto e audacioso que brama desafiando os inimigos.

Casa-Grande - s. f. Construção que servia de habitação aos senhores de engenho, no Brasil colonial. Caracterizava-se por grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos num máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais. Completada pela senzala, a casa-grande representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater familias, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos.

Cata-corumba - expressão cunhada por Mestre Suassuna para designar o agarramento no jogo da Capoeira, a imobilização do adversário, prática totalmente contrária às regras e ao espírito da Capoeira, apesar de muito utilizada hoje em dia, nestes tempos de desfiguração da arte/luta.

Cativo - adj. Que não goza de liberdade; escravo.

"Caveira no espelho" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. f. Cabeçada na cara.

Ceia dos camarões - O temido Major Vidigal instituiu uma seção de torturas para os capoeiristas, ironicamente chamada "Ceia dos Camarões". Curiosamente, Vidigal também era um capoeirista habilidoso.

Chamada - s. f. Um dos rituais da capoeira tradicional. As chamadas, também conhecidas como "passagens", erroneamente interpretadas como simples momentos de descanso durante o jogo, constituem um momento de extremo perigo; fazem parte dos rituais da capoeira tradicional, e visam a despertar a malícia dos seus praticantes. Quando for chamado, aproxime-se com bastante cautela, pois, dentro das normas da capoeiragem, o capoeirista que chama poderá aplicar o golpe que desejar, caso o outro aproxime-se sem o devido cuidado.

Chibata - s. f. 1. Vara delgada para fustigar; junco. 2. P. ext., chicote: cordel entrançado ou correia de couro, ligada ou não a um cabo de madeira, ordinariamente para castigar animais (ou escravos...) 3. Bras. Capoeira: Golpe traumatizante em que o capoeira, aproveitando-se de eventual posição abaixada do parceiro de jogo, apóia-se no chão com uma das mãos (como se fosse para um "pião-de-mão") e projeta todo o corpo por cima dos ombros; uma das pernas estará flexionada, e fará o apoio com a planta do pé no chão, quando o giro se completar; a outra, esticada, descera qual chibatada sobre o corpo do oponente: ele, lá, que se cuide! Obs.: O texto correspondente no Novo Dicionário Aurélio, referente ao significado do termo chibata na Capoeira, é-nos, quase incompreensível; mestre Aurélio descreve talvez uma seqüência em que o capoeira tenta aplicar uma rasteira (em pé), erra o alvo, gira e se lança na chibata...

"Chifrada" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. f. Cabeçada.

Cocorocô - Voz onomatopaica emitida pelos galos.

Conceição da Praia -

Corpo de Secretas -

Curió -

- D -

Dança da malandragem - s. f. Outra das denominações da capoeira, esta colhida de Mestre Maneca Brandão, grande mestre da região de Itabuna.

Dendê - s. m. Planta da família das palmáceas (*Elaeisis guineensis*, Linneu). Foi trazido para o Brasil pelos negros africanos, sem contudo se poder precisar a data exata. O fruto é o fetiche do orixá Ifá nos candomblés da Bahia, desvendando o futuro. O azeite é indispensável na culinária afro-brasileira. Dendê é pitêu, gostosidade, ou coisa boa, apreciável.

"Desgalhar" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Fugir da polícia.

"Distorcer" - v. disfarçar ou retirar-se por qualquer motivo.

Dobrão - s. m. Moeda grande, antiga, de 40 réis, que os capoeiristas usavam para tocar o berimbau. O nome aplicou-se, por extensão, aos seixos arredondados ou às arruelas usados para o mesmo fim.

- E -

"É direito!" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) interj. É destemido!

"Encher" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Dar bordoadas.

"Endireitar" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) v. Enfrentar o inimigo.

"Espada" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) Senhora da Lapa. Cada uma das maltas, no Rio de Janeiro, ocupava uma freguesia (bairro) da cidade, província ou território que controlavam e disputavam entre si. Quando se enfrentavam, "bramavam" (gritavam) o nome da província a que pertenciam.

- F -

Faca-de-ponta - s. f. Instrumento perfuro-cortante, "arma branca" que portavam alguns capoeiristas nos embates de rua. Designa também um golpe, a cotovelada.

Flor-da-Gente -

Frevo - s. m. Dança de rua e de salão, é a grande alucinação do carnaval pernambucano. O passo, que é a movimentação do frevo, é filho da capoeira; como nos conta Edison Carneiro (Cadernos de Folclore, 1971), "a hora final chegou para as maltas do Recife mais ou menos em 1912, coincidindo com o nascimento do frevo, legado da capoeira (melhor diria 'o passo', que é a dança; o frevo é a música que o acompanha). As bandas rivais do Quarto (4o. Batalhão) e da Espanha (Guarda Nacional) desfilavam no carnaval pernambucano

protegidas pela agilidade, pela valentia, pelos cacetes e pelas facas dos façanhudos capoeiras que aos saracoteios desafiavam os inimigos: 'Cresceu, caiu, partiu, morreu!' A polícia foi acabando paulatinamente com os moleques de banda de música e com seus líderes, Nicolau do Poço, João de Totó, Jovino dos Coelhos, até neutralizar o maior deles, Nascimento Grande".

- G -

Gaiamun ou Guaiamun - s. m. Espécie de crustáceo da mesma família dos caranguejos (*Cardisona guanhumi*, Lattreille). Era a denominação de uma das gangues de capoeiras, conhecidas por "malts", que infernizavam a vida do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do XX.

Gamelêra - s. f. Corruptela de gameleira, árvore da família das moráceas, pertencente ao gênero ficus. Árvore de grande porte, utilizada para fabricação de canoas, vasos e gamelas.

Gangambá - s. m. Corruptela de mangangá, que deriva de mamangaba ou mamangava.
1. Designa as espécies de insetos himenópteros da família dos bombídeos, que representam as grandes abelhas sociais. Constroem ninho no solo entre touceiras de capim

Gangazumba - "Grande Chefe", líder negro, chegou ao quilombo de Palmares no tempo da invasão holandesa. Era um africano alto e musculoso. Tinha, provavelmente, temperamento suave e habilidades artísticas - como têm, em geral, os nativos de Allada, nação fundada pelo povo ewe, na Costa dos Escravos. Em 1670, Gangazumba reinava sobre todos os povoados que constituíam Palmares. Juntos, cobriam mais de seis mil quilômetros quadrados: Macaco, na Serra da Barriga (oito mil moradores); Amaro, perto de Serinhaém (cinco mil moradores); Subupira, nas fraldas da Serra da Juçara; Osenga, próximo do Macaco; aquele que mais tarde se chamou Zumbi, nas cercanias de Porto Calvo; Aqualtene, idem; Acotirene, ao norte de Zumbi (parece ter havido dois Acotirenes); Tabocas; Dambrabanga; Andalaquituche, na Serra do Cafuxi; Alto Magano e Curiva, perto da atual cidade pernambucana de Garanhuns; Gongoro; Cucaú; Pedro Caçapava; Guiloange; Una; Catingas; Engana-Colomim... quase trinta mil viventes, no total. Sob o comando de Gangazumba, as aldeias palmarinas haviam se transformado num Estado, com exército, Conselho geral das lideranças, ministros (fâmulos), etc. Gangazumba tratava os ministros de filhos, o ministro da guerra de irmão, os chefes de aldeias (ou mocambos) de sobrinhos, os funcionários e oficiais do exército de netos; as mulheres idosas eram mães.

Garrote -

Gereba - Nome próprio. Laudelino Freire e Figueiredo trazem-no com a acepção de indivíduo desajeitado e gingão. Na cantiga, segundo Waldeloir Rego, aparece como apelido de tipos populares. "Quando garoto, conheci um desses tipos com o apelido de Gereba, que a menina sempre importunava, gritando: Gereba!... Quebra Gereba!...

Guarda Negra -

Gunga - s. m. Palavra de origem bunda, designa o berimbau, instrumento musical usado na capoeira.

- I -

Idalina - s. f. Nome próprio personativo. De Idalia, "nome de uma cidade da ilha de Chipre, onde havia um templo de Vênus, pelo que os nossos poetas dizem freqüentemente Vênus Idalia. Nos Lusíadas, IX, 25: Idalios amantes".

Iê! - Interj. Corruptela de ê! Seu uso é exclusivo nas canções de capoeira. É como o mestre de Capoeira chama para si a atenção de todos.

Ilha de Maré - s. f. Nome de uma ilha pertencente ao Estado da Bahia.

Embora - adv. Corruptela de embora, que por sua vez deriva da locução em boa hora, que Leite de Vasconcelos acha que não é outra coisa senão resquício da superstição antiqüíssima das horas boas e más, a qual ainda hoje existe no Brasil. Embora, além de funcionar como advérbio, funciona também como conjunção, interjeição e substantivo - como sinônimo de parabéns, felicitações. O oposto a embora (em boa hora), dentro do ponto de vista das superstições, é em hora má, usadíssimo na língua antiga, especialmente em Gil Vicente, sob as variantes eramá, eremá, aramá, ieramá, earamá, e muitieramá.

Indução - s. f. Corruptela de educação, derivado do latim educatione, educação, instrução.

Inganadô - adj. Corruptela de enganador, derivado de enganar, que por sua vez vem do latim tardio ingannare.

Insinô - v. Corruptela de ensinou, do verbo ensinar, que provém do latim hipotético insignare, que se espalhou por diversas línguas românicas.

Itabaianinha - Nome de uma cidade do Estado de Sergipe. Diminutivo de Itabaiana,

Iúna - s. f. Corruptela de inhuma ou anhuma. [Do tupi ña 'um, 'ave preta', com aglutinação do artigo] 1. Ave anseriforme, da família dos anhimídeos (Anhuma cornuta).

Mestre Maneca Brandão ("O Canto da Iúna - A Saga de um Capoeira", Itabuna/BA, 1ª ed.) acrescenta: "símbolo da sagacidade e da matreirice, (...) a ave existe realmente e habita os brejos, charcos, lagoas, etc. O termo "Iúna" é uma corruptela de seu verdadeiro nome: Inhuma ou Anhuma. Ela tem o porte de um peru, com pernas longas e pés de dedos grandes, com dois esporões carpianos em cada asa, além de um longo espinho córneo no alto da cabeça. Sua plumagem é bruno enegrecida e negra. [Sin.: alicorne, anhima, cametau, cauintã, cavitantau, cauintau, inhaúma, inhuma, licorne, unicorn, unicórnio.] 2. Nome dado a um toque de berimbau, muito melodioso, usado no jogo da capoeira. Toque criado por Mestre Bimba, para jogo rasteiro, ligado e com balões, usado somente por mestres de Capoeira.

- J -

Jogá - v. Corruptela de jogar. Meyer-Lübke, Diez, Carominas, Pidal e Wartburg derivam de *jocari*, brincar, divertir-se.

Juca Reis –

- L -

Lambaio - s. m. Bajulador, adulator. O vocábulo deve se prender ao verbo *lamber*, derivado de *lambere*, *lamber*, lavar, com representação nas línguas românicas.

Lampião - s. m. Nome próprio do famoso cangaceiro do Nordeste do Brasil, Virgolino Ferreira da Silva, nascido na paróquia de Floresta do Navio, em Pernambuco, a 4 de junho de 1898, e morto numa gruta da Fazenda Angicos, Porto da Folha, em Sergipe, na madrugada de 28 de julho de 1938, abatido com um tiro de fuzil na cabeça, pelo soldado Antônio Honorato da Silva, do destacamento da Polícia Militar de Alagoas, comandado pelo Capitão João Bezerra da Silva. Sua companheira e amásia, Maria Bonita, caiu ao seu lado e mais nove companheiros, degolados para comprovação de que a horda tinha sido extinta. Vaqueiro destemido, amansador de cavalos e burros bravios, fazia obras de courocaprichadas, tocava animadamente a sanfona de oito baixos. Em 1926, já era famoso, celebrado, conhecido e com uma patente de capitão, dada pelo Padre Cícero, do Juazeiro, datada do "Quartel General das Forças Legais, 12 de abril". Do Ceará à Bahia, foi o mais temível chefe de cangaceiros de todos os tempos sertanejos. Estrategista nato, incomparável conhecedor da topografia regional, enfrentou a Polícia Militar de sete Estados, em mais de cem encontros mortíferos.

Lemba - s. m. Corruptela do daomeano *Elegba*, o mesmo que *Elegbará*, um dos designativos de deus *nagô Exu*. Os *jejes* (negros do Daomé) foram quase absorvidos pelos

nagôs, especialmente no domínio religioso e social na Bahia. Um dos orixás jejes que resistiu e deixa ainda ser visível é Legba, Elegbará, o senhor Leba, o homem das encruzilhadas, e alguns vestígios do culto ofídico, a veneração à serpente, base litúrgica do Vodun nas Antilhas são encontrados, embora em condições apenas perceptíveis.

Liberto -

Licuri - s. m. Palmeira silvestre que possui pequenos cocos. (Cocos coconata, Mart.) Teodoro Sampaio diz ser a planta comuníssima, nas regiões secas do norte do Brasil, mas com a denominação mais freqüente de ouricury, que ele deriva de airi-curii, o cacho amadurado, e dá as variantes uricuri, aricuri, licuri, nicury, iriricury e mucury. Em 1587, quando escreveu o Tratado Descritivo do Brasil, Gabriel Soares de Souza já fazia o apanágio dos ouricuris: - "As principais palmeiras bravas da Bahia são as que chamam ururucuri, que não são muito altas, e dão uns cachos de cocos muito miúdos do tamanho e cor dos abricocos por ser brando e de sofrível sabor; e quebrando-lhe o caroço, d'onde se lhe tira um miolo como das avelãs, que é alvo e tenro e muito saboroso, os quais coquinhos são mui estimados de todos."

Loiá - Contração de lá oiá, corruptela de lá olhar.

Luanda - s. f. Nome de uma cidade africana e capital de Angola. Uma das principais cidades de onde partiam os navios negreiros com destino ao Brasil. Anteriormente, o nome da capital era somente São Paulo da Assunção, dado pelos portugueses. Mais tarde, substituíram da Assunção por de Luanda, ficando São Paulo de Luanda, ou simplesmente Luanda, como é mais conhecida em nossos dias. Luanda, segundo Canneccatin, quer dizer tributo.

- M -

Maculelê - (Veja nossa página Maculelê)

Maitá - Parece ser corruptela de Humaitá, com síncope da sílaba inicial. Em face dos episódios da guerra do Brasil com o Paraguai, justamente na época em que os capoeiras começavam a chegar ao auge em suas atividades, as cantigas se referem sempre a Humaitá, daí poder-se admitir a hipótese acima.

Major Miguel Nunes Vidigal - Um ano após a chegada de D. João VI (1808), criou-se a Secretaria de Polícia e foi organizada a Guarda Real de Polícia, sendo nomeado para sua chefia o major Nunes Vidigal, perseguidor implacável dos candomblés, das rodas de samba e especialmente dos capoeiras, "para quem reservava um tratamento especial, uma espécie de surras e torturas a que chamava de Ceia dos Camarões". O major Vidigal foi descrito como

"um homem alto, gordo, do calibre de um granadeiro, moleirão, de fala abemolada, mas um capoeira habilidoso, de um sangue-frio e de uma agilidade a toda prova, respeitado pelos mais temíveis capangas de sua época. Jogava maravilhosamente o pau, a faca, o murro e a navalha, sendo que nos golpes de cabeça e de pés era um todo inexcedível". Sobre ele, também disse Mário de Andrade: "O Major Vidigal, que principia aparecendo em 1809, foi durante muitos anos, mais que o chefe, o dono da Polícia colonial carioca. Habilíssimo nas diligências, perverso e ditatorial nos castigos, era o horror das classes desprotegidas do Rio de Janeiro. Alfredo Pujol lembra uma quadrinha que corria sobre ele no murmúrio do povo:

Avistei o Vidigal.

Fiquei sem sangue;

Se não sou tão ligeiro

O quati me lambe.

(Mário de Andrade, introdução às Memórias de um Sargento de Milícias, São Paulo, 1941).

Malta - s. f. Gangues ou hordas de capoeiras que infestavam e infernizavam as ruas da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX e começo do século XX, mancomunadas com a prostituição.

Malungo - s. m. Companheiro, camarada; da mesma condição. Etim.: os negros chamavam malungos aos companheiros de bordo ou viagem, generalizando-se depois no Brasil o epíteto; provém do locativo congouês m'alungu, contração de mualungu, no barco, no navio (Jacques Raimundo, O Elemento Afro-Negro na Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, 1933). ...

Mandacaru - s. m. Planta da família das cactáceas. Derivam-na de mandacaru, o feixe ou molho pungente.

Mandinga - Feitiço, despacho, mau-olhado, ebó. Os negros mandingas eram tidos como feiticeiros incorrigíveis. Os mandingas ou malinkes, dos vales do Senegal e do Níger, foram guerreiros conquistadores, tornados muçulmanos. "Este povo, a que os negros chamavam mandinga, os espanhóis mandimença e masmol, maniinga (do radical mani ou mali, o hipopótamo, visto que eram povos totêmicos, e a terminação nke, povo), tinha uma índole guereira e cruel. Não obstante a influência maometana, eram considerados grandes mágicos e feiticeiros, e daí o termo mandinga, no sentido de mágica, coisa-feita, despacho,

que os negros divulgaram no Brasil" (Artur Ramos, Culturas Negras no Novo Mundo, citado em Câmara Cascudo, Dicionário do Folclore Brasileiro).

Mandinguêro ou Mandiguêro - adj. Corruptela de mandingueiro. Na capoeira, designa o capoeirista ladino, maneiroso, cheio de negaças, truques, disfarces e ardis.

Manduca da Praia -

Mangangá - O mesmo que gangambá.

Maracangalha - s. f. Nome próprio designativo de um lugarejo no Estado da Bahia. Famoso no mundo da capoeira, graças às façanhas do temível capoeirista Besouro, que lá morreu, assassinado com um golpe de faca de tucum. O termo foi imortalizado depois pelo grande cancionista Dorival Caymmi, com o samba que fez o maior sucesso na época:

Eu vou pra Maracangalha, eu vou

Eu vou de liforme branco, eu vou

Eu vou de chapéu de palha, eu vou

Eu vou convidar Anália, eu vou

Se Anália não quiser ir

Eu vou só, eu vou só, eu vou só

Se Anália não quiser ir

Eu vou só,

Eu vou só, eu vou só sem Anália,

Mas eu vou.

A origem do nome ainda é desconhecida. Os habitantes do local dão a seguinte explicação: "Em época remota, que ninguém sabe precisar, mas que deve ter aí seus 200 anos, nos primórdios dos antigos engenhos, bandos de ciganos acampavam ali, constantemente, em suas andanças pelo sertão. Ao prepararem os animais para as viagens, gritavam uns para os outros: 'Amarra a cangalha'. Os pretos escravos pegaram a coisa e passaram a repetir a palavra deturpada, para zombar dos ciganos. Com o passar dos tempos, o uso se arraigou e Maracangalha entrou para a geografia do Brasil".

Maracatu - s. m. Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), que percorre as ruas, cantando e dançando sem coreografia especial. Respondem em coro ao tirador de loas, solista. Composto em sua maioria de negros. É visível vestígio dos séquitos negros que acompanhavam os reis de congos, eleitos pelos escravos, para a coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie.

Marimbondo - s. m. (do quimbudo ma, pref. pl., + rimbondo, 'vespa'.)

1. Designação comum aos insetos himenópteros da família dos vespídeos. 2. Alcinha que os portugueses davam aos brasileiros na época da independência. 3. Alcinha dos sediciosos pernambucanos que em 1852 se manifestaram em protesto contra a execução do decreto imperial de 18 de junho de 1851, que instituiu o registro de nascimentos e óbitos. 4. Dança popular em Goiás. "Os assistentes formam um círculo; o dançante fica ao meio deste, com o pote equilibrado sobre a cabeça. Os do círculo gritam: "Negro, o que qui tem?" Ele responde: "Maribondo, Sinhá!", passando as mãos pelo rosto e pelo resto do corpo, como se tirasse marimbondos que o mordessem, dançando, pulando sem se derramar a água do pote, encimada por um cuité. O instrumento próprio é a caixa ou o pandeiro. Quando o dançante se cansa, ajoelha-se aos pés do assistente que for escolhido para substituí-lo. Este, não querendo sair a dançar, pagará uma multa em bebidas: vinho, aguardente, etc., conforme os passes. (A. Americano do Brasil, Cancioneiro de Trovas do Brasil Central, S. Paulo, 1925).

Martelo - s.m. 1. Nome dado pelo sertanejo ao verso de dez sílabas, com seis, sete, oito, nove ou dez linhas. Câmara Cascudo explica a razão da denominação de martelo para este tipo de verso: "Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor de literatura na Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os versos martelianos ou martelos, de doze sílabas, com rimas emparelhadas. Esse tipo de alexandrino nunca se adaptou na literatura tradicional brasileira, mas o nome ficou, origem erudita visível em sua ligação clássica com os primeiros letrados portugueses do primeiro quartel do século XVIII. Cantar o martelo, improvisá-lo ou declamá-lo, respondendo ao adversário no embate do desafio, é o título mais ambicionado pelos cantadores". 2. Nome de um golpe de capoeira; chute lateral que pode visar as costelas ou a cabeça do adversário.

Mestiçagem -

Muleque - [Do quimb. mu'leke, menino] s. m. Corruptela de moleque. 1. Negrinho. 2. Indivíduo sem palavra, ou sem gravidade. 3. Canalha, patife, velhaco. 4. Bras. Menino de pouca idade. 5. Engraçado, pilhérico, trocista, jocoso. [Fem.: moleca.]

Munganga - s. f. (Var. de moganga, termo de origem africana) 1. Caretas, trejeitos, esgares, momices; mogiganga. 2. Carícias, lábias.

Muzenza -

- N -

Nascimento Grande -

Nagô - adj. Nome que se dá ao iorubano ou a todo negro da Costa dos Escravos que falava ou entendia o ioruba. Migeod (The Langs, of West Afri. II, 360) assinala que nagô é nome dado, no Daomé, pelos franceses ao iorubano: do efé anagó. Tem o feminino nagoa. Abundantemente exportados para o Brasil, os nagôs tiveram prestigiosa influência social e religiosa entre o povo mestiço, conservando, com os processos de aculturação, seus mitos e tradições sacras. Localizados em maior porção na Bahia, foram estudados, nos seus descendentes e projeção etnográfica e folclórica, por Nina Rodrigues, Manuel Querino, Artur Ramos, Édison Carneiro, etc. É o grupo negro mais conhecido em seu complexo social vivo. A persistência nagô determina o candomblé, macumba, catimbó, xangôs, sinônimo do primeiro vocábulo, reunião do seu cerimonial. Os sacerdotes, babalaôs, babas, babalorixás, o auxiliar axogum, pai, mãe, filha-de-santo, o ebó (feitiço), instrumentos musicais (tambores, agogô, aguê, adjá, afofiê), os contos da tartaruga, awon, a culinária que se tornou clássica na Bahia, com o vatapá, acaçá, abobó, acarajé, abará, o santuário peji, os orixás Obatalá (Orixalá ou Oxalá), Exu, Ogum, Oxumaré, Oxóssi, Omolu, Ibeiji, Ifá, Anambucuru, Iroco, Iansã, os todo-poderosos Xangô e Iemanjá, são elementos fixadores dessa prestigiosa presença na antropologia cultural.

Nagoa - s.m. Designação de uma das gangues de capoeiras, conhecidas por "maltas", que infernizavam a vida do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do XX.

Navalha -

Navalhistas -

Negaça - s. f. No jogo de capoeira, o ato de "negar o corpo", bambolear pra lá e pra cá, ameaçar o movimento e negá-lo; usada para confundir o oponente.

Nêgo - s. m. Corruptela de negro, que deriva do latim *nigru*, preto, negro. Designa a cor preta e o homem portador deste pigmento.

Nhem, nhem, nhem - Voz onomatopaica, representativa do choro de criança.

- O -

Ói - v. Corruptela de olhe, do verbo olhar. ...

Ôi! - Interj. Bras. Exprime espanto, chamamento, resposta ao apelo do nome, saudação jovial ao encontrar outrem, e indica, ainda, que não se ouviu bem o que foi dito ou perguntado (Aurélio).

Orubu - s. m. Corruptela de urubu (*Cathartes pepa*, Linneu). Designação comum às aves catartidiformes, da família dos catartídeos, de cabeça pelada, que se alimentam de carne em decomposição.

- P -

Panhe - v. Corruptela de apanhe, do verbo apanhar, recolher algo do chão. Apanhar vem do espanhol *apañar* e este do latim *pannus*, pano.

Palmatória -

Paraguai - s. m. Nome próprio designativo de um país da América do Sul. A palavra é de origem tupi e quer dizer Rio dos Papagaios.

Paraná - [Do tupi *paraná*, de *pará* = mar e *ná* = semelhante, logosemelhante ao mar.] s. m. Bras., Amaz. 1. Braço de rio caudaloso, separado deste por uma ilha. 2. Canal que liga dois rios. 3. Nome próprio designativo de um Estado da federação brasileira.

Patuá - s. m. Batista Caetano deriva de *patigua*, contraído em *patuá* de *patauá*, designando o cesto que as mulheres traziam às costas, amarrado à cabeça, com os pertences da rede. Simão de Vasconcelos, falando do estado de miséria em que viviam os índios, ao comentar o seu enxoval diz que "vem a ser uma rêde, um potiguá (que é como caixa de palhas) para guardar pouco mais que a rêde, cabaço, e cuya: o pote, que chamam *igacaba*, para os seus vinhos: o cabaço para suas farinhas, mantimentos, seu ordinario: a cuya para beber por ella: e o cão para descobridor das feras quando vão caçar. Estes somente vem a ser seus bens moveis, e estes levam consigo aonde quer que vão: e todos a mulher leva às costas, que o marido só leva o arco". Por analogia, *patuá* hoje em dia passou a designar um pequeno saquinho

contendo axé(coisas de alto poder mágico) e que, conforme o preceito, quem o carrega, tem que usá-lo em contato com o corpo.

Pedido de arpão de cabeça - s. m. "Giro vertical sobre os pés, com os braços abertos, aguardando uma cabeçada, anulada com uma joelhada na face do colega, que já deve entrar com as mãos cruzadas, em defesa do joelho hostil". (A definição é de Mestre Decânio, que explica: "No 'Aurélio' encontramos... 'Arpão: ferro em feitio de seta fixado a um cabo para ser cravado na presa.' ... entendemos! ...a seta é a cabeça; o cabo é o tronco encurvado; as pernas são a força propulsora, procurando cravar o arpão [a cabeça] no peito exposto [braços abertos] de quem pede. Assim é o pedido de arpão de cabeça").

Pedrito - (Pedro de Azevedo Gordilho) Famoso chefe de polícia da Bahia,

Pindombê - s. f. Contração de Pindomba mais a interjeição ê!

Pindomba é corruptela de pindoba, espécie de palmeira (*Palma Altalea compta*, Mart.), muito alta e grossa, que dá flor como as tamareiras e o fruto em cachos grandes como os coqueiros, "cada um dos quais é tamanho que não pode um negro mais fazer que leva-lo às costas". (Gabriel Soares de Souza, 1587)

Puxada de rede -

- Q -

Quilombo - s. f. [Do quimb. kilombo, capital, povoação, união.] s. m. Bras. 1. Valhacouto de escravos fugidos. 2. Folguedo, praticado no interior de AL durante o Natal, em que dois grupos numerosos, figurando negros fugidos e índios, vestidos a caráter e armados de compridas espadas e terçados, lutam pela posse da rainha índia, acabando a função pela derrota dos negros, vendidos aos espectadores como escravos; Quilombo dos Palmares. Quilombo (1) constituído de negros fugidos, os quais, no século XVII, se estabeleceram na Serra da Barriga, no interior de AL, formando uma república.

Quimbundo

- R -

Raspa - s. f. Assim designavam os batuqueiros a rasteira, golpe desequilibrante muito conhecido na capoeira.

Rasteira - (Fem. substantivado do adj. rasteiro) s. f. Bras. 1. Movimento ardiloso, rápido e brusco, que consiste em meter o pé ou a perna entre as de outra pessoa, em luta, jogo

ou simples brincadeira, e provocar-lhe a queda; calço, cambapé, pernada, rabanada, transpés, travessa. 2. Fig. Ato traiçoeiro; perfídia, golpe: "sempre de bom humor, ... sublinhando com um sorriso, se não uma risada de satisfação ou malícia, a resolução benéfica, o ato justo, a medida acertada, ou a rasteira, a manobra, o ardil, o golpe político contra o adversário." (Carlos de Gusmão, Boca da Grota, p.490) 3. Bras. Cap. Golpe desequilibrador em que o capoeirista, apoiado numa das mãos (ou não), se agacha sobre uma perna, enquanto a outra, esticada, descreve um semicírculo para a frente, procurando arrastar e derrubar o adversário; pernada. Dar ou passar uma rasteira em. Bras. 1. Levar vantagem sobre. 2. Enganar, lograr. 3. Derrubar.

Recôncavo -

Revolta dos Malês -

Roupa de ver Jesus - s.f. A roupa de ir à missa; terno branco com que os capoeiristas de antigamente iam às rodas na Bahia, e que, no final, permanecia limpo, atestando a competência do jogador.

- S -

Sabiá - s. m. Espécie de pássaro canoro (*turdus rufiventris*, Lichtst.) "Criam-se em arvores baixas em ninhos outros passaros, a que o gentio chama sabiá poca, que são todos aleonados muito formosos, os quaes cantam muito bem" (Gabriel Soares de Souza, 1587).

Samango -

Santugri -

"Sarandaje" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) s. f. miuçalha, pequenos capoeiras.

Saroba - s.2 gên.O mesmo que sarandaje. O capoeira que sabe apenas alguns rudimentos, e joga feio, com movimentação desfigurada.

"Senhora da cadeira" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) Um dos nomes de província que os capoeiristas das maltas gritavam em seus embates. Corresponde a Santana.

"Senhora da palma" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) Um dos nomes de província que os capoeiristas das maltas gritavam em seus embates. Corresponde a Santa Rita.

Sinhá - s. f. Corruptela de senhora. Ver verbete Sinhô.

Sinhô - s. m. Corruptela de senhor. Do latim seniore, mais velho. Na linguagem popular, senhor como pronome de tratamento foi adulterado em sinhô, assim como senhora em sinhá, ao lado de outra forma simplificada, seu, derivado de sinhô, e sá, derivado de sinhá. Os vocábulos sinhô e sinhá possuem os diminutivos yoyô para o primeiro e yayá para o segundo.

- T -

Tá - v. Corruptela de está, do verbo estar. Deriva do latim stare, estar de pé.

Tabulêro - s. m. Corruptela de tabuleiro, designa recipiente de madeira onde se põem comestíveis para serem vendidos. Deriva de tábua e este de tabula, ripa, mesa de jogo, prancha.

Treição - s. f. Corruptela de traição, do latim traditione, entrega. A forma hoje popular treição, existiu na língua antiga e foi usada por Camões.

Trivissia - s. f. Corruptela de travessia, ato ou efeito de atravessar uma região, um continente, um mar, etc. Vento de travessia é termo náutico, designativo do vento de través, isto é, contrário à rota que segue um navio.

Tumbeiro - s. m. Designa o navio negreiro, com alusão aos horrores pelos quais passavam os negros escravizados no bojo dessas embarcações; muitos morriam - de fome, sede, ferimentos e doenças - e eram lançados ao mar.

- U -

Urucungo - [Do quimb. ri'kugu = cova; existe nele um buraco.]s. m. Um dos nomes pelos quais é conhecido o berimbau.]

União em Apuros -

- V -

Vadiação - s. f. Ato ou efeito de vadiar; vadiagem. Designa o jogo da capoeira.

Vorta - s. f. Corruptela de volta. Designa uma "vez", no jogo de capoeira; cada vez que os capoeiristas jogam com um parceiro diferente;

"Velho Cansado" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) Um dos nomes de província que os capoeiristas das maltas gritavam em seus embates. Corresponde a São Francisco.

"Velho Carpinteiro" - (gíria antiga, transcrita em 1886 por Plácido de Abreu) Um dos nomes de província que os capoeiristas das maltas gritavam em seus embates. Corresponde a São José.

- Y -

Yayá - s. f. Diminutivo de sinhá, corruptela de senhora. Ver o verbete sinhô.

Yoyô - s. m. Diminutivo de sinhô, corruptela de senhor. Ver o verbete sinhô.

Zóio - Assimilação do s final do artigo plural os ao substantivo óio, corruptela de olho. Portanto, a expressão os olhos passou, na língua popular, para o zóio.

Zuavos -