

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

JORGE MAURICIO HERRERA ACUÑA

**Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais:
disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)**

SÃO PAULO

2010

JORGE MAURICIO HERRERA ACUÑA

Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais:

disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Antropologia Social do
Departamento de Antropologia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Antropologia.

Área de Concentração: Antropologia Social

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

SÃO PAULO

2010

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Acuña, Jorge Mauricio Herrera

Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais :
disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-
1960) / Jorge Mauricio Herrera Acuña ; orientadora Lilia
Katri Moritz Schwarcz. – São Paulo, 2010.
276 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Capoeira - Bahia. 2. Intelectuais. 3. Identidade
nacional. 4. Folclore. 5. mestiçagem. 6. Estado. I. Título.
II. Schwarcz, Lilia Katri Moritz.

CDD 796.81

A todos os capoeiristas com os quais tive a oportunidade de gingar nas rodas e aos que, mesmo sem tê-los conhecido pessoalmente, muito me ensinaram nestes últimos anos. São todos amigos, que com suor, sangue e alegria constroem uma das mais belas expressões de liberdade humana, em movimentos, música e brincadeira.

A mi madre, quien me enseñó a amar el estudio como si fuera el pan de la vida y un camino para comprender la tristeza y la belleza humana. Aun que te desterraran de tu tierra y de tus sueños, supiste reconstruir y dar a mi hermana y a mí, cariño, apoyo y estímulo necesario para superar las dificultades y alzar estudios en la institución que más admiraba en el país que escogiste para vivir. Este esfuerzo también es para ti. Cariños.

AGRADECIMENTOS

À Fernanda, antes, durante e depois de tudo, alma gêmea. Dos teus braços sempre nasceu afeto e carinho na dura jornada deste mestrado. Nas tuas leituras, encontrei sempre a crítica incessante, transgredindo a fronteira disciplinar com a Ciência Política que te encanta, para compartilhar outros pressupostos. Te amo.

Agradeço ao meu velho pai, as minhas irmãs, Lilian e Cris, e minha espetacular sobrinha, Ully, por compreenderem meu exílio em vários momentos. Um imenso abraço à Dona Flor, meio fada madrinha, meio mãe, por todo carinho e cuidado.

A mi compadre Júlio Mardones, que entre “tchelas” y vinos, es una de las mayores inspiraciones de dignidad humana que yo podría tener. Salud!

Aos bons e velhos amigos da família que constituí na USP desde 2001, a “turma do proletários” Carlitos, Fabito, Gel, Herik, João Marcelo e Juliana. Família também é quem a gente escolhe, camaradas. À Flavinha, um beijo e obrigado pelo exemplo de dedicação acadêmica e política. Um miado especial para o bolinha, animal intelectual por osmose, sempre me lembrando, enquanto escrevia, como a preguiça é boa.

Cintia, sorriso em forma de gente, que me recebeu em sua casa carioca para uma curta temporada de pesquisa: foram poucas cervejas e muito trabalho, obrigado.

Ao Luís Felipe, Jazz, pela companhia, solidariedade e profundo apoio moral e intelectual nesta caminhada. Callaste fondo compadre.

À quadrilha intelectual do Etno-história, um bando com idéias novas, sempre atento e afiado nas discussões: Dedé, Claude, Daniela, Bernardo, Teté, Samantha, Eduardo Dullo, Bruna, Gabriel,

Leonardo, Tainã e Anouch. Um agradecimento especial ao Edu, pela atenta leitura e observações ao primeiro capítulo, o mais dramático.

Aos colegas da Cadernos de Campo por toda paixão em fazer um trabalho de excelência para divulgação do saber antropológico. Por extensão, agradeço os colegas com quem pude compartilhar as disciplinas e indisciplinas da pós-graduação. Íris, sempre discreta, mas precisa desde os primeiros comentários, ainda na época do projeto de mestrado, obrigado.

Um enorme e agradecido abraço a Mauricio Germano, mestre Pelé, por disponibilizar seu acervo pessoal e sua grande experiência em todos os momentos. Foi na vadiagem da sua capoeira que isto começou. Iê, viva meu mestre!

Agradeço as informações de Frede Abreu, Maurício Barros de Castro e Carlos Sandroni, que mesmo de longe, me auxiliaram bastante. À equipe de audiovisual do Museu do Folclore Edison Carneiro, por permitir a consulta ao acervo com pronta disposição. Devo agradecer ainda a possibilidade de consultar os acervos da Biblioteca Nacional, instituição de excelência, das Bibliotecas da Academia Brasileira de Letras, do Instituto de Filosofia da UFRJ e da Funarte. Lúcia Garcia foi uma importante referência para me orientar pelos arquivos da cidade. A Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, agradeço o envio das biografias de Carybé, Edison Carneiro e Pastinha, que me auxiliaram bastante.

Em São Paulo, agradeço o excelente atendimento das funcionárias do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). À equipe do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo e do Acervo Washington Luís também deixo meu obrigado.

Aos professores e professoras das Ciências Sociais que marcaram minha graduação e minha pós, lançando as bases intelectuais para esta modesta empreitada: Sylvia Garcia, inesquecível cuidado

e exigência na Iniciação Científica, Álvaro Comin, Leopoldo Waizbord, Paula Montero, Marta Amoroso, Fernanda Peixoto, Rose Satiko, José Guilherme Magnani e Beatriz Perrone-Moisés.

À Fapesp agradeço por ter me apoiado com uma bolsa de pesquisa, sem a qual não teria sido possível alcançar estes resultados.

À Profa. Dra. Lilia Schwarcz, pelo irrestrito apoio, questionamentos e estímulo intelectual, meu agradecimento mais fraterno. Quantas aventuras desde o dia em que te pedi uma dedicatória num de seus livros, ainda na graduação, onde afirmavas: *“lá vai esta dedicatória cheia de planos conjuntos...”*. São poucos os anos de convivência, todos intensos e divertidos no aprendizado do ofício acadêmico e no partilhar de uma boa amizade. Muito obrigado!

“...tengo una obligación terrible
y es saberlo,
saberlo todo,
día y noche saber cómo te llamas,
ése es mi oficio,
conocer una vida
no es bastante
ni conocer todas las vidas
es necesario,
verás,
hay que desentrañar
rascar a fondo...”

Pablo Neruda. *Oda al Hombre Sencillo*

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar como a capoeira baiana passou a ser imaginada como símbolo de identidade brasileira por intelectuais e capoeiristas entre as décadas de 1930 e 1960, buscando responder a duas questões principais: quais foram os aspectos que levaram alguns intelectuais do período a se debruçarem sobre a capoeira baiana, selecionando para isso, certos traços, especialmente sua característica musical, na busca de interpretá-la como um símbolo de identidade regional e nacional? Como alguns dos principais capoeiristas baianos exploraram as relações e interpretações destes intelectuais e representantes do poder, confirmando ou contrariando suas idéias?

A abordagem segue, principalmente, o método bibliográfico e explora um amplo conjunto de fontes produzidas pelas pessoas que são o foco da análise. Destacam-se, deste repertório, obras literárias e de cunho científico, entrevistas, reportagens, memórias, depoimentos, epístolas, filmes, documentários e discos. Parte dos documentos analisados, como os registros das canções da capoeira, periódicos, as trajetórias de alguns dos intelectuais e capoeiristas foram organizados em séries cronológicas.

A abordagem teórica inspirou-se em trabalhos que enfatizaram a compreensão da ação social e criativa dos sujeitos diante das coerções e limites impostos por disposições de poder. Estudos que se detiveram sobre a construção simbólica da pureza africana, identificando seus “usos e abusos” foram importantes guias, assim como reflexões em torno das disputas pela hegemonia cultural ou sobre as relações entre elites e membros das classes populares. Ao mesmo tempo, a reconstrução das trajetórias de alguns personagens centrais contribuiu para estabelecer importantes vínculos entre as dimensões cultural e política das escolhas individuais. A par da diacronia, procuramos explorar também aspectos sincrônicos das relações entre os sujeitos

envolvidos, analisando, por exemplo, a ampla penetração do tema da capoeira em múltiplas formas de expressão cultural.

Os resultados da análise apontam para uma descrição pormenorizada de como intelectuais e representantes do Estado passaram a imaginar e se apropriar das manifestações populares como símbolos de identidade regional e nacional. Identificamos que entre estes dois grupos sociais indicados as ações não eram tão homogêneas, como poderiam parecer, o que também era verdade no caso dos capoeiristas, para os quais as estratégias se revelaram muito diferenciadas e criativas. A conclusão deste trabalho demonstra que a capoeira baiana, popularizada num período de apropriação massiva das manifestações populares por parte do Estado, também foi passível de se constituir em estratégia cultural, capaz de fazer a diferença para as pessoas que a produziam, deslocando assim disposições de poder. Nas inúmeras batalhas em que estiveram envolvidos, capoeiristas, intelectuais e outros atores procuraram garantir ou deslocar posições, sem deixar de tentar conciliar a imaginação que tinham da capoeira, com as outras expectativas envolvidas na disputa. Lutas e artes de encontro e desencontro.

Palavras chave: Capoeira; Intelectuais; Estado; Identidade Nacional; Bahia; Folclore; Mestiçagem.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze how Bahia's capoeira started to be imagined as a symbol of Brazilians identity by intellectuals and capoeira players between the decades of 1930's and 1960's trying to answer two main questions: which were the aspects that motivated some intellectuals from this period to study Bahia's capoeira, thereby selecting some features, especially the music aspect, in the search to interpret capoeira as a symbol of regional and national identity? How some of the most influential Bahia's capoeira players explored the relations and interpretations of these intellectuals and power authorities, confirming or refuting their ideas?

The study follows mainly the bibliographic method and explores a wide range of source material and resources produced by the people who are the focus of this thesis. From these resources we can outline literary and scientific works, interviews, newspaper reports, memories, testimonies, epistles, correspondence, movies, documentaries and music records. Parts of the documents analyzed, such as capoeira songs and magazines, and the trajectory of some of the intellectuals and capoeira players, were organized in a chronological series.

The theoretical approach was inspired by works that put their emphasis on the comprehension of the social activism and the creativity of the actors in front of coercion and limits imposed by power mechanisms. Works that looked at the symbolical construction of African purity, identifying its "uses and abuses" were important guides as well as reflections about disputes for cultural hegemony or about the relationships between the elite and members of popular classes. At the same time the reconstruction of the trajectory of some of the main characters contributed to establishing an important link between the cultural and the political dimension chosen by some individuals. Using the diachrony, the authors also searched to explore

some synchronic aspects of the relations between the individuals involved, analyzing, for example, the wide penetration of the capoeira theme in various forms of cultural expressions.

The results of this analyses point to a detailed description of how the intellectuals and State's representatives began to imagine and to appropriate the popular manifestations as symbols of regional and national identity. We have identified that between these two social groups the actions were not as homogenous as it may have looked, as it were also true in the case of the capoeira players to whom the strategies revealed to be more creative and diversified. The conclusion which this work demonstrates is that the Bahia's capoeira, popularized in a period of massive appropriation of the popular manifestations by the State, was also able to constitute itself as a cultural strategy, able to make the difference to people who were producing it, shifting in this manner power dispositions. In the innumerable battles that capoeira players, intellectuals and other actors were involved, they tried to maintain or shift status, always trying to harmonize the imagination they had about capoeira with the perspectives of others involved in the dispute. Fight and art of encounter and separation.

Keywords: Capoeira; Intellectuals; State; National Identity; Bahia, Folklore; Mixed-race.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Foto de Samuel Querido de Deus, atacando com a cabeça o estivador Ularé	104
Figura 2. Fotografia da carteira de Genésio Lemos Couto.....	115
Figura 3. Mestre Pastinha concede diplomas a Roberto Satanás e Gildo Alfinete	116
Figura 4. Mestre Pastinha fotografado por Pierre Verger, 1946-1978, n°26559	118
Figura 5. Embarque de Mestre Pastinha para o Festival Mundial de Artes Negras	131
Figura 6. Capa do livro Capoeira Angola ilustrado por Carybé.....	133
Figura 7. Jantar oferecido à Edison Carneiro, por seus amigos em 27/11/1936	163
Figura 8. Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes, Charles Wagley, Heloísa Alberto Torres, Luiz de Castro Faria, Raimundo Lopez e Edison Carneiro, em foto de 1939.....	164
Figura 9. Paineis “Capoeira”. Têmpera em ovo.....	198
Figura 10. Óleo sobre tela “Aeroporto 2 de Julho”	199
Figura 11. Quadro “Vadição”. Óleo sobre tela.....	216
Figura 12. “Painel das três raças”. Guache sobre cimento	217

SUMÁRIO

Prólogo	16
Introdução	20
Caminhos da pesquisa ou para onde a capoeira me levou.....	20
Definindo o objetivo e princípios teóricos	29
Sobre estudos de capoeira	35
Capítulo 1. Imaginando a nação mestiça.....	46
1.1. Cultura e política: a década de 1930.....	47
1.1.1. Ensino primário e superior	47
1.1.2. Artes e Literatura.....	49
1.1.3. Intelectuais e correntes políticas.....	53
1.1.4. Estudos Sociais e históricos.....	55
1.1.5. Caminhos para a imaginação nacional I: questão racial e identidade	58
1.1.6. Caminhos para imaginação nacional II: folclore e identidade	63
1.2. A Revolução de 1930 na Bahia	69
1.2.1. Modernismo e modernistas na Bahia.....	70
1.2.2. História e Antropologia na Bahia	76
1.2.3. Um certame científico e popular: o 2º Congresso Afro-brasileiro.....	80
1.2.4. A encruzilhada de Edison Carneiro: entre a antropologia e o folclore.....	81
1.2.5. Bahia, estação Brasil.....	84
Capítulo 2. Capoeiristas, intelectuais e Estado na Bahia: jogo de dentro e jogo de fora	86
2.1. Jogo de fora e jogo de dentro.....	87
2.2. Da última rasteira: a morte de Pastinha	92

2.3. A capoeira baiana na transição entre a República Velha e o Estado Novo	97
2.4. Pastinha e a capoeira: em busca da realização	113
2.5. Os anos de formação e alguns valores do mestre	140
2.6. Fechando o capítulo: “Sempre quis viver de minha arte	145
Capítulo 3. Os intelectuais na roda: círculos da baianidade e a capoeira.....	148
3.1. A Bahia e seus intelectuais	148
3.2. A Revolução de 1930 e o axé vermelho dos intelectuais rebeldes.....	152
3.3. A capoeira como representação de rebeldia e resistência na cidade do Salvador	168
3.4. O modernismo baiano e as rodas de capoeira: tudo misturado e com muito dendê....	176
3.5. Capoeira em tintas, letras e políticas oficiais	193
Capítulo 4. Das histórias que cantam sobre a capoeira	205
4.1. A capoeira sem veneno: identidade nacional ao ritmo do berimbau.....	208
4.2. O veneno da capoeira: os ritmos violentos do berimbau.....	226
4.3. Fechando o capítulo: música e canção na pacificação dos sentidos.....	234
Considerações finais: canções para começar a luta.....	238
Bibliografia.....	250
Anexo I - Cronologia de registros musicais	264
Anexo II - Quadro síntese das canções.....	270

Prólogo

Toda sexta-feira é dia de roda na capoeira do mestre¹ Maurício, mais conhecido como Pelé. Isto quer dizer que, enquanto outros dois dias da semana são de treino, com prática de golpes e exercícios de repetição, neste é formada a roda para o jogo livre entre os que já praticam durante a semana e também com outros capoeiristas, convidados ou não, mas amigos dos membros daquela roda. É um dia bastante apreciado, entre outros motivos, pela maior liberdade de poder jogar ou apenas assistir, pela possibilidade de praticar o que se aprendeu em exercícios durante a semana, por poder escolher com quem se quer jogar capoeira e pela execução musical dos instrumentos e canções entoadas pelo grupo.

Antes de iniciar a roda, são trazidos os instrumentos: três berimbaus (diferenciados pelos nomes de berra-boi, gunga e viola), dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco. Boa parte do tempo é gasto com a montagem dos berimbaus e sua afinação. Um excesso de força pode quebrar o arco de madeira e a falta dela pode deixar a corda frouxa, fora do timbre apropriado ou, como dizem alguns colegas, com som “quebrado”. Na roda do mestre, embora não haja uma ordem estrita de como os tocadores devem se organizar, os três tocadores dos berimbaus ficam sempre lado a lado, assim como os dois responsáveis pelos pandeiros.

O mestre começa com o berimbau principal e de tom mais grave – o berra-boi –, enquanto os outros instrumentos são divididos entre os demais praticantes. À frente dos três berimbaus, a primeira dupla aguarda agachada, silenciosamente, pela ordem para o início da luta. A música

¹ Por razões pessoais e de experiência no aprendizado da capoeira, opto por chamar Mauricio de mestre, embora, oficialmente ele seja, por enquanto, contra-mestre. De acordo com o sistema oficial de graduação da Confederação Brasileira de Capoeira, a função de contra-mestre é o último estágio antes de se atingir a categoria de mestre, tendo entre seus requisitos, a idade mínima de 30 anos e pelo menos 17 de prática da capoeira (Extraído do site da instituição em junho de 2010: <http://www.capoeiradobrasil.com.br/confederacao.htm>).

que começa lenta e com o berra-boi apenas e, após um tempo, segue com uma canção entoada pelo seu tocador, em tom de lamento ou ironia e contando uma história:

*“Riachão tava cantando/ Na cidade de Açú/ Quando apareceu um
nêgo/Como a espécie de urubu/ Tinha casaca de sola/ Tinha calça de couro
cru/ Beiços grossos redrobrado/Da grossura de um chinelo/ Tinha o ôlho
incravado/ Outro ôlho era amarelo/ Convidô Riachão/ Pra cantá o martelo/
Riachão arrespondeu/ Não canto cum nêgo desconhecido/ Ele pode sê um
escravo/ Ande por aqui fugido/ Eu sô livre como um vento/ Tenho minha
linguagem nobre/ Naci dentro da pobreza/ Não naci na raça pobre...”²*

Logo em seguida, os demais instrumentos começam a participar do enredo, sem cessar a canção entoada pelo mestre. Mais alguns minutos, e após um verso de tom conclusivo - “Viva meu Deus..” -, segue-se uma resposta em coro dos outros participantes ao mesmo tempo em que os demais presentes à roda acompanham: “Iê, viva meu Deus camará”. Pelé prossegue com mais intensidade: “Iê, viva meu mestre”. E a resposta vem crescente: “Iê, viva meu mestre camará...”. Alguns olham para o céu e abrem os braços durante a resposta, ou apontam para o mestre se este estiver na roda. “Iê volta ao mundo...” continua o solista, “Iê, volta do mundo camará...” ecoa e, em seguida, o berimbau se abaixa levemente, num movimento que repercute sobre os dois capoeiristas que vão entrar, seja com estes tocando o chão com a mão ou levantando as mãos para o alto. Os olhos e as mãos dos dois se cumprimentam e ambos, sem deixar de se observarem, vão para o centro da roda com um aú³.

² Optamos por manter a grafia original em todas as citações, respeitando as variadas formas com que a capoeira, as canções e os relatos dos mestres foram registrados.

³ Aú: salto lateral com as pernas para o ar, fazendo o apoio com as mãos no solo, voltando em seguida à posição normal. Esta descrição de golpe, assim como as seguintes, foi extraída do “Glossário dos movimentos corporais da capoeira”, elaborado por Reis, 1997 (251).

Os movimentos começam e vão se acelerando na medida em que os berimbaus estabelecem novo ritmo, assim como a troca de parceiro na roda, sempre saindo pela “boca”, local onde estão os tocadores de instrumentos. Se o jogo começou mais embaixo e com golpes encaixados, a mudança do ritmo leva os jogadores para o alto, mas não tarda e eles descem novamente, rente ao chão uma meia-lua⁴, na defesa uma negativa⁵, seguida de um aú e um rabo de arraia⁶. No meio dos golpes, risos e fingimentos. Se um levou uma pancada de raspão, finge dor, põe a mão no lugar, pede atenção do outro que, antes de olhar, já gingou de novo para não levar um tapa na cara.

Depois de muito jogo e suor, a maioria está cansada, sentada na beira da roda. A música não para. O mestre provoca a cantoria até cansar os pulmões, cantando alto, assim todos ficam em pé. Na despedida, “Adeus, adeus, boa viagem”, cada um que está na roda canta, repete ou improvisa e os berimbaus tocam mais alto, ressoando intensamente durante mais alguns minutos após a voz cessar, terminando apenas com o som dos instrumentos, intensamente percutidos e com provocantes acordes que se desafiam e brincam antes de, com a voz, Pelé encerrar a roda desta sexta-feira: “Iê!”.

A roda acabou, mas as palavras e expressões ainda saboreadas me deixam um rastro de curiosidade, de querer saber como foram parar na roda, como nascem no jogo; inventam-se novas canções ou apenas repetem-se sempre as mesmas, atribuídas a antigos mestres? O mesmo com os toques de berimbau, as técnicas atribuídas a um e outro mestre e, em cada versão contada, um passado é convocado para confirmar as histórias. Quem já jogou e cantou numa roda de capoeira

⁴ O capoeirista dá um pontapé, girando a perna de dentro para fora para atingir o adversário com a face lateral interna do pé.

⁵ Movimento defensivo que consiste numa queda rápida do corpo com uma perna estirada e a outra encolhida, sendo que as mãos se apoiam no chão do lado da perna estirada.

⁶ O capoeirista gira o corpo na direção do adversário com uma perna flexionada e, apoiando a mão no solo entre as duas pernas, lança a outra perna estirada, procurando atingir seu rosto com o calcanhar.

se sentiu um pouco narrador, brincando ou levando muito a sério o que dizia e ouvia. Mas não apenas capoeiristas elaboraram histórias sobre prática, pois ela também teve outros bons contadores, como artistas, folcloristas e intelectuais. Meu jogo foi tentar levar a sério este potencial narrativo da capoeira, enquanto em cada fonte encontrada ou documento visitado, o riso e a surpresa se escondiam:

“Iê viva Pelé/ Iê viva meu mestre camará

Iê viva Lili/ Iê viva minha mestra camará”

Introdução

Caminhos da pesquisa ou para onde a capoeira me levou

Desde o momento em que escolhi a capoeira como tema de estudo para o mestrado em Antropologia, impôs-se o desafio de encontrar um ângulo apropriado para adentrar em toda complexidade que o tema oferece. Corria o ano de 2007, e a decisão de concorrer a uma vaga na seleção do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo exigia a formatação de um projeto de pesquisa para trinta meses de trabalho. Data dessa época o início do aprendizado que deu origem à versão final deste texto no ano de 2010.

As primeiras versões do projeto de pesquisa esboçavam a intenção de estudar os sentidos das relações entre negros e brancos segundo a perspectiva dos praticantes de capoeira no Brasil do século XIX, expressos nas canções veiculadas nas rodas de capoeira⁷. Após novos levantamentos de materiais, discussões e ponderações, o recorte de análise foi reavaliado, passando a deter-se sobre a primeira metade do século XX em Salvador. Por outro lado, as indagações teóricas com as quais se pretendia abordar a perspectiva racial nas canções fora ampliada para tentar acompanhar e cruzar também outros referenciais sugeridos, como gênero, geração e classe.

A pesquisa sobre as fontes históricas da capoeira seguiu três estratégias principais: uma em torno dos contatos que possuía entre grupos de capoeira de São Bernardo do Campo e São Paulo, outra dirigida para as pesquisas realizadas sobre a matéria e, por fim, uma orientada para o levantamento de informações em instituições que guardassem alguma relação com a questão

⁷ A roda da capoeira é a principal forma de organização espacial da prática, onde a mesma é formada por várias pessoas (em pé ou sentadas, praticantes ou espectadores) dispostas em círculo. No interior do círculo, os capoeiristas, em duplas vão se revezando no jogo, normalmente acompanhados por músicas e canções executadas por outros capoeiristas que se colocam em uma das partes do círculo. O local onde são executadas as músicas se constitui como a entrada da roda, local de onde entram e por onde devem sair os lutadores. Para mais informações, ver Reis, Letícia. *O mundo de pernas para o ar. A capoeira no Brasil*. São Paulo, Fapesp/Publisher Brasil, 1997, especialmente capítulo 4.

racial ou do folclore. Como as informações até então consultadas, sempre destacavam as cidades do Rio de Janeiro e Salvador, como principais polos de desenvolvimento da capoeira, foi na direção de ambas as cidades que conduzi a busca por fontes. Minha diretriz podia ser resumida em: *encontrar registros sonoros ou escritos sobre a capoeira praticada, principalmente, em Salvador e Rio de Janeiro, em acervos públicos ou privados, até o ano de 1970*. Um limite temporal era necessário e contribuiu muito para isso o estudo de Letícia Vidor Reis, que credita importantes transformações na capoeira na década de 1970⁸.

Esta referência orientou um recorte inicial para o aprofundamento das informações, que procurava examinar em quais locais e períodos apareciam indicações sobre a presença de música na prática da capoeira, e que veio, posteriormente, a consolidar-se como uma pequena e provisória “Cronologia de registros musicais” (ANEXO I). A cronologia indica os registros em que há presença da música ou canção como parte constitutiva do jogo capoeira, isto é, integrada à prática do jogo e sincronizada aos movimentos corporais realizados por seus praticantes na roda. A organização das canções encontradas, por sua vez, foi feita em uma planilha chamada de “Quadro síntese das canções” (ANEXO II) em que constam várias informações como ano do registro e autor⁹. À medida que as fontes se multiplicavam, outras cronologias se seguiram, organizadas em torno de Mestre Pastinha, Mestre Bimba ou de notícias sobre a capoeira em periódicos. Outra forma de sistematização foram as “Fichas de informação”, dedicadas a organizar informações de pessoas que ganharam relevo ao longo da pesquisa. Assim, foram

⁸ “Em 1972 a capoeira será reconhecida oficialmente como esporte, conforme portaria expedida pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), iniciando-se então um processo de institucionalização e burocratização que visa promover a sua homogeneização a nível nacional” (Reis, 1997: 155). Posteriormente, outros fatos confirmaram o acerto desta escolha, como o declínio de Mestre Pastinha e a morte de Mestre Bimba, duas das figuras mais importantes da capoeira baiana, assim como o surgimento de novos grupos, muitos comandados por mestres que emigraram da Bahia para São Paulo e Rio de Janeiro.

⁹ As canções possuem dimensões bem variadas, indo de pequenos versos com uma frase curta a trechos maiores de cinco ou seis versos.

elaboradas fichas de informação sobre Edison Carneiro, Jorge Amado, Carybé, Pierre Verger, Camargo Guarnieri, entre outros, sempre com o intuito de apoiar a análise das relações entre estas pessoas, e delas com a capoeira ou seus representantes. Estas ferramentas subsidiárias foram muito importantes para apoiar a análise, e foram ampliadas e consultadas com bastante frequência.

A pesquisa em arquivos, para o levantamento de informações sobre a capoeira, ocorreu em vários momentos, entre o primeiro semestre de 2008, 2009 e 2010. Em São Paulo, além da grande variedade de pesquisas e livros encontrados na Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), foram feitos levantamentos no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Acervo Histórico Municipal, Discoteca Oneyda Alvarenga, Missão de Pesquisas Folclóricas, Arquivo Washington Luís, Instituto Itaú Cultural e Museu da Imagem e Som (MIS). Houve bons resultados no que diz respeito às informações sobre pesquisas e análises do tema da capoeira e cartas trocadas entre autores de alguns importantes textos sobre a capoeira, como Renato Almeida e Câmara Cascudo. Mas, no que se refere aos registros sobre a música e canções, os resultados foram mais desanimadores, contando apenas com registros muito recentes. Fontes mais interessantes de canções foram os acervos particulares de grupos, colecionadores de discos de capoeira ou praticantes, sendo estes, em geral, bastante interessados na história do jogo.

A participação em dois grupos de capoeira¹⁰, em momentos distintos, deu-me acesso a boas indicações de discos e gravações de músicas de capoeira da primeira metade do século XX. Cada conversa com colegas em busca de novas informações, eram sempre acompanhadas de um bom diálogo, permitindo ouvir detalhes e versões sobre as músicas e os discos. Assim, com base, principalmente, em meu antigo professor, mestre Maurício, grande informante e conhecedor das

10 Os dois grupos em questão são: Angola Palmares, (1999-2000) e Capoeira Santa Cruz (várias vezes entre 2003 e 2008). Ambos os grupos são de São Bernardo do Campo.

histórias da capoeira, pude ter acesso a mais de vinte discos de capoeira, dentre os quais os de Mestre Bimba e Pastinha. Foi através deste mesmo informante que pude conhecer o acervo particular de um colecionador de discos de capoeira (e de religiões afro-brasileiras), o qual me disponibilizou as gravações de alguns de seus discos mais antigos, datados da década de 1960.

A pesquisa das fontes foi complementada no primeiro semestre de 2009, com uma viagem ao Rio de Janeiro. Durante oito dias, e com apoio de pesquisadores com grande experiência nos arquivos da cidade, como Lúcia Garcia, levantei informações nas seguintes instituições: Biblioteca Nacional, Museu do Folclore, Museu da Imagem e Som, Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça e Biblioteca Rodolfo Garcia (estas duas da Academia Brasileira de Letras), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Funarte, Escola de Música e Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Novamente, o principal avanço ocorreu, sobretudo, em termos de outras pesquisas elaboradas sobre a capoeira, e não de novas fontes das canções. A boa exceção foi o Museu do Folclore, onde, apesar de encontrar a Biblioteca Amadeu Amaral fechada por motivo de intermináveis reformas, fui gentilmente atendido pelos funcionários do setor de audiovisual. Embora com uma infra-estrutura precária, tive acesso a algumas gravações em *long plays* (LPs) e vídeos que ampliaram a cronologia dos registros.

Por fim, entre o trabalho nos arquivos de ambas as cidades, foram feitos contatos com outros pesquisadores do tema, identificando importantes fontes na cidade de Salvador, como o do Instituto Jair Moura, descrito por inúmeros pesquisadores como um dos mais completos sobre o tema no país. A partir do contato com Frede Abreu, responsável pelo acervo, surgiram informações sobre a existência de vários documentos sobre as músicas. Esse é um arquivo que, apesar de vasto, está em fase de organização e sistematização. Na mesma cidade, há também

outros acervos, como o Memorial Waldeloir Rego, na Biblioteca Pública de Salvador, feito com base nos arquivos pessoais do autor, etnólogo e folclorista, que realizou de um extenso estudo sobre a capoeira na década de 1960. No tempo hábil desta pesquisa, infelizmente, tais arquivos não puderam ser consultados.

Praticamente todas as fontes consultadas indicaram que é apenas na Bahia que a capoeira assume o aspecto musical em seu sistema, que integra, junto aos movimentos corporais, a execução de músicas por instrumentos e acompanhadas por canções. Tal fato foi o que determinou a escolha deste estado e, mais especificamente, Salvador como recorte deste estudo.

A partir de então, a busca se concentrou nos registros de canções da capoeira nos suportes em que estivessem, tanto escritas, como em áudio ou vídeo. Boa parte dos registros *escritos* das canções está em vários textos produzidos por autores como Manoel Querino (1916), Edison Carneiro (1937 e, 1957 e 1977), Camargo Guarnieri (1937), Renato Almeida (1942), Jorge Amado (1945), Anthony Leeds (1951-2), Eunice Catunda (1952), Waldeloir Rego (1968), Carybé (1951), Mestre Noronha (1993) e Mestre Pastinha (1964). Há ainda registros realizados por *meios mecânicos* (sonoro e audiovisual) como os do linguista Lorenzo Turner, na década de 1940, que compreendem gravações sobre Mestre Bimba e Mestre Cabecinha, Simone Dreyfus (1955); filmes como *Vadiação* (1954), de Alexandre Robato e *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte. Por fim, na década de 1960, começam a ser produzidos os primeiros discos (LPs) com canções de capoeira: *Curso de Capoeira Regional* (1962), editado pela RC Discos com músicas de mestre Bimba; *Documentos folclóricos brasileiros, volume 2 – Capoeira* (1962-4), editado pela gravadora Xauã com músicas de mestre Traíra e Cobrinha Verde; *Berimbaus da*

Bahia (1967 e 1968), editado pela Continental, com músicas de Camafeu de Oxóssi¹¹; *Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua academia* (1969), editado pela Philips e *Academia de capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara* (1969), editado pela Copacabana. Em síntese, o período abarcado por estas fontes vai de 1916 a 1969 e compreende capoeiristas, cronistas, memorialistas, musicistas, folcloristas, etnógrafos e cineastas.

Na utilização analítica das canções da capoeira como fonte histórica, devem ser consideradas, inicialmente, as dificuldades em tratar das canções sem a observação direta do contexto em que são entoadas e também do sentido atribuído pelos praticantes: “*A música da capoeira fica ainda mais interessante quando passamos a apreciá-la no contexto*” (Sousa, 2006: 253), afirma o pesquisador Ricardo Pamfílio de Sousa, uma vez que, presenciando “*a música na capoeira (durante o jogo propriamente dito), podemos ver letra, melodia e andamento das cantigas contracenarem em harmonia com os movimentos dos corpos dos jogadores*”¹² (ibid.). Não apenas recentemente é notado este traço, pois Renato Almeida, folclorista e músico, já em 1942 percebia a estreita relação entre jogo, música e canção, numa observação levada a cabo em Santo Antonio de Jesus:

“Sente-se em todas as melodias uma semelhança extrema e o único interesse consiste no modo de cantar, dentro do ritmo do jogo, que está subordinado inteiramente à música. A sincronização é perfeita e não há peleja sem canto, nem canto sem peleja. Se um cessar o outro para, se um parar o outro cessa,

11 Mais conhecido como exímio tocador de berimbau, uma vez que não era mestre ou praticante, Jorge Amado apresentou um perfil do amigo: “*No Mercado Popular, Camafeu de Oxóssi, obá de Xangô, solista de berimbau de capoeira e proprietário da Barraca São Jorge, aberto em riso, cercado de objetos rituais, de obis e orobôs, ensina mistérios da Bahia às loiras turistas de São Paulo ou de Nova York... Se lhe pedirem, ele tomará do berimbau e tocará...*” (1973: 173). Em seus dois discos ele gravou músicas de capoeira de um lado e de Afoxé e Candomblé do outro.

12 Letícia Vidor Reis é outra pesquisadora que afirma esta relação: “*Assim, os jogos de capoeira e os toques de berimbau são elementos que fazem parte de um mesmo sistema, guardando estreita relação entre si*” (1997: 203).

o que me parece uma das grandes originalidades da capoeira” (Almeida, 1942: 162)

São também os praticantes da capoeira baiana que indicam a importância da música e canção durante os jogos. Vicente Ferreira Pastinha, reconhecido como um dos principais mestres, em livro publicado no ano de 1964, dizia que, ao ritmo do conjunto que acompanha as melodias, a capoeira “*adquire graça, ternura, encanto que bole com a alma dos capoeiristas. [O berimbau] Tem ainda, a finalidade de determinar o ritmo do ‘jogo’ que pode ser mais ou menos lento ou rápido*” (Pastinha, 1964: 29). Dá a entender assim, que além de mover o espírito do capoeirista, a música e a canção ditam o ritmo do jogo, havendo nomes distintos para diferenciar os toques, que variam em estilos, segundo se consulte diferentes mestres. Portanto, com base em todas estas afirmações, ratificadas tanto por estudiosos contemporâneos e da época, assim como por capoeiristas, pude entender que, o contexto em que as melodias são acionadas é de grande importância para decifrar o sentido dado à música pelos seus praticantes.

Contudo, as canções e músicas da capoeira não falam apenas do que ocorre naquele breve momento, em que duplas de jogadores se encontram, alternando cabeçadas, rasteiras, chapas de frente ou rabos de arraia. Nada esgota seu significado apenas no instante presente. A roda em que a capoeira frequentemente se realiza, constitui um espaço e momento privilegiado para expressão de juízos de valor e das condutas sociais de seus participantes. Como afirmou Letícia Vidor Reis (1997: 207), esta pode ser vista como uma metáfora da vida social, em que são estabelecidas constantemente analogias entre o espaço da roda e o momento do jogo, com o espaço do mundo e das relações com outras pessoas. Se como acredita Reis, baseando-se em Marcel Mauss¹³, o

¹³ A referência neste caso é o texto “As técnicas do corpo”. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

corpo do capoeirista possui uma gramática¹⁴, as músicas e canções parecem ser o outro lado da moeda, ordenando os ritmos e opiniões sobre o jogo de capoeira, e também a propósito da vida cotidiana, das relações entre homens e mulheres, negros e brancos, ricos e pobres, jovens e velhos.

Não à toa, alguns pesquisadores reforçaram a analogia entre a roda de capoeira e o espaço social, usando exatamente as canções. Letícia Vidor Reis, por exemplo utiliza, dentre outras, a expressão:

“iê, vamos jogar/ iê, vamos jogar, camará

iê, a capoeira/ iê, a capoeira, camará

iê, volta do mundo/ iê, volta do mundo, camará

iê, que o mundo dá/ iê, que o mundo dá camará” (Reis, 1997: 21)

Esta canção, citada sem datação ou autoria, mas possivelmente extraída de sua experiência contemporânea como jogadora de capoeira, é bastante conhecida e aparece com variações em outros autores que a registraram, como Camargo Guarnieri, em Salvador, no ano de 1937, e Jorge Amado, em 1945. No caso de Reis, a analogia entre a roda de capoeira e o mundo é reforçada pela canção, pois *dar a volta ao mundo* tem implicações para a dinâmica interna do jogo, marcando o momento de início da contenda entre os capoeiristas que estão agachados à frente do berimbau.

A primeira experiência de sistematização e análise, que me obrigou a enfrentar os limites analíticos impostos pelo uso das canções como fonte histórica, ocorreu na elaboração do relatório de acompanhamento científico da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

¹⁴“Nesse sentido, se desnaturalizarmos o corpo humano, considerando-o enquanto uma construção social, podemos dizer que os movimentos corporais dos jogadores de capoeira, inscritos em seus corpos por uma gramática forjada pela lógica da cultura, podem ser lidos e interpretados como testemunhos históricos” (Reis, 1997: 209)

(Fapesp), em julho de 2009. As dificuldades de abordar a questão racial – e a de outros marcadores sociais da diferença, como gênero, classe e geração – usando apenas as canções, se evidenciaram, principalmente, a partir da certeza da questionável neutralidade com que tratava minhas fontes.

Com vistas ao exame de qualificação, realizado em setembro do mesmo ano, reelaborei o relatório com base nos apontamentos e conversas realizadas com a Prof.^a Dra. Lilia Schwarcz. Resolvi, assim, dar maior relevo aos autores das fontes, seus possíveis interesses e tipos de registro, já que se apresentavam dois caminhos a seguir: por um lado, insistir na abordagem de análise das canções para reconstruir o que acreditava ser uma espécie de cosmologia nativa¹⁵, ou, por outro, dar maior ênfase ao papel das mediações de capoeiristas e intelectuais na produção das fontes que utilizava. Na própria redação do relatório, procurei explicitar essa situação, e a escolha das professoras para a banca de qualificação foi feita com a intenção de contribuir para o aprofundamento do debate sobre as duas possibilidades.

Desta maneira, no mês de setembro de 2009, pude ouvir as cuidadosas e veementes considerações das professoras Dra. Rose Hikiji e Dra. Fernanda Peixoto, ambas do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, além dos comentários da professora Dra. Lilia Schwarcz. Cada uma, dando ênfase a certos aspectos da pesquisa, contribuiu muito para indicar os limites dos objetivos propostos no estudo, principalmente ao mobilizar as canções como fonte capital. Muito distante de ser uma mera formalidade dos procedimentos acadêmicos, o exame de qualificação foi um momento proveitoso para abrir problemas importantes e definir o plano de trabalho final do mestrado.

¹⁵ Agradeço à Profa. Dra. Paula Montero por esta provocante definição de meus objetivos no início da pesquisa, lançada durante as discussões da disciplina *Seminário de Projetos*, ministrada no primeiro semestre de 2008.

Dentre várias possibilidades discutidas, a mais importante refletiu sobre o ajuste da abordagem e dos objetivos. Ao invés de tentar distinguir, por meio dos registros das canções da capoeira, expressões das relações entre negros e brancos, fui incitado a reconhecer o embate que travavam intelectuais e capoeiristas na definição de tal prática.

Embora não acreditasse, no início da pesquisa, que existisse uma diferença tão marcada entre intelectuais e capoeiristas do período, a abordagem que tinha escolhido atribuía ao registro das canções um potencial explicativo e uma neutralidade que consolidava a diferença entre quem registrava e quem era registrado. Principalmente porque partia do suposto de que as canções poderiam ser lidas como um “ponto de vista nativo” sobre as relações raciais, desconsiderando outras mediações existentes, como os próprios intelectuais que se empenharam em registrar as canções, a seleção de informantes e os métodos utilizados para fazê-lo. Faltava assim, assumir melhor as consequências dessa suposta neutralidade das fontes.

Definindo o objetivo e princípios teóricos

A suposição de uma neutralidade das fontes da capoeira trazia como consequência uma excessiva homogeneidade dos grupos sociais. Assim, em vez de reforçar uma homogeneidade no plano dos agentes que registraram a capoeira desde o período de 1930 até o final da década de 1960, parecia mais apropriado assumir a heterogeneidade das possibilidades e intenções de quem registrava. Desta senda, originou-se a preocupação central deste trabalho, que passou a mirar os enfoques dados à capoeira por certos intelectuais da época e, mais especificamente, à capoeira registrada na Bahia. Visto sob esse plano, emergia um novo ângulo para observar a construção da capoeira como símbolo de identidade regional e nacional. Da mesma forma, cabia nesta adequação, não perder de vista as intenções dos próprios capoeiristas neste jogo de classificações

e narrativas, mostrando a intensa participação deles para imaginar a capoeira baiana como folclore nacional. Há, pois, uma circularidade e um agenciamento de partes, tanto de quem joga, como de quem anota.

Com melhores condições de delinear o escopo que esta dissertação assumiu, posso afirmar que o objetivo é analisar como a capoeira passou a ser imaginada como símbolo de identidade baiana e brasileira por intelectuais e capoeiristas entre as décadas de 1930 e 1960, enfatizando duas linhas de reflexão: quais foram os aspectos que levaram alguns intelectuais do período a se debruçarem sobre a capoeira baiana, procurando interpretá-la como um símbolo de identidade regional e nacional, selecionando para isso, certos traços, especialmente sua característica musical? Como alguns dos principais capoeiristas baianos exploraram as relações e interpretações destes intelectuais e representantes do poder, confirmando ou contrariando suas ideias? Sem deixar de lado a canções, procurei ampliar o repertório das fontes, incluindo textos, entrevistas, reportagens, depoimentos, correspondências, filmes e documentários.

Há autores importantes que auxiliaram a balizar o trabalho em termos de seus princípios teóricos. Uma delas é Beatriz Dantas, que, com a obra *Vovó Nagô, Papai Branco* (1988), tentou compreender como se construiu a noção de pureza nagô nos cultos afro-brasileiros e como o que chama de “estoque cultural” é utilizado pelos próprios religiosos na luta pelas classificações e pelo prestígio derivado desta pureza. Como afirma a autora, sua pesquisa visa “*questionar a validade das comparações dos estoques culturais dos cultos afro-brasileiros, enfim, de culturas que estão submetidas a processos históricos e sociais diferenciados, e analisar a utilização do simbólico por diferentes grupos sociais*” (1998: 25). Para Dantas, a concepção de pureza nagô, hegemônica no campo das religiões afro-brasileiras seria uma construção dos antropólogos. Estes, com seus modelos teóricos teriam efetuado a “*cristalização de traços culturais que*

passam a ser tomados como expressão máxima de africanidade, através dos quais se representará o africano” (1998: 148). O mais importante nesta construção metodológica feita pela autora, é a ênfase que dá às relações entre intelectuais e religiosos na construção e utilização de símbolos de pureza. Como tentarei demonstrar, os registros sobre a capoeira podem ser enfocadas de forma semelhante, buscando os usos e abusos da África e da mestiçagem, no momento em que cresce sua voga no país.

A preocupação sobre o trânsito entre as categorias elaboradas pelos antropólogos e sua utilização pelos próprios grupos sociais estudados também está no horizonte de Manuela Carneiro da Cunha (2009) que propõe distinguir entre cultura e “cultura”. Enquanto a dimensão abarcada pela primeira, sem aspas, estaria restrita ao uso analítico por parte de estudiosos para aproximações de cunho teórico, a segunda, com aspas, estaria mais próxima do uso pragmático ou político que, por exemplo, alguns grupos indígenas realizariam. O paradoxo é descrito em uma passagem, da seguinte maneira:

“Enquanto a antropologia contemporânea, como Marshall Sahlins apontou, vem procurando se desfazer da noção de cultura, por politicamente incorreta (e deixá-la aos cuidados dos estudos culturais), vários povos estão mais do que nunca celebrando sua ‘cultura’ e utilizando-a com sucesso para obter reparação por danos políticos...” (2009: 313)

Mas isso não é tudo. A dissociação no uso das noções de cultura e “cultura” entre intelectuais e tais povos, é vista como uma viagem de volta dos conceitos levados a campo por antropólogos, missionários ou administradores durante as relações estabelecidas por longo tempo com diversas populações. Desta forma, como um fantasma a assombrar o pensamento ocidental, a “cultura” passou a ser adotada e renovada na periferia do Ocidente, sendo cada vez mais

utilizada por alguns grupos sociais, em especial as comunidades indígenas, para garantir uma defesa dos direitos previstos em convenções e tratados sobre os “regimes de conhecimento tradicional”. Este tipo de agenciamento de categorias do outro, para falar de si e de suas práticas, deslocando sentidos e criando novas estratégias de disputa política, também pode ser percebido no uso de categorias como “folclore” durante o período que aqui se estudou. Assim, como um equivalente do uso de “cultura” por certos grupos, a concepção de “folclore”, talhada por intelectuais nas primeiras décadas do século XX, será aproveitada com sentido pragmático por capoeiristas, frente às disputas pelo apoio do poder público em Salvador.

Grosso modo, a estratégia central deste trabalho, considerando os intelectuais, é acompanhar o debate do movimento folclórico a respeito dos folguedos populares, no interior do qual é classificada a capoeira. E, seguindo a pauta do debate, veremos como as grandes preocupações deste grupo, sua concepção de pesquisa, de proteção e de visibilidade das manifestações, são relevantes para a produção dos registros sobre a capoeira. Para além da homogeneidade com que os folcloristas são tratados em boa parte dos trabalhos que os citam¹⁶ – e parte dos trabalhos contemporâneos sobre a capoeira, inevitavelmente, mencionam algum folclorista¹⁷ – a leitura detalhada sobre os escritos a respeito da capoeira mostram importantes diferenças de perspectivas.

¹⁶ Ver, por exemplo, Soares, Carlos Eugenio L. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial, 1850-1890*. RJ: ACESS, 1998. Outro exemplo é o artigo de Simone Pondé Vassalo “Resistência ou conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira”. *Campos* 7 (1): 71-82. 2006.

¹⁷ Além dos já citados, ver ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira: The history of an Afro-brazilian martial art*. Routledge: London, 2005; Macedo, Ana Paula Rezende. “Capoeira Angola: história, persistências e transformações”. In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (34): 425-461, jan-jun, 2006; CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. *Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: As festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004 e PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura Afro-brasileira – A formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese de doutorado, Depto. História, Unicamp, 2001.

Um tratamento semelhante será dado aos praticantes de capoeira, indicando o papel dinâmico que tiveram diante das transformações pelas quais a capoeira passou. Existem boas evidências da atuação dos capoeiristas na construção e mobilização de sinais diacríticos da prática, segundo projetos específicos que, longe de mera adaptação das ideias de intelectuais, revelam como elas “*são modificadas ou transformadas, num processo que de cima, parece ser distorção ou má compreensão, e de baixo, parece adaptação a necessidades específicas*” (Burke, 1989: 86). Tais ideias podem ser observadas, de certa forma, nas canções produzidas e veiculadas nas rodas de capoeira, mas também em entrevistas e livros publicados por alguns dos praticantes. Por meio desses instrumentos, ficamos conhecendo as suas versões da capoeira como símbolo de identidade, e também as maneiras como a detenção deste saber permite estabelecer relações com pessoas importantes na esfera do Estado; mais especificamente, dos órgãos culturais.

Entre 1930 e 1960, embora haja intelectuais e praticantes de capoeira que a defendam mais como próxima de uma concepção de esporte (Reis, 1997), as principais batalhas simbólicas associam-na a uma prática cultural *par excellence*. Mas, uma vez que este entendimento não era unanimidade entre todos os capoeiristas baianos, buscou-se indicar também a heterogeneidade de suas estratégias.

O estudo de Peter Burke sobre a cultura popular na Europa moderna (1989) também acabou por servir como apoio e referência. A problematização dos conceitos de “cultura” e “popular” e da maneira como, historicamente, a estratificação social conduz a uma separação cada vez mais rígida entre povo e elite, ilumina também os processos de “descoberta” do povo no Brasil, a despeito de o autor não se deter em nosso país. Esta “descoberta” do povo é um dos temas mais importantes entre a intelectualidade brasileira, no período estudado, e a elaboração dos primeiros registros sobre a capoeira baiana está diretamente vinculada a esta questão. É neste

momento que a preocupação com a capoeira por parte de intelectuais encontra a reflexão sobre a nação como “comunidade imaginada”¹⁸ (Andersen, 1983), e busca reconhecer a importância das relações de poder na estratificação cultural. Não foi apenas o Movimento Folclórico que procedeu à tentativa de agenciamento da capoeira. Esta, como parte das práticas definidas como “cultura popular”, é englobada por um desenvolvimento anterior de “busca das raízes nacionais”¹⁹ e envolve uma gama mais ampla de saberes, dentre os quais, além de folcloristas e cientistas sociais, encontramos poetas, escritores, músicos, compositores, quase todos ocupando posições no Estado ou nas universidades e mobilizando distintas sensibilidades. Olhos, ouvidos e gestos atentos para a configuração do caráter nacional. Principalmente os ouvidos.

Das sensibilidades mobilizadas, uma das mais importantes é a relativa à música como indicador das características nacionais. Tendo em Mário de Andrade um de seus principais precursores e defensores, a percepção de que na música estariam os aspectos que melhor definem o caráter nacional do brasileiro terá vida longa entre muitos intelectuais, antes de tudo entre os folcloristas: “*Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros dias da República..., a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça*” (1965: 31). A capoeira, de certa maneira, surge como um bom exemplo. Como notado por Reis (1997), a capoeira vista como símbolo nacional é aquela praticada na Bahia após a década de 1930, e não a do Rio de Janeiro, famosa da época do

¹⁸ Preocupado em compreender os nacionalismos numa definição próxima ao que denomina de “espírito antropológico”, Andersen entende que a nação é uma comunidade política imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. Apesar de seus membros nunca chegarem a ouvir falar da maioria dos outros, tem em mente a sua comunhão, expressa em uma camaradagem horizontal, que se sobrepõe às desigualdades raciais, de classe ou gênero. É limitada porque nenhuma nação imagina a si como tendo os limites da humanidade. Por fim, é soberana porque as nações surgem num momento em que o iluminismo e as revoluções destruíam a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina (1983: 25)

¹⁹ Podemos situar este período entre as primeiras décadas que precederam o Movimento Folclórico (1947-1964), congregando autores como Manoel Querino, Mello Moraes Filho, Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Jorge Amado.

Império até o período republicano. Porém, um dos sentidos para o qual esta pesquisa pretende contribuir é na indicação de como a música provoca uma ginga²⁰ necessária nos ouvidos da intelectualidade do período, para que ocorra uma inversão geográfica entre Rio de Janeiro e Bahia, e para que certa seleção simbólica aconteça. O que se sugere é que a presença da música e das canções foi fundamental para alçar a capoeira baiana do pós-30 à identidade de luta e arte nacional por excelência, longe do aspecto marginal da capoeira baiana e carioca da República Velha.

Sobre estudos de capoeira

Após esboçar o objetivo e o escopo do trabalho, faz-se necessário ponderar a respeito de alguns estudos que se encontram na mesma “província de intenções”. Como fenômeno amplamente popular, a capoeira tem emprestado sentidos às pesquisas de diversos campos de saberes, como Educação Física, Comunicação, Música, História, Educação, Sociologia e Antropologia. Nosso diálogo se estabelece com as pesquisas que se concentram nas afinidades entre praticantes de capoeira e intelectuais, permitindo assim ressaltar melhor os nossos objetivos.

Uma das primeiras pesquisas a explorar com cuidado as relações entre capoeiristas e intelectuais foi realizada como dissertação de mestrado, no ano de 1990, por Luiz Renato Vieira. Em sua investigação, sob forte inspiração conceitual de Max Weber, ele procurou discutir as

²⁰ De acordo com Letícia Vidor, a ginga, movimento fundamental e constante no jogo da capoeira, é “*boa para pensar’ porque faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte mas é, não é uma dança, mas é e não é uma luta mas é*” (1997: 216). Em outro trecho, a antropóloga comenta que etimologia do termo aproxima a palavra ginga de gungo, “*que é sinônimo de berimbau, sendo através dele que se aprende a gingar, movimentação básica da capoeira*” (ibid.: 215).

relações entre Estado e Sociedade civil²¹ na era Vargas, entendendo que na polarização entre os estilos de capoeira (Regional e Angola) residia uma chave singular para compreensão dos processos de modernização em países periféricos. Tal diferenciação entre estilos é, segundo o autor, “*a tradução do espírito político que vigorou a partir da revolução de 1930, e encontrou sua plenitude na vigência do Estado novo (1930-1945), para um sistema simbólico particular*” (Vieira, 1995: 9). Dessa forma, o autor esmera-se em identificar as transformações no código gestual e nas opiniões dos praticantes, para evidenciar o processo de incorporação de uma mentalidade racional²² na capoeira e, assim, comprovar a sua tese mais geral de “*permeabilidade das instituições da sociedade civil frente às transformações na organização da estrutura de poder pelo Estado e também a face de uma cultura política peculiar onde se chocam a ‘ética da malandragem’ e a ordem racional*” (ibid.: 10).

Sem deixar de reconhecer o pioneirismo do autor, num momento em que as pesquisas sobre a capoeira na academia eram escassas, vale explorar algumas distâncias. Demasiadamente preocupado em afirmar a tese de permeabilidade das instituições da sociedade civil frente ao poder organizador do Estado, Vieira aceita com muita facilidade a diferença entre Capoeira Angola e Regional, nos moldes de uma oposição entre tradicional e moderno, ou ética da malandragem e ordem racional. Se, de um lado, pode-se dizer que tal generalização é necessária para esboçar tipos ideais nos moldes da teoria weberiana, é possível dizer também que, neste caso, perde-se a perspectiva dos atores e os possíveis sentidos que tornam as suas ações “sociais”. Um bom exemplo é um agente identificado como o principal “líder carismático” de uma das duas

²¹ A grafia do termo com as iniciais em letra maiúscula refere-se à expressão nos termos da tradição do pensamento político (Bobbio, 2000: 1206).

²² Este processo evidencia-se no momento “*em que o jogo progressivamente define-se enquanto prática desportiva institucionalizada e, em alguns casos, voltada para competições*” (Vieira, 2001: 9).

vertentes de capoeira: Mestre Pastinha da capoeira Angola. O tipo ideal de capoeira Angola não é suficientemente tradicional, uma vez que Pastinha também implementou elementos passíveis de serem identificados com uma ordem racional, como a uniformização dos jogadores, sistematização dos toques, elaboração de livro e disco, entre outros. Pensamos que melhor seria acompanhar como não apenas capoeiristas, mas também outros atores que constroem ao longo do tempo tal distinção e qual o sentido da diferença para os sujeitos envolvidos na sua elaboração, sem supor necessariamente a atuação homogênea de uma entidade como o Estado ou as instituições da sociedade civil. A permeabilidade, se existe, perpassa não apenas as instituições da Sociedade civil, mas também essa entidade chamada Estado, com pessoas que procuraram promover figurações sobre a capoeira.

Outra contribuição importante, que provém das fronteiras entre a Antropologia e a História, é o estudo de Letícia Vidor Reis, *O mundo de pernas para o ar – A Capoeira no Brasil*, defendida como dissertação de mestrado em 1993 e publicada quatro anos depois. A dissertação, apresenta capítulos bem diferentes entre si, mas que, segundo a autora, procuram apreender os vários significados da capoeira através da investigação de como se atualizam as representações sociais sobre a mesma, em três momentos importantes de sua história: em finais do século XIX, quando a prática é criminalizada; nas décadas de 1930 e 1940, quando ocorre sua liberação e na década de 1970, quando se institucionaliza como esporte.

Recobrando um amplo espectro de tempo, ela toma como fio condutor da análise a linguagem corporal; maneira privilegiada dos negros construírem a sua identidade étnica. Em termos conceituais, a autora alinha-se à ideia de “invenção das tradições”, expressão consolidada

pelos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger²³. O recorte concentra-se, sobretudo, na progressiva hegemonia que a capoeira baiana vai estabelecer em relação à carioca, no mesmo momento em que a prática se configura como símbolo de identidade nacional²⁴. Percorrendo tal transição no tempo e no espaço, Reis destaca de que maneira o significado do fenômeno e de seus praticantes se altera conforme ocorrem mudanças do lugar social do negro, na própria sociedade brasileira.

A pesquisa de Letícia Vidor Reis é exemplar ao apontar uma possível riqueza analítica presente nos significados da capoeira em diferentes períodos. Esse tipo de abordagem, com certas nuances, serve de boa inspiração para ampliar a compreensão do período que vai da década de 1930 a 1970. Neste sentido, o intento do meu trabalho é aprofundar algumas das sendas abertas por essa autora, marcadamente no segundo período, estendendo-o até a década de 1960. Por outro lado, o conceito de “invenção da tradição” não parece ser o mais adequado para nosso recorte, uma vez que se mantém nos limites da discussão que tende a distinguir tradições autênticas e artificiais. Para uma melhor aproximação da complexidade que envolve a produção de sentidos em torno da capoeira, mostra-se mais apropriado, no nosso entender, utilizar a noção de *comunidade imaginada*, veiculada por Benedict Andersen para compreender como operam os nacionalismos.

A noção de comunidade imaginada ilustra com mais cores a capacidade criadora das coletividades humanas, sem necessariamente ter de recorrer aos termos de verdadeiro, falso,

²³ Em uma das definições, os autores afirmam que o conceito abarca “*um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado*” (2002: 9). Em outro trecho, os autores estabelecem que a “*adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a ‘invenção de tradições’*”. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (2002: 16).

²⁴ Há um relativo consenso no que se refere ao progressivo embotamento da memória da capoeira carioca na primeira metade do século XX, o inverso do que ocorre no século XIX, quando as referências eram hegemônicas (por exemplo, Soares, 1998, 2001; Reis, 1997).

imitação ou cópia. Os nacionalismos, para o autor, são construções culturais como o parentesco e a religião, e ao contrário de uma busca por autenticidade, devem ser investigados a partir dos modos pelos quais operam. Entre seus exemplos, está a análise do papel que o censo, o mapa e o museu, conjuntamente, tiveram na consolidação do nacionalismo em países da África e da Ásia. Antes, portanto, de supor que o nacionalismo em tais regiões fosse “imitado” das nações europeias, podemos perceber que ele vai se materializando como uma gramática de poder complexa, tal qual uma “grelha classificatória totalizante”: *“essa grelha tinha o efeito de permitir sempre que se dissesse, acerca de qualquer coisa, que era isto e não aquilo, ou que seu lugar era aqui e não ali”* (Andersen, 1991: 242). Surgem então, no longo prazo, divisões como “indonésios” ou “birmaneses”, todos dotados com uma categorização étnica separada de outras, distribuídas espacialmente em territórios com fronteiras definidas e com profundidade histórica, esta, representada por seus monumentos, multiplicados e massificados infinitamente em réplicas e fotografias, por exemplo. Este exemplo, é tanto mais interessante quando notamos em torno das manifestações populares, do período abordado nesta pesquisa, uma grande preocupação dos folcloristas com sua classificação, localização geográfica e determinação histórica.

No vasto campo de questões abertas pela investigação de Reis, também é possível observar a pesquisa de Antonio Liberac Pires, defendida como tese de doutorado em 2001²⁵. Esta aproximação entre os dois estudiosos é possível tendo-se em conta o recorte que o autor realiza, ao tratar do período que vai de 1890 a 1950. Porém o objetivo de Pires é analisar essa época como um período de formação da capoeira contemporânea:

²⁵ Pires, Antonio Liberac Cardoso Simões. Movimentos da cultura Afro-brasileira – A formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Tese de doutorado, Depto. História, Unicamp, 2001.

“Procurei estudar o processo de estabelecimento dessa tradição no cenário cultural nacional, delimitar sua existência e aprofundar diversos aspectos de suas práticas de natureza ritual e simbólica” (2001: 4)

Como tese geral, Pires sustenta que o processo de construção de uma cultura popular foi semelhante ao europeu na construção das culturas nacionais, guardadas as especificidades de nossa formação social (ibid.). Partindo da divisão entre capoeira Angola e Regional, ele procura demonstrar como ambos os estilos são tradições inventadas no começo do século XX no âmbito da construção de identidades nacionais. Utilizando fontes de natureza jurídica, policial, periódicos, iconografia, memórias, relatos orais, entre outros, Pires compõe, inicialmente, um quadro amplo dos capoeiristas do Rio de Janeiro e Salvador. Em um segundo momento, explora a passagem do entendimento da capoeira, de uma prática perseguida e reprimida pelas autoridades públicas e criticada pela imprensa até o fim do século XIX, para uma prática aceita e amplamente difundida entre os segmentos sociais nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, baseia-se na trajetória dos dois mestres associados aos estilos Angola e Regional, isto é, Mestre Pastinha e Mestre Bimba, respectivamente. Uma grande e inovadora contribuição se concentra na parte final da tese, quando o autor explora como algumas organizações do movimento negro do período conceberam a noção de “cultura negra”.

Muito embora Pires afirme que sua preocupação se centra fortemente em elementos de natureza ritual e simbólica, o autor está ancorado no propósito da *“quebra [de] mitos”* (ibid.: 2), voltando-se à noção de invenção da tradição, mencionada anteriormente com relação ao trabalho de Reis. Ainda que o historiador faça referências a outros autores e reconheça a diversidade de pontos de vista envolvidos na construção da capoeira, sua investigação se esforça por demonstrar que seus dois estilos, Angola e Regional *“fazem parte de um sistema cultural inventado na*

primeira metade do século XX. Revelei seus vínculos reais com a tradição passada, comparei rituais e métodos (...)” (ibid.:9). Assim, a diferença mais evidente a distanciá-lo dos propósitos deste nosso projeto está na excessiva e pouco dinâmica polaridade com que distingue tradições verdadeiras de tradições inventadas.

Outra pesquisa próxima, com importantes inferências, para a discussão que aqui realizamos é a de Simone Pondé Vassalo. Em sua tese de doutoramento, a autora buscou compreender como se constituiu um paradigma de pureza na capoeira, identificado pelo estilo da Capoeira Angola. Segundo Vassalo, este estilo de jogo, iniciado na década de 1930 e existente até os dias de hoje, teria sido *“fruto de uma relação íntima entre capoeiras e intelectuais, que o erigem conjuntamente, ainda que guiados por motivações distintas”* (2003: 1). Um exemplo dessa íntima relação poderia ser encontrado nos folcloristas²⁶, que teriam se servido intensamente dos modelos inspirados no paradigma culturalista. Para a autora, foi com base nesta interpretação²⁷ que os folcloristas classificaram muitas expressões culturais em termos de pureza ou degradação, ao lançarem-se na busca das *“sobrevivências culturais”* ameaçadas pelo progresso. No caso da capoeira, para Vassalo, *“todos [os folcloristas] parecem concordar com a autenticidade da capoeira baiana, por oposição à do Rio de Janeiro, vista como descaracterizada”* (2003: 4).

Dentre os intelectuais desse grupo, a antropóloga elege Edison Carneiro²⁸, figura importante do movimento folclórico, como um dos principais construtores do paradigma de

²⁶ A autora identifica como folcloristas: Edison Carneiro, Câmara Cascudo e Renato Almeida (Vassalo, 2006: 73).

²⁷ Aparentemente a autora confunde ou reduz bastante a leitura que os folcloristas fazem do que chama de *“perspectiva culturalista”*, aproximando-a de outras noções oriundas da psicologia social da época. Em um trecho, por exemplo, Vassalo afirma: *“A ênfase da perspectiva culturalista recai na noção de cultura. O que importa, nesse caso, é avaliar o grau de contaminação ou de pureza do legado cultural africano no Brasil”* (ibid.: 72).

²⁸ Etnólogo e folclorista nascido em 1912, na Bahia. Formou-se bacharel em direito em 1935. Trabalhou para diversos periódicos de Salvador e Rio de Janeiro. Destacou-se inicialmente ao estudar o candomblé baiano, colaborando com Artur Ramos e Ruth Landes e publicando livros de sua autoria. Foi um dos organizadores do 2º

pureza, pois com ele “a capoeira passa a ser descrita como um grande cerimonial, tal como o que ocorre com o *candomblé*” (ibid.). Para a autora, Edison Carneiro atua como uma espécie de intelectual orgânico, procurando estabelecer uma ação direta sobre as camadas populares, de maneira a orientá-las politicamente. Já dentre os capoeiristas, ela centra sua atenção em Mestre Pastinha, identificado com a capoeira Angola. Para a autora, a projeção de Pastinha teria sido garantida pelos vínculos que estabeleceu com os poderes públicos, como o órgão turístico da cidade de Salvador, que teria lhe concedido uma série de privilégios, tais como a participação constante nas apresentações turísticas da cidade.

A diferença da pesquisa que acabamos de descrever²⁹ em relação a esta que tentamos desenvolver reside, principalmente, no pressuposto que orienta a exploração das fontes. Embora o lugar social dos folcloristas e capoeiristas seja destacado, é importante, a nosso ver, reconstituir a trajetória dos mesmos, explorando as diferenças entre os participantes do Movimento Folclórico, e ampliar o foco no papel da música nos embates sobre o sentido da capoeira. Embora a questão

Congresso Afro-brasileiro, em 1937. Posteriormente, dedicou-se ao estudo do folclore, sendo um dos mais destacados representantes do Movimento Folclórico até 1964, quando o golpe militar destituiu-o da direção da Campanha Brasileira de Defesa do Folclore (CBDF). Um dos motivos era sua destacada militância comunista (Couceiro e Talento, 2009).

²⁹ Há outras pesquisas sobre a capoeira, com as quais esta investigação não dialogou, como por exemplo: Abib, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: Cultura Popular e o jogo de saberes na roda*. Campinas: Unicamp, Dissertação de Mestrado, 2004; Macedo, Ana Paula Rezende. *As poesias da dança da Zebra: Capoeira Angola e Religiosidade*. Uberlândia: INHIS/UFU. Dissertação de Mestrado em História, 2004; Soares, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial, (1850-1890)*. Rio de Janeiro: Access, 1999 e *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001; Dias, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira? (1890-1906)*. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação de Mestrado, 1993; Salvadori, Maria Ângela. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Campinas: Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1990; Leal, Augusto Pinheiro. *Deixai a política da capoeiragem gritar: capoeira e discursos de vadiagem no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: UFBA. Dissertação de Mestrado; Araújo Costa, Rosângela. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre angoleiros baianos (1980-1990)*. São Paulo: FE/USP. Dissertação de Mestrado, 1999 e *A capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*. São Paulo: FE/USP. Tese de Doutorado, 2004. Castro, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. São Paulo: FFLCH/USP. Tese de Doutorado, 2007. Assunção, Matthias Rohrig. *Capoeira: The history of an Afrobrasilian martial art*. London: Routledge, 2005; Lewis, John Lowell. *Ring of liberation: deceptive discourse in brasilian capoeira*. Chicago : University of Chicago Press, 1992; Tavares, Julio César. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Brasília: UNB. Dissertação de mestrado, 1984; Travassos, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ. Tese de Doutorado, 2000.

da pureza esteja no horizonte de discussão, estamos menos preocupados em apontar como se consolida um paradigma de pureza, e mais em distinguir como a capoeira foi imaginada e agenciada por sujeitos em distintas posições de poder. Movendo-nos com Hall, é preferível partir do princípio de que a *“hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura; nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele”* (2003: 321). Desta maneira, procuramos manter a tensão entre as perspectivas de intelectuais e praticantes de capoeira, promovendo a observação das fronteiras entre cultura e política.

Levando-se em conta o acima exposto, no primeiro capítulo desta dissertação, procura-se apresentar o contexto a partir do qual se desdobram os capítulos seguintes. Partindo da reflexão de Antonio Cândido sobre a função de normatização e generalização que a Revolução de 1930 promove em distintos setores da cultura, desenvolve-se principalmente o quadro dos estudos históricos e sociais que vão debater a questão da identidade nacional, redefinindo a participação do negro na conformação do caráter nacional. Em paralelo destaca-se também como, do mesmo marco, se consolida uma elevada preocupação com as manifestações culturais populares, entendidas sob a rubrica de folclore. Os recortes geográficos deste capítulo são dois: de maneira geral o Brasil, e em específico, a Bahia.

O capítulo dois será dedicado a explorar a compreensão que os praticantes de capoeira davam à sua ação e de que maneira mobilizavam as interpretações sobre a capoeira junto a certos intelectuais e representantes do Estado. O exemplo do qual partimos é o de Mestre Pastinha, cuja trajetória é acompanhada, para assim destacar os anseios e os conflitos existentes na progressiva profissionalização da capoeira baiana, com um pé no esporte e outro no turismo. Outros

praticantes também são trazidos pelo capítulo, na medida em que permitem ilustrar os diferentes momentos na transição da capoeira amadora para a profissional.

No terceiro, o foco se concentrará na operação inversa, reconstruindo a aproximação de alguns intelectuais e artistas junto a representantes de manifestações populares. Muitos intelectuais fizeram referências à capoeira baiana em suas elaborações, mas privilegiamos alguns que o realizaram de maneira contínua, com ampla recepção entre distintos públicos, e relevante, como um grupo relativamente coeso, cujas construções dialogam intensamente entre si, ressoando como um discurso de poucas notas em várias versões. Para cumprir tal propósito, nos deteremos, principalmente, sobre as trajetórias de Jorge Amado, Edison Carneiro e Carybé, perguntando-nos que tipos de relação estabeleceram entre si e com alguns representantes da capoeira baiana.

No quarto e último capítulo, pretende-se acompanhar a “imaginação” e utilização dos aspectos musicais da capoeira baiana por intelectuais, artistas e capoeiristas, entre as décadas de 1930 e 1960. Se nos capítulos anteriores explorou-se a compreensão que os capoeiristas e intelectuais davam à sua ação, mobilizando certas interpretações sobre a capoeira e buscando relações entre si, neste trata-se de ouvir como na música e na canção emergem três dimensões: a contínua diminuição da violência no jogo; um maior controle sobre o corpo e os jogadores; e a progressiva incorporação da capoeira com símbolo de identidade nacional, ainda que ambíguo entre a violência e a festa, a resistência e o sincretismo. A conclusão procura recuperar o conjunto das discussões dos capítulos anteriores, sintetizando com novos exemplos o rendimento de se refletir sobre a capoeira baiana, a partir do agenciamento contínuo de capoeiristas, intelectuais e representantes do estado. O tipo de agenciamento possível no contexto é discutido a partir de

conceitos como “cultura” com aspas, cunhado por Manuela Carneiro da Cunha (2009) e “hegemonia cultural”, na definição de Stuart Hall (2006).

Capítulo 1. Imaginando a nação mestiça

“Quais eram as popas a partir das quais era possível imaginar?”

Andersen, Benedict. Comunidades Imaginadas.

Convido o leitor, neste primeiro capítulo, a retomar um período de intensas transformações na sociedade brasileira e fonte de inesgotáveis controvérsias acadêmicas e extra-acadêmicas: a década de 1930, com foco especial na imaginação e ritualização da identidade brasileira como uma nação mestiça.

Nutrindo esta descrição a partir da reflexão de Benedict Andersen sobre a construção dos nacionalismos, apresentam-se sucintamente algumas das principais alterações nos quadros de interpretação dos anos de 1930, a partir de condicionantes sociais e culturais, ilustrados por obras, pensadores e instituições. A passagem dos anos 20 e 30 do século passado, como alguns autores já argumentaram (Schwarcz, 1995; Ortiz, 1985; Bastos, 2006), é crucial para o estabelecimento de uma nova compreensão a respeito do Brasil enquanto povo, conhecimento do qual derivavam as suas possibilidades como nação. Nesse período, passava-se a imaginar de outra forma a nação, esta comunidade vista como agremiação horizontal e profunda nos termos de Andersen (2005: 27). A redefinição da concepção e percepção do que seria a identidade brasileira, porém, ocorre em estreita relação com outros níveis de transformação. Como a epígrafe extraída de Andersen sugere, é preciso indagar sobre o lugar de onde se imaginam as nações. Em especial, no caso do Brasil dos anos 30, a partir de quais popas passava-se a imaginar o lugar do “povo” e do negro como diferença positiva para identidade nacional?

1.1.Cultura e política: a década de 1930

Para Antonio Cândido, a Revolução de 1930 teve papel fundamental na redefinição da dimensão cultural do país, atuando como “*um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova*” (1984: 27). Portanto, como eixo, a Revolução exerceu um caráter normalizador de experiências que vinham ocorrendo como transgressão e conflito durante a década anterior, em setores tão variados como a instrução pública, a vida artística e literária, os estudos históricos e sociais e os meios de difusão como o livro, o rádio e o cinema. Como catalisador, o autor nos remete ao processo de ampla generalização produzido por certa unificação cultural, “*projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões*” (ibid.). Atento à penetração das transformações culturais entre as diferentes camadas da população, o crítico alerta que o raio de ação desse movimento abarcou, principalmente, as elites, em menor grau, as camadas médias, e em quase nada a população mais pobre. A seguir, apresentaremos um pouco do contexto político e cultural do período.

1.1.1. Ensino primário e superior

O setor da instrução pública foi logo instituído pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas, com a criação do Ministério da Educação e Saúde, entregue ao comando do reformador da educação pública em Minas Gerais, Francisco Campos³⁰. Este, na esteira do que fez em seu estado e em convergência com a proposta dos reformadores da instrução pública em São Paulo,

³⁰ Francisco Campos nasceu em 1891 em Minas Gerais. Foi Jurista e político. Ocupou os cargos de Ministro da Justiça, da Educação e Saúde e consultor-geral da República. Participou da elaboração da Constituição de 1937 e do AI – 1, em 1964 (Fausto, 2004: 604).

Ceará e Distrito Federal (conhecida como “Escola Nova³¹”), tratou de diminuir o peso da Igreja, introduzindo os princípios de uma educação leiga, capaz de:

“formar mais o ‘cidadão’ do que o ‘fiel’, com base num aprendizado pela experiência e observação que descartava o dogmatismo. Isso pareceu aos católicos o próprio mal, porque segundo eles favorecia perigosamente o individualismo racionalista ou uma concepção materialista e iconoclasta.”

(ibid.: 28)

Tratou-se, de fato, de aumentar o número de cidadãos votantes, bem como a suposta qualidade de seu voto para, desta forma, expandir a base de representação das elites votadas. Assim, mais uma ampla reforma do que uma revolução efetiva, a generalização dos princípios da “Escola Nova” se estendeu por todo país, embora nem toda população fosse beneficiada por ele, uma vez que alguns objetivos, como o acesso à educação primária para todos ainda tinha sido bem pouco desenvolvido em 1940³².

O Ensino Superior também foi alvo das políticas governamentais no período, quando se procurou “criar condições para o surgimento de verdadeiras universidades, dedicadas ao ensino e à pesquisa” (Fausto, 2004: 337), uma vez que, até então, as instituições que se denominavam como tal eram apenas uma junção das antigas escolas superiores. No Rio de Janeiro, por exemplo, a universidade criada em 1920, que levava o nome da cidade, era a agregação das Faculdades de Direito, Medicina e da Escola Politécnica. Mas com o Estatuto das Universidades

³¹ A perspectiva destes reformadores foi expressa no “Manifesto da Escola Nova”, lançado em 1933. De acordo com Fausto, o “manifesto constatava a inexistência no Brasil de uma ‘cultura própria’ ou mesmo de uma ‘cultura geral’ Marcava a distância entre os métodos atrasados de educação no país e as transformações profundas realizadas no aparelho educacional de outros países latino-americanos... propunha a adoção do princípio de ‘escola única’, concretizado, em uma primeira fase, em uma escola pública e gratuita, aberta a meninos e meninas de sete a quinze anos, onde todos teriam uma educação igual e comum” (ibid.: 340)

³² Cândido menciona que as taxas mais altas eram de 42% em Santa Catarina e 40% em São Paulo (1984: 28)

Brasileiras, de 1931, o sistema foi reorganizado e em 1935, foi inaugurada a Universidade do Distrito Federal, que contou com os esforços do Secretário de Educação Anísio Teixeira³³ para sua efetivação.

Fora do âmbito federal, outra importante iniciativa foi a criação da Universidade de São Paulo, implantada com maior solidez pela elite paulista, com Fernando Azevedo³⁴ à frente, e guiada por uma preocupação “*com a formação de professores de nível secundário e superiores com a formação de uma faculdade de filosofia, ciências e letras não-utilitária, voltada essencialmente para a pesquisa e especulação teórica*” (ibid.: 338). Como reiterou Cândido, a partir da ideia orgânica que se pressupunha, a qual dependia das novas faculdades de filosofia e atenuava as hierarquias entre as “grandes escolas” e as “menores” (como por exemplo, medicina e veterinária, respectivamente), esboçou-se um padrão inédito de sistema, onde as partes deveriam funcionar em função do todo (1984: 29).

1.1.2. Artes e Literatura

Nas artes e na literatura, a normalização e generalização foram mais intensas do que em outras áreas, como revelariam os exemplos na música, arquitetura³⁵, cinema³⁶, artes plásticas, na

³³ Vinculado ao movimento da “Escola Nova”, Teixeira nasceu em Caetité, Bahia, em 1900. Foi educador e escritor. Como Secretário de Educação e Cultura, fundou a Universidade do Rio de Janeiro (1935). Entre 1946 e 1947 foi Conselheiro para o ensino superior da Unesco. Foi um dos responsáveis pelo projeto da Universidade de Brasília. Publicou *Universidade e Liberdade Humana* (1954), *A Educação e a Crise Brasileira* (1956) e *Educação não é privilégio* (1957). (Fausto, 2004: 637)

³⁴ Nasceu em Minas Gerais, em 1894. Educador e sociólogo. Lutou pela reforma do ensino em 1920. Foi Diretor Geral da Instrução Pública do Rio de Janeiro entre 1926 e 1930. Relator e redator do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). Um dos fundadores da Universidade de São Paulo (1934). Diretor da Faculdade de Filosofia (1938-43). Secretário da Educação e Saúde do Estado de São Paulo (1945) e da Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo. Publicou, dentre outros, *A cultura brasileira* (1943) e *As Ciências no Brasil* (1955). (ibid.: 599)

³⁵ Houve na arquitetura “*uma espécie de sanção oficial do modernismo, que correspondia à aceitação progressiva pelo gosto médio, a partir das primeiras residências traçadas por Warchavchik e Rino Levi...*” (Cândido, 1984: 29)

³⁶ Sevcenko destaca, dentre os poetas da época que dedicaram escritos à sétima arte, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes. Menciona ainda que: “*Ir ao cinema pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor*

prosa, na poesia e na crescente importância das literaturas regionais. Durante a “era de Vargas”, Villa-Lobos foi o músico de vanguarda, símbolo do regime, compondo não apenas o Hino da Revolução como trabalhando oficialmente na direção do movimento de canto coral (ibid.). Seguindo, de certa forma, um programa nacionalista, já apontado por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Villa-Lobos acreditava que a “nova música brasileira, produzida pela determinação do artista decidido a ‘se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore’, daria relevo ao ‘caráter nacional’ nele delineado (...)” (Wisnik, 1982: 143). Para tanto, prossegue o autor, o esforço será “fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas... A preocupação nacionalista, voltada para o ‘folclore’, será tomada como norma, com acentuada intransigência” (ibid.). Enquanto este esforço se volta para o folclore, entendido como mais próximo de sua caracterização rural³⁷, vale lembrar que, com a crescente hegemonia do rádio na década de 1930, as músicas urbanas vão “se tornar um fato social cada vez mais relevante” (Sandroni, 2004: 27). Sevcenko acrescenta a esta importância o fato de que a indústria fonográfica local, no período, já tinha estabelecido uma nova relação:

“(...) havia descoberto e prosperava com a música popular, com destaque até então para os maxixes e sambas cariocas, as marchinhas de Carnaval... Mas foi quando as gravadoras se cruzaram com o potencial do rádio na difusão da música popular que a grande mágica se deu” (2004: 593)

Nesse sentido, podemos exemplificar que, para um estilo antes proibido como o samba, o decênio de 1930 é importante, pois este se consolida como elemento da identidade brasileira que

roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social” (2004: 599)

³⁷ Sobre os usos que Mário de Andrade faz dos termos “folclore” e “música popular”, Sandroni afirma não haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização (2004: 27)

então se constituía. Elementos responsáveis por tal consolidação são o rádio e a institucionalização do Carnaval como a mais importante festa popular do país (Schwarcz e Starling, 2006: 215). Na mesma chave de interpretação sugerida por Cândido, a consolidação do samba normaliza e generaliza as propostas das primeiras fases do samba urbano carioca, gestadas nas casas das baianas Ciata, Amélia, Perciliana, entre outras, e nos sucessos iniciais de Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, passando pela consolidação do “*compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical da rádio e do disco*” (Sandroni, 2001: 222).

No que se refere à literatura, a guinada cultural em torno do eixo da Revolução de 1930 teria atualizado várias das inovações surgidas no decênio anterior. Até então, o que predominava era um estilo marcado pelo purismo acadêmico, visto pelos seus críticos como cultura de fachada, encenada para ser vista pelos estrangeiros, tal como seria, em parte, a República Velha (Cândido, 1984: 29). Um exemplo de Sevcenko a respeito das reformas urbanas na mais importante cidade do país de então, o Rio de Janeiro, ilustra significativamente este fato a partir de hábitos cotidianos: “(...) às vésperas da Primeira Guerra Mundial, as pessoas ao se cruzarem no grande *bulevar* [da Avenida Central] não se cumprimentavam mais à brasileira, mas repetiam uns aos outros: ‘Vive La France!’” (2004: 26).

No caso dos escritores, a instituição hegemônica que simbolizaria essa época seria a Academia Brasileira de Letras, muito combatida pela crítica modernista. Grosso modo, a normalização se deu em torno do “*enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica*” (Cândido, 1984: 29). Assim, as formas literárias teriam se distribuído em dois níveis: um no qual elas foram adotadas

modificando a fisionomia da obra; outro, mais genérico, em que se atuava como uma maneira de estimular a recusa dos velhos padrões. Na poesia, a crescente utilização dos versos livres ou livre utilização dos metros foi indicador de que acontecia uma libertação mais geral e de que o inconformismo e o anticonvencionalismo haviam se tornado um direito e não transgressão (ibid.). A generalização dessa postura e de seus representantes já era visível em poucos anos, com a inclusão de autores considerados modernistas em antologias da língua portuguesa, publicadas a partir de 1933, colocando-os à disposição de professores e alunos secundaristas (ibid.).

Como parte do mesmo fermento cultural da época, data o reconhecimento expressivo das literaturas regionais, entendidas então como aquelas localizadas fora da região sul do país, como por exemplo o “Romance do Nordeste”, representado por escritores como Graciliano Ramos³⁸, José Lins do Rego³⁹ e Jorge Amado⁴⁰. Para o crítico Antonio Cândido, a importância desta literatura provém de dois fatores: um primeiro, mais específico, parte “*do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não ‘regionalista’ no sentido de pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida*” (ibid.: 30); por outro lado, sua relevância “*deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura*” (ibid.). Vale lembrar também o quanto a centralidade do Rio de Janeiro, neste caso cultural, proporcionava uma concentração dos

³⁸ Nasceu em Alagoas, em 1892. Colaborou com diversos periódicos em Alagoas e Rio de Janeiro. Foi Prefeito de Palmeira dos Índios (Alagoas), de 1927 a 1930. Em 1933, ocupou o cargo de Diretor de Instrução Pública na mesma cidade e, em 1939, é nomeado Inspetor Federal de Ensino Secundário do Rio de Janeiro. Por sua militância comunista, foi preso em 1936. Em 1945, filiou-se ao Partido Comunista. Publicou, entre outros, *Caetés* (1928); *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938). (Fonte: http://www.graciliano.com.br/vida_linhadotempo.html)

³⁹ Nasceu no Engenho Corredor, Pilar, na Paraíba, em 1901. Atuou como escritor e jornalista. Em 1922, fundou o semanário Dom Casmurro. Formou-se em 1923 na Faculdade de Direito do Recife. Ocupou cargos de Promotor e Fiscal do Consumo. Em 1935, muda-se para o Rio de Janeiro. Dividia sua obra em diferentes ciclos. Ciclo da cana-de-açúcar: Menino de engenho, Doidinho, Banguê, Fogo morto e Usina. Ciclo do cangaço, misticismo e seca: Pedra Bonita e Cangaceiros. Obras independentes. Publicou, dentre outros, *Menino de engenho* (1932); *Banguê* (1934) e *Fogo morto* (1943). (Fonte: Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=752&sid=256>)

⁴⁰ O autor será apresentado mais à frente.

escritores regionais, que iam em busca não apenas de melhores condições para produzir, mas também do convívio com a efervescência dos círculos intelectuais da época. Esta convivência, por exemplo, ilustrada por Gilberto Freyre (Recife), Sérgio Buarque de Holanda (São Paulo), Villa-Lobos (Rio de Janeiro), entre outros importantes personagens, é o mote que Hermano Vianna utiliza para analisar as relações entre intelectuais de diferentes paragens com a cultura popular carioca (1995: 20).

1.1.3. Intelectuais e correntes políticas

A polarização ideológica que se consolida, após a Revolução de 1930, no campo da política, bem como o envolvimento de boa parte dos intelectuais com suas principais correntes, também expressa mudanças significativas, que passavam não apenas por posicionamentos públicos e atividades de militância, mas também pelo diálogo com as próprias concepções estéticas envolvidas nas produções artísticas. É o que Cândido chama de “convívio íntimo” entre literatura e ideologias políticas e religiosas (1984: 31). Se realmente “Deus estava na moda”, como enunciou André Gide na França, era como uma fé renovada que o todo poderoso abordava alguns intelectuais brasileiros, pois além do engajamento espiritual e social, *“houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista, de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor (...)”*⁴¹ (ibid.). Para Cândido, foi em proximidade com esta busca do inefável que teria crescido, entre escritores da época, a busca de uma saída política por meio de organizações de direita e de cunho fascista, como o Integralismo,

⁴¹ Um exemplo poderia ser o do jovem Vinicius de Moraes em *Três respostas em face de Deus*, de 1935: *“Sim, vós sois (eu deveria ajoelhar dizendo os vossos nomes!)/E sem vós quem se mataria no presságio de alguma madrugada?/ À vossa mesa irei murchando para que o vosso vinho vá bebendo/ De minha poesia farei música para que não mais vos firam os seus acentos dolorosos...”*. (1935)

fundado por Plínio Salgado⁴² e outros intelectuais em São Paulo. Fausto converge com esta compreensão, ao afirmar que:

“O integralismo se definiu como uma doutrina nacionalista cujo conteúdo era mais cultural que econômico. Sem dúvida, combatia o capitalismo financeiro e pretendia estabelecer o controle do Estado sobre a economia. Mas sua ênfase maior se encontrava na tomada de consciência do valor espiritual da nação, assentado em princípios unificadores: ‘Deus, Pátria e Família’ era o lema do movimento”. (2004: 353)

Por outro lado, uma gama ampla e diversificada de intelectuais se enveredou pelas ideologias políticas de esquerda, capitaneadas pelo Partido Comunista do Brasil, fundado em 1922 e impulsionado pela forte impressão causada pela Revolução Russa de 1917⁴³. Caio Prado⁴⁴, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiróz⁴⁵, foram alguns dos que defenderam abertamente suas propostas, impregnando-se de ideias que traduziam uma insatisfação com o sistema

⁴² Nasceu em São Paulo em 1895. Atuou como político e escritor. Foi idealizador do Integralismo, que se opunha à correntes como o liberalismo, o judaísmo e o socialismo. Foi deputado em várias legislaturas (1928-1930, 1958 e 1962). Exilou-se em Portugal depois da tentativa integralista de derrubar Getúlio Vargas, em 1938. Retornou em 1945, fundando o Partido de Representação Popular. Publicou, entre outros, *O que é integralismo* (1934); *Vida de Jesus* (1942) e *O Esperado* (1931) (Fausto, 2004: 634).

⁴³ Em outubro de 1917 começa a Revolução Socialista na Rússia quando os bolcheviques, liderados por Lênin e Trotski derrubam o Czarismo, assumindo o poder do Estado (Fausto, 2004:587).

⁴⁴ Nasceu em 1907, em São Paulo. Titulou-se como Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1928. Militou no Partido Democrático (1928-1931) e ingressou no Partido Comunista do Brasil, em 1931. É membro fundador da União Democrática Nacional (1945) e, como deputado estadual eleito em 1947, integra os trabalhos da Assembleia Constituinte. Fundou a Editora Brasiliense (1943) e a Associação dos Geógrafos Brasileiros (1934). Publicou, dentre outros, *Evolução Política do Brasil* (1933); *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) e *História Econômica do Brasil* (1945). (Botelho e Schwarcz, 2009: 427)

⁴⁵ Nasceu no Ceará, em 1910. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro em 1915, fugindo da seca. Regressou à Fortaleza em 1919. Começou a escrever em 1927 para o jornal *O Ceará*. Em 1930, publica o romance *O quinze*, que teve muita repercussão no Rio de Janeiro e em São Paulo. É considerada uma das principais autoras do “romance social”, que projetou vários escritores do nordeste preocupados em retratar as dificuldades da miséria e da seca. Foi membro do Conselho Federal de Cultura, de 1967 a 1989. Recebeu inúmeros prêmios. Foi eleita membro da Academia Brasileira de Letras em 1977. Publicou, dentre outros, *Dora, Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1997). (Site da Academia Brasileira de Letras)

dominante, tais como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa” e “proletariado” (Cândido, 1984: 31).

1.1.4. Estudos Sociais e históricos

A posição de Caio Prado pode ser melhor definida no âmbito dos estudos históricos e sociais, um dos campos em que o radicalismo da época encontrou suas melhores formulações em torno do que se convencionou denominar como “realidade brasileira”. Estas obras estariam encarnadas “nos ‘estudos brasileiros’ de história, política, sociologia, antropologia, que tiveram incremento notável, refletido nas coleções dedicadas a eles” (ibid.: 32). Dentre as coleções produzidas, destacam-se a Biblioteca de Divulgação Científica da Editora Civilização Brasileira, dirigida por Artur Ramos⁴⁶; a Brasiliana da Companhia Editora Nacional, coordenada por Fernando Azevedo; e a Documentos Brasileiros da José Olympio, conduzida inicialmente por Gilberto Freyre⁴⁷. Dentre as características elementares destas coleções, estaria uma espécie de “consciência social”, que se caracterizaria pela “ânsia de reinterpretar o passado nacional, o interesse pelos estudos sobre o negro e o empenho em explicar os fatos políticos do momento” (ibid.). Cândido, em outro texto, sintetizou como sendo três as obras que marcaram este momento e sua geração:

“...Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, publicado quando
estávamos no ginásio; Raízes do Brasil, publicado quando estávamos no

⁴⁶ Artur Ramos nasceu em Alagoas e diplomou-se pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1926. Exerceu as funções de médico assistente e médico legista, antes de aceitar transferência para o Instituto de Pesquisas Educacionais, para trabalhar junto com Anísio Teixeira. Dirigiu a Biblioteca de Divulgação Científica da Editora Civilização Brasileira, na qual editou obras próprias, de Nina Rodrigues, Edison Carneiro, entre outras (Lima e Oliveira, 1987: 23-4).

⁴⁷ Gilberto de Mello Freyre nasceu em 1900, no Recife, Pernambuco. Concluiu estudo secundário no Colégio Americano Gilreath. Nos Estados Unidos, graduou-se na Universidade de Baylor (1920) e defendeu Mestrado pela Universidade de Columbia (1922). De volta ao Brasil, tornou-se oficial de gabinete do governador de Pernambuco, Estácio Coimbra (1926-1930). Promoveu o primeiro Congresso Regionalista (1926) e o primeiro Congresso de Estudos Afro-brasileiros (1934). Publicou *Casa Grande & Senzala, Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* em 1933, pela Editora Maia & Schmidt. (Botelho e Schwarcz, 2009: 426)

curso complementar; Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Júnior, publicado quando estávamos na escola superior. São estes os livros que podemos considerar chaves, os que parecem exprimir a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafado pelo Estado Novo". (1978: xi)

Assim, as reflexões que interessavam em tais obras eram, principalmente, “a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos ‘patriarcais’ e agrários, o discernimento das condições econômicas, a desmistificação da retórica liberal” (ibid.). Estas últimas reflexões foram o tema central discutido pelo historiador paulista Caio Prado Júnior, o qual, para Cândido, ao trazer como linha de análise o materialismo histórico, “dava o primeiro grande exemplo de interpretação do passado em função das realidades básicas da produção, da distribuição e do consumo” (ibid.: xii). Como informa Caio Prado em trecho que se tornou clássico no início da obra citada:

“Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois algodão, em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto...Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura, bem como as atividades do país...”. (Prado Júnior, 2000: 20)

De outro lado, a crítica dos fundamentos patriarcais e agrários, presentes na conformação dos costumes e instituições e vistos como entraves à inauguração de uma ordem democrática,

foram a matéria predileta de outro historiador: Sérgio Buarque de Holanda⁴⁸. Dentre outros tipos sociais delineados por sua abordagem que articulava a história social francesa à sociologia de Max Weber, Sérgio Buarque legou uma definição que chamou de “homem cordial”. Esta significação acabou por ganhar grande projeção para descrever o tipo de cidadão emergente da antiga sociedade escravocrata:

“A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definidor do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal”. (Holanda, 1978: 106-7)

Antes de ver como positivos estes traços, o historiador afirma ser *“engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade”* (ibid.), pois, por estarem assentadas num fundo emotivo transbordante, se opõem à civilidade, sendo esta marcada pela coerção e expressa, por exemplo, em mandamentos e sentenças.

Por fim, será na crítica ao preconceito de raça e na valorização do elemento de cor, que Cândido situará Gilberto Freyre e sua obra principal: *Casa Grande & Senzala* (1933). Para ele, da mesma maneira que os dois ensaios apresentados anteriormente, este também inovava teoricamente, ao introduzir, no debate sobre o papel do negro na formação nacional, a abordagem culturalista da antropologia norte-americana, lançando suas observações para dimensões variadas da sociedade colonial, demonstrando *“franqueza no tratamento da vida sexual do patriarcalismo*

⁴⁸ Sérgio Buarque nasceu em São Paulo em 1902. Ingressou na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro (1921). Em 1958, tornou-se Mestre em Ciências Sociais pela Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP). Participou também do Movimento Modernista de 1922. Assumiu a Cátedra de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo, em 1956 e ministrou aulas e conferências em universidades da Itália, Chile, França e Estados Unidos. *Publicou Raízes do Brasil* em 1936. (Botelho e Schwarcz, 2009: 426-7).

e a importância decisiva atribuída ao escravo na formação do nosso modo de ser mais íntimo” (Cândido, 1978: xi). Mais do que as outras duas, porém, esta obra de ampla recepção no período, contou com críticas favoráveis e contrárias, mas penetrou não somente nas reflexões de jovens intelectuais e militantes comunistas e socialistas, como também dos “jovens de direita”, a exemplo dos integralistas, que para Cândido, procuravam ajustá-lo “*aos seus desígnios*” (ibid.: xiii). Um dos objetivos do grupo seria o de buscar uma justificativa para uma visão hierárquica e autoritária da sociedade brasileira, pautada nas teorias do racismo científico ainda vigente, motivo pelo qual um autor como Oliveira Viana⁴⁹, anterior a todos estes apresentados, teve acolhida mais favorável entre os integralistas.

1.1.5. Caminhos para a imaginação nacional I: questão racial e identidade

A questão racial estava no centro dos debates, tanto entre intelectuais de esquerda, quanto nos que seguiam correntes de direita. Segundo Elide Rugai Bastos, esta importância toda ocorreu porque ela era “*componente fundamental da definição do povo e das instituições que lhe são convenientes*” (2006: 74). Como lembra a mesma autora, Viana foi o expoente máximo do ensaísmo da década de 1920, que construiu uma visão da formação nacional a partir “*da aceitação das análises sobre a inferioridade física, psicológica e moral das raças ‘não-brancas’, e sobre as consequências disso sobre a mestiçagem*” (2006: 73). Esse tipo de reflexão, em parte analítica, em parte explicitamente programática, via no branqueamento da população, na sua arianização, a superação dos males do presente e ganhou caráter oficial quando, por exemplo, o

⁴⁹ Francisco de Oliveira Viana, nasceu em 1883, em Saquarema, Rio de Janeiro e formou-se em 1906, na Faculdade de Direito do mesmo Estado. A partir de então, desempenhou diversas atividades no meio político e intelectual. Em 1916, por exemplo, começou a lecionar Direito Judiciário e Penal e Direito Industrial na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais de Niterói e em 1940, além de eleito para a Academia Brasileira de Letras, tornou-se ministro do Tribunal de Contas da República. Publicou livros como *Populações meridionais do Brasil* (1920); *Raça e assimilação* (1938); e *Instituições políticas brasileiras* (1949). (Botelho e Schwarcz, 2009: 424).

censo de 1920 usou suas interpretações para afirmar um suposto crescimento do coeficiente da raça branca na população (ibid.: 74).

Sem perder de vista a importância das instituições onde se produzem os conhecimentos, para Renato Ortiz a periodização feita por Antonio Cândido deve ser ajustada para dar conta da explicação histórica do período⁵⁰, uma vez que Sérgio Buarque e Caio Prado, por exemplo, estariam na origem de uma instituição mais recente da sociedade brasileira, a Universidade. Posto que Cândido, a meu ver, esboça na seleção das três obras, diferentes tipos de associação entre os estudos sociais e as ideologias políticas com solo na experiência da Revolução de 1930, posso concordar apenas parcialmente com a afirmação de Ortiz. Mas o destaque dado à obra de Gilberto Freyre, dentre os três é bastante relevante, tanto pela passagem conceitual que opera, quanto pelo lugar institucional em que vai produzir. Para Ortiz na obra de Gilberto Freyre:

“A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. (...) Mas, a operação que Casa Grande & Senzala realiza vai mais além (...) a ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional”. (Ortiz,

1985: 41)

⁵⁰ Para Ortiz ela estaria mais próxima do testemunho, e sua crítica – a forma como foi tomada – se dirige especialmente para a análise de Carlos Guilherme Mota em *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

É justamente na etapa de elaboração e consolidação de novas análises, visando superar as “ambiguidades racistas”, provenientes em grande parte dos estudos dos “homens de ciência”⁵¹ do século XIX que encontramos Gilberto Freyre e também outros estudiosos importantes como Artur Ramos. Ambos produziram suas análises no momento em que o pensamento racista ainda tinha importantes defensores, embora já sofresse severas críticas⁵². Estas reiteram a maior importância da dimensão econômica, social e cultural, em detrimento das supostas diferenças biológicas e somáticas (Schwarcz, 1995: 54). Em um dos casos reveladores da dificuldade para superação do paradigma racista, Lilia Schwarcz lembra o esforço de Artur Ramos, para atualizar a análise de um dos grandes teóricos racistas do século XIX: Nina Rodrigues⁵³. Ao reeditar as obras do médico maranhense, a quem creditava a criação de um verdadeiro programa para a antropologia brasileira, Ramos sugeria sua completa atualidade ao substituir-se o uso que este fazia do termo *raça* por *cultura*. Assim, como “*num passe de mágica, com uma pequena mudança de termos, tudo resultava bem e não passava de um grande mal-entendido*” (1995: 54). Transitando da área médica para a antropologia, e com elevado interesse pela psicologia, Artur Ramos, ao lado de Gilberto Freyre, foi um dos principais personagens do pensamento social do pós-trinta a desenvolver uma nova abordagem nos estudos sobre o negro e seu papel na formação nacional. Formado na Faculdade de Medicina da Bahia, a mesma em que Rodrigues lecionou nas

⁵¹ A expressão é utilizada por Schwarcz para delimitar no final do século XIX, os intelectuais misto “*de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários*” (1993: 18-9), que se esforçaram para “*se mover nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam: entre a aceitação das teorias estrangeiras – que condenavam o cruzamento racial – e a sua adaptação a um povo a esta altura já muito miscigenado*” (ibid.)

⁵² Campos demonstra, em palestra proferida em 1933, como Ramos já criticava as análises sobre a questão racial de Oliveira Vianna: “*Contra Vianna, Arthur Ramos lançaria, no decorrer de sua obra, uma série de objeções à teses da inferioridade da raça negra no Brasil*” (2003: 64).

⁵³ Nasceu em 1862, na cidade de Vargem Grande, depois batizado de Nina Rodrigues, no Maranhão. Ingressou na Faculdade de Medicina da Bahia em 1892, transferindo-se três anos depois para a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Em 1889, foi indicado como Professor Adjunto da cadeira de Clínica Médica da Faculdade de Medicina da Bahia. Em 1891, assumiu a cadeira de Medicina Pública, tornando-se titular em 1895. (Botelho e Schwarcz, 2009: 422-2).

décadas anteriores, Artur Ramos invoca uma continuidade entre a abordagem do médico maranhense e a sua, mas procurando ajustar a interpretação francamente naturalista e baseada em pressupostos sobre a natureza biológica do negro e do mestiço, para uma concepção mais próxima do relativismo cultural. O médico alagoano ocupará posições institucionais importantes, como a primeira cátedra de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, em 1939. Após o retorno de uma breve estadia em universidades norte-americanas, Artur Ramos fundará ainda a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (1941). No fim dos anos 40, sua projeção internacional foi confirmada pelo convite recebido para dirigir o departamento de Ciências Sociais da Unesco, onde se tornou um dos principais responsáveis pelo apoio à pesquisas sobre relações raciais no Brasil. Deve-se notar que este convite se deu algum tempo após o fim da Segunda Guerra Mundial, que teve como uma de suas justificativas um elevado racismo contra certas populações, e o Brasil era àquela altura, visto como um exemplar modelo de convivência racial harmoniosa. Ramos foi, sem dúvida, um dos mais otimistas defensores do modelo brasileiro de convivência racial, reelaborando termos que seriam, posteriormente, bastante difundidos para caracterização do Brasil, tais como “sobrevivência”, “aculturação”⁵⁴ e “sincretismo”. Este último, ampliado em seu uso no campo das religiões para a cultura em geral:

“Será preferível chamarmos ao resultado harmonioso, ao mosaico cultural sem conflito, com a participação igual de duas ou mais culturas em contato, de sincretismo. Ampliamos assim o significado de um termo que já havíamos empregado com referência à cultura espiritual, especialmente religiosa (...).” (Ramos, apud Campos, 2003: 147)

⁵⁴ Campos informa que com o uso do termo *aculturação*, Ramos procurava colocar a cultura no centro do debate, em contraposição ao conceito sociológico de *assimilação* (2003: 146)

Muito se discutiu sobre as diferenças entre Artur Ramos e Gilberto Freyre. Na configuração de suas identidades autorais, Freyre, por exemplo, costumava classificar o colega, com base em sua formação na Medicina, no campo da Antropologia Física; ao passo que ele estaria vinculado à Antropologia Cultural, uma vez que teria sido aluno de Franz Boas. A classificação também foi feita a partir da primazia das regiões para realização dos primeiros estudos. Assim, enquanto Freyre destacava Recife e os trabalhos do médico Ulisses Pernambucano, Artur Ramos, defendia como precursor da Antropologia Brasileira, o médico Nina Rodrigues da Faculdade de Medicina da Bahia e seus estudos locais. Por fim, autores como Bastide, entendiam que ambos davam ênfases diferentes ao papel da escravidão na conformação de novas culturas. Se Ramos, preocupado com as sobrevivências, acreditava na variabilidade dos estados de preservação das culturas negras fora da África, Freyre partiria da situação social do negro escravizado em seu novo país (Bastide *apud* Campos, 2003: 32).

Considerando o estudo de Ricardo Benzaquen de Araújo sobre a obra de Gilberto Freyre na década de 1930, parece ter sido mais complexa a operação realizada por este, pois o sociólogo, sem deixar de operar completamente com a lógica do conceito de *raça*, consegue articular tal nome à noção de *cultura* e também a de *clima*⁵⁵, para criar uma concepção de mestiçagem como um equilíbrio de antagonismos, uma justaposição dos contrários, sem totalizar ou indicar seu futuro desdobramento, ou ainda, um processo no qual:

“(...) as propriedades singulares de cada um desses povos [negros, índios, europeus, por exemplo] não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura, dotada e perfil próprio, síntese das diversas características que

⁵⁵ Sobre este conceito na obra afirma: “(...) esta noção deve ser compreendida como uma espécie intermediária entre os conceitos de *raça* e de *cultura*, relativizando-os, modificando o seu sentido mais frequente e tornando-os relativamente compatíveis entre si...” (Araújo, R. 2005: 37)

teriam se fundido na sua composição. Desta maneira, ao contrário do que sucederia em uma percepção essencialmente cromática da miscigenação (...) temos a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das diferenças presentes em sua gestação”. (Araújo, 2005:41)

Embora Gilberto Freyre não seja o único autor a positivar a imagem do mestiço, sua obra será absolutamente lembrada como a interpretação revolucionária que desloca a compreensão negativa da presença negra na fábula das três raças formadoras do Brasil. Alguns dos principais intelectuais do modernismo comemoraram sua reflexão dedicando-lhe elogios ou poesias⁵⁶. No campo intelectual, o pernambucano ainda seria responsável pela realização do Congresso Regionalista em 1926 e do 1º Congresso Afro-brasileiro, em Recife, no ano de 1934, sendo esta uma importante iniciativa para congregar pesquisadores e marcar publicamente o reconhecimento e importância dos elementos africanos.

1.1.6. Caminhos para imaginação nacional II: folclore e identidade

Tal como essas reflexões eram novas, o mesmo ocorria com as instituições que ancoravam a mencionada produção. Elas foram parte importante para generalização de um novo padrão de estudos sociais, desencadeados pela Revolução de 1930. Ortiz explica esta passagem ao indicar que Freyre trabalha em uma organização que segue “*os moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos*” (1985: 40-1), diferente, por exemplo, de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, que escrevem a partir das novas instituições universitárias. Esta mesma diferença pode ser percebida na passagem que Antonio Cândido estabelece ao ver Freyre e sua obra como “*uma ponte entre o naturalismo dos velhos intérpretes da nossa sociedade, como Silvio Romero,*

⁵⁶ Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado estão entre eles.

Euclides da Cunha e mesmo Oliveira Viana, e os pontos de vista mais especificamente sociológicos que se imporiam a partir de 1940” (1978: xii). Tais pontos de vista estão estreitamente ligados à criação das cátedras de Sociologia e Antropologia em instituições como a Universidade de São Paulo, lugares que pressupõem uma especialização, e onde “*se ensinam técnicas e regras específicas ao universo acadêmico*” (Ortiz, 1985: 40).

Outras importantes instituições culturais surgem em paralelo às universidades, embora bem mais próximas do Estado, tais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) criado na gestão de Gustavo Capanema⁵⁷ no Ministério da Educação e Saúde, e a Comissão Nacional de Folclore, em 1947⁵⁸, fundada no âmbito do Ministério das Relações Exteriores e dirigida por Renato Almeida⁵⁹. Como pondera Schwarcz, será “*só com o Estado Novo que intelectuais ligados ao poder público implementam projetos oficiais*” (1995: 56), momento preciso pois, ao inventar-se a nacionalidade, “*a identidade e as singularidades nacionais se transformavam rapidamente em ‘questões de Estado’*” (ibid).

Junto ao papel do mestiço e à ressignificação de uma série de manifestações a ele associadas, como a feijoada, a capoeira e o samba, outro componente importante para identidade da nação

⁵⁷ Gustavo Capanema Filho nasceu em Pitangui (MG) no dia 10 de agosto de 1900. Bacharelou-se em direito em dezembro de 1924, onde participou do grupo conhecido como “*os intelectuais da rua da Bahia*”, integrado também por Carlos Drummond de Andrade, Milton Campos, João Alphonsus e João Pinheiro Filho. Partidário da Aliança Liberal, assumiu, em 1934, o posto de Ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas, ficando nele até 1945. Até sua morte, em 1985, exerceria ainda diversas funções públicas (Extraído do CPDOC/FGV em outubro de 2010 http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx?id=busca_rapida)

⁵⁸ Segundo Vilhena, em 1946, com a convenção internacional que criou a Unesco, todos os países se comprometeram a criar comissões nacionais ou organismos de cooperação. Atendendo à exigência, o Brasil criou no mesmo ano, junto ao MRE, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) (Vilhena, 1997: 94).

⁵⁹ Musicólogo e folclorista. Ainda adolescente, migrou com a família da Bahia para o Rio de Janeiro. Em 1915, formou-se em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais. Trabalhou como advogado e jornalista. Em 1926, foi nomeado diretor do Lycée Français (hoje Colégio Franco-Brasileiro) do Rio de Janeiro. Nessa época, ingressou no Ministério das Relações Exteriores, chefiando por um longo período o serviço de documentação do Itamarati, representando-o também em missões oficiais no exterior. (Extraído do Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira em Junho de 2009

http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Renato+Almeida)

imaginada será o folclore, excluído do âmbito universitário das Ciências Sociais pela dificuldade de uma definição científica⁶⁰, mas institucionalizado como política cultural pelo Estado Novo.

Na sua vertente europeia, o folclore vincula-se ao romantismo com uma valorização da diferença e da particularidade, em oposição a uma razão universal, atribuindo a ele as seguintes noções: de uma totalidade integrada da vida, rompida no mundo moderno; de um povo ingênuo e simples, idealizado como um passado utópico; de comunitário, que implica na homogeneidade e anonimato; do rural como as expressões preferencialmente distantes da corrupção moral das cidades; da oralidade; e, por fim, do autêntico, compreendido como uma alteridade idealizada (Cavalcanti, 2001: 67).

No Brasil, parte desta compreensão será mantida. Com pesquisas desenvolvidas pelo menos desde Silvio Romero⁶¹ no século XIX, o folclore ganhou novo impulso no início do século XX, principalmente pela redefinição conceitual operada por Mário de Andrade, e posta em prática na experiência pioneira da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), em São Paulo, no ano de 1936⁶² (Vilhena, 1997: 90). O deslocamento conceitual operado por Andrade foi defender a singularidade do folclore nacional não na literatura e contos de tradição oral, como tentou fazê-lo

⁶⁰ Rodolfo Vilhena e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti analisam com muita propriedade o esforço dos folcloristas em institucionalizar o folclore como disciplina nas Ciências Sociais, apresentando os debates que opunham, por exemplo, Florestan Fernandes e Édison Carneiro. Cf. “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

⁶¹ Nasceu em 1851, em Sergipe. Entre 1868 e 1873 formou-se como Bacharel pela Faculdade de Direito do Recife, época em que colaborou com diversos periódicos locais. Atuou como promotor, deputado e juiz em cidades de Sergipe e Rio de Janeiro (1874-1879). Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras (1897) e deputado federal pelo Partido Republicano (1900-1902). Publicou, dentre mais de 50 títulos, obras como *Etnologia Selvagem* (1875) e *Cantos Populares do Brasil* (1883). (Botelho e Schwarcz, 2009: 422).

⁶² Desta experiência, desenvolvida enquanto Mário de Andrade ocupava a Direção do recém-criado Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Marta Amoroso oferece a seguinte descrição:

“Foram pouco mais de quatro anos de trabalho, nos quais a Sociedade de Etnografia e Folclore manteve intensa divulgação de suas atividades nos jornais da cidade e também por meio de um Boletim e da “Seção Etnográfica” na Revista do Arquivo Municipal, veículos oficiais do programa de investigação do Departamento de Cultura, onde Mário de Andrade e demais sócios e colaboradores publicaram os resultados das suas pesquisas. A SEF participou ainda de três congressos... Mas foram sem dúvida as viagens de pesquisa etnográfica que deram a SEF estatuto de modernidade que faz seu acervo permanecer ainda hoje no horizonte dos nossos interesses” (2004: 65-6).

Romero, mas na música popular (Andrade, 1965: 31). Esta afirmação seria um dos lemas dos folcloristas da década de 1940 em diante, no trabalho de identificar, catalogar, preservar e construir um mapa das manifestações folclóricas do país.

Assim como a questão racial, o desenvolvimento do folclore foi outra trilha aberta no processo de “descoberta do povo” experimentado pela intelectualidade, na esteira dos modernismos⁶³. O principal comandante da popa em que os integrantes do Movimento Folclórico imaginavam a nação, era Renato Almeida, vinculado ao segmento carioca do modernismo e grande amigo de Mário de Andrade, como informam as centenas de cartas trocadas entre ambos pelo menos desde 1924⁶⁴. Ao longo de sua atuação, a Comissão Nacional de Folclore conseguiu constituir uma ampla rede de colaboradores alocados em Comissões Estaduais, além de realizar inúmeros encontros e a publicação de trabalhos por meio da *Revista Brasileira de Folclore*. A qualidade dos trabalhos realizados poucas vezes ultrapassou o diletantismo, ainda que a profissionalização da prática fosse um dos objetivos dos integrantes do movimento⁶⁵. Mesmo assim, é interessante notar como os folcloristas, com seu interesse pelo detalhe e pelo pitoresco das manifestações populares, encontraram ressonância e deram sentido à ação de um grande número de “intelectuais de província”⁶⁶, antes preocupados apenas em escrever sobre a história das elites.

⁶³ Uso o termo no plural considerando as ponderações de Ricardo Benzaquen Araújo. Este menciona o caso de Gilberto Freyre como uma variação regional do modernismo, distinto “*daquela postura a um só tempo nacionalista e modernizadora que se tornava gradualmente hegemônica entre nós*” (2005: 19).

⁶⁴ Pude consultar a correspondência enviada por Almeida para Mário de Andrade e são constantes os elogios e os pedidos de informação ao escritor paulista. Em 2003 foi concluída uma pesquisa de mestrado com base em 188 documentos trocados por ambos entre 1924 e 1944. Ver Nogueira, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato Almeida*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.

⁶⁵ Tal como sugere o livro *Pesquisa de Folclore* (1955), elaborado por Edison Carneiro e *Manual de Coleta Folclórica* (1965), desenvolvido por Renato Almeida.

⁶⁶ A afirmação é de Vilhena, e ele exemplifica com o conselho de Mário de Andrade ao amigo Luís da Câmara Cascudo. Aquele, cansado de receber escritos prolixos, como por exemplo um livro sobre a história do Conde D’eu, manda que Câmara Cascudo pare de escrever sobre um conde sem importância, desça da rede e vá para a rua

Rodolfo Vilhena define o *ethos* dos folcloristas a partir de quatro aspectos principais: o sentido de missão, a atuação coletiva, o aspecto ritualístico e uma dimensão espetacular comemorativa. O sentido de missão está estreitamente vinculado ao sentimento de construção da nação por meio da recuperação das manifestações espalhadas pelo país e do reencontro do país com sua alma, mas pela mão de alguns dos seus intelectuais. A atuação coletiva diz respeito à recusa da atuação individualista e vaidosa por parte dos integrantes das Comissões Estaduais de Folclore. Já os aspectos ritualísticos, espetaculares e comemorativos se realizavam principalmente nos grandes encontros e exposições folclóricas. Esta dimensão foi muito importante entre os folcloristas, como bem analisa Vilhena, concluindo que o “ethos folclorístico”, baseado na celebração coletiva e cordial de seu objeto (pelos festivais folclóricos), vê a cultura tradicional como o lugar de encontro de raças, classes e culturas diferentes (1997: 226).

Não podemos deixar de notar que este tipo de mobilização, repetida várias vezes em diferentes cidades (Rio de Janeiro, Curitiba, Maceió, Salvador, etc.), ia ao encontro das intenções do Estado Novo de promover grandes rituais de celebração da nacionalidade. Numa estratégia talvez um pouco distinta, por exemplo, dos grandes corais criados e desenvolvidos por Villa-Lobos, os folcloristas provocavam grande rumor entre as autoridades públicas, a população e a imprensa ao promoverem uma narrativa em que as regiões do país eram apresentadas por meio de algumas manifestações que se sobrepunham às coordenadas geográficas de norte, sul, etc.. Foram criadas assim as referências de um Brasil cujo mapa passava a ser o norte do boi-bumbá, o sul do gaúcho, a Bahia do candomblé e da capoeira. Era desta popa que os folcloristas imaginavam a

registrar as manifestações folclóricas que estão á sua porta, em Natal. A história está bem descrita no livro *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

nação, nas palavras de Renato Almeida, “*como uma série de quadros regionais que [dariam], com o aspecto ecológico, a nossa realidade folclórica*” (Vilhena, 1997: 219).

A estratégia de ritualização também fez parte da conduta dos que se dedicaram a debater a questão racial nos dois Congressos Afro-brasileiros. O antropólogo Waldir Freitas de Oliveira lembra que pesou sobre Gilberto Freyre, organizador do 1º Congresso em 1934, a acusação de “exploração política do negro brasileiro” (Oliveira, 1987: 24) e que os organizadores do 2º Congresso também foram alvo de críticas, por darem muito destaque às visitas aos terreiros e apresentações de capoeira, samba e batuque (Carneiro, 1964: 98)

Entre a questão racial e o folclore se desenharam algumas das principais discussões sobre a identidade nacional entre as décadas de 1920 e 1940. Esses elementos estiveram presentes nas primeiras tentativas dos intelectuais em criar instituições e formular projetos culturais com o poder público (como a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, a Comissão Nacional de Folclore e a consolidação das Ciências Sociais no moderno ambiente universitário). Nesse âmbito, imaginar a nação era necessariamente debater sobre a importância do negro e do mestiço na transformação ou na manutenção das tradições. Era também fundamental perceber as manifestações populares como parte integrante e importante do caráter nacional, catalogando, preservando e difundindo o que se acreditava ser o tipo ideal de cada manifestação, tentativa difícil de ajustar um conceito rígido à realidade dinâmica das expressões culturais. Os estudiosos da questão racial, mais próximos das primeiras iniciativas de estudo do folclore do que possa parecer à primeira vista, iriam instituir suas atividades nas novas cátedras universitárias surgidas na década de 30. Mas o grande impulso aos estudos desta década pode ser identificado nos dois Congressos Afro-brasileiros, um dos quais realizados na Bahia. Com a participação de um grande número de intelectuais locais, nacionais e internacionais, é o 2º Congresso Afro-brasileiro que

seguirá catalisando a grande importância que a Bahia já ocupava na imaginação da nação mestiça, e também realizava uma das primeiras ritualizações para um grande público de pesquisadores, interessados e curiosos, devidamente repercutido pelos grandes meios de comunicação.

1.2. A Revolução de 1930 na Bahia

Uma aproximação apropriada do contexto da Bahia na década de 1930 pode se guiar por trilhas semelhantes às indicadas por Cândido para a situação nacional. Com a ascensão do Governo Provisório de Getúlio Vargas, uma das primeiras medidas em relação aos Estados foi nomear interventores, o que no caso baiano implicou num conflito aberto contra as principais famílias que dominavam a política local. Com a ascensão do ciclo do café na região Sul, a Bahia tinha perdido muito da importância econômica experimentada em séculos anteriores⁶⁷ e experimentava reformas urbanas para modernização, seguindo o modelo das cidades mais dinâmicas e ricas, em especial, do Rio de Janeiro:

“Bradava-se por todos os cantos que, enfim chegara o tempo da capital baiana se tornar uma urbe moderna e civilizada. É que devido à eleição do novo governador J.J. Seabra, ex-secretário e ministro da Viação e Obras Públicas do Governo Federal, recém chegado do Rio de Janeiro, as expectativas de certos grupos sociais com relação à modernização do estado haviam aumentado bastante”. (Dias, 2006: 25-6)

67 “No decurso do período relativo à Primeira República (1889-1930), o estado da Bahia apresentava aos seus visitantes poucas diferenças em relação à fase imperial que lhe precedera. No que se refere às características econômicas, em especial, o período republicano guardava ainda, em linhas gerais, os mesmos traços dos períodos colonial e imperial, como a dependência dos mercados externos, a carência de capitais, as poucas inter-relações intra e interestaduais e a consequente ausência de uma mercado interno” (Silva, 2006: 35)

Na área da educação primária, a Bahia também foi palco de importantes experiências que contribuíram para o ideário do movimento da “Escola Nova”. Dentre elas, destaca-se a reforma do ensino baiano, ocorrida em 1925, com o apoio de Anísio Teixeira, então Diretor-Geral da Instrução. Esta reforma, que atingiu todos os níveis do ensino, propalava a gratuidade e obrigatoriedade do ensino e criava instituições como Bibliotecas e Museus. No que se refere ao ensino superior, além de possuir algumas das mais antigas instituições acadêmicas do país, como a Faculdade de Medicina, criada por decreto em 1832, havia outras como a de Direito de 1891 e a Escola Politécnica de 1896. Mas todas funcionavam de maneira autônoma, e a articulação em Universidades, num projeto orgânico, tal como estabelecido pelo Estatuto da Universidade Brasileira, só viria a ser realizada em 1946, com a fundação da Universidade da Bahia, federalizada em 1950, com a integração completa das escolas e instituição de novos cursos⁶⁸.

1.2.1. Modernismo e modernistas na Bahia

Nas Artes e na Literatura as transformações também se deram mais lentamente do que as catalisadas a partir das experiências de São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Tavares, as orientações estéticas do modernismo:

“começaram na cidade do Salvador com o grupo de jovens candidatos a escritor e poeta coordenado pelo jornalista Pinheiro Viegas. Eles formaram a Academia dos Rebeldes (1927), da qual participaram Jorge Amado (tinha 15 anos e trabalhava no jornal Diário de Notícias), Dias da Costa⁶⁹, Édison

⁶⁸ Informações extraídas do site da Universidade Federal da Bahia: <http://www.ufba.br/historico> (acesso em novembro de 2010)

⁶⁹ Oswaldo Dias da Costa nasceu em 1907, na cidade de Salvador. Estudou no Ginásio Ypiranga, depois se transferindo para o antigo Colégio da Bahia. Trabalhou como revisor do jornal *O Democrata*. Em meados da década de 30, vai com a família para o Rio de Janeiro, onde substitui Jorge Amado na Livraria José Olympio e amplia sua

*Carneiro*⁷⁰, *Sosígenes Costa*⁷¹, *João Cordeiro*⁷², *Aidano do Couto Ferraz*⁷³
e *Alves Ribeiro*⁷⁴(...)”. (2001: 353)

Este círculo intelectual, assim como outros, editou algumas revistas para propagar suas ideias, o que acabou servindo como identificação de outros grupos, tais como *Arco e Flexa*⁷⁵ (1928) e *Samba*⁷⁶ (1928). Em 1931, surge *O Momento*, uma das mais expressivas revistas da

colaboração em outros jornais . Foi militante comunista filiado ao partido desde 1935. Publicou, dentre outros *Canção do Beco* (1939) e *Bumba-meu-boi. Caderno de Folclore* (1973). (Soares, 2005: 100-103)

70 O autor será apresentado adiante.

71 Sosígenes Marinho Costa nasceu em Belmonte, cidade da região sul da Bahia, em 1901, onde começou seus estudos, permanecendo até 1926, na função de professor. Transferiu-se para Ilhéus, centro cultural da região do Estado, onde escreveu quase toda a sua obra e desempenhou várias funções: trabalhou na Associação Comercial, foi telegrafista e redator do Diário da Tarde de Ilhéus (1928-9). Por intermédio de Jorge Amado, em 1955 ganha uma viagem à Europa e Ásia custeada pelo jornal *Paratodos*, com o qual colaborou. Publicou *Iarana* (1959) e *Poesia completa Sosígenes Costa* (2001). (Soares, 2005: 103-105)

72 Das poucas informações levantadas, sabe-se que João de Castro Cordeiro nasceu em 1905 na Bahia e faleceu jovem, em 1938. Colaborou em vários periódicos, como *O Jornal*, *O Momento*, *Boletim de Ariel*, dentre outros. Publicou em 1934 o romance *Corja*. (Soares, 2005: 122-124).

73 Áydano Pereira do Couto Ferraz nasceu em 1914 na Bahia. Fez seus estudos no Ginásio da Bahia, concluindo o curso de Ciências e Letras. Em 1937, concluiu o curso de Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade da Bahia. Foi militante do Partido Comunista. A partir de 1939, dedicou-se ao jornalismo, passando a viver na capital federal, ocupando vários cargos em jornais como *Correio da Manhã*. Ainda no Rio, foi editor de duas grandes e importantes revistas: a *Revista de Educação e Ciências Sociais* (1959-1962) e a *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos* (INEP-MEC). Publicou *Cânticos do Mar* (1935) e *Os poemas perdidos e seu reencontro* (1984). (Soares, 2005: 109-111).

74 José Alves Ribeiro nasceu em 1909, em Ipirá, Bahia. Iniciou o curso ginásial na Escola Carneiro Ribeiro, terminando-o no Ginásio São Salvador e faz os exames para ingresso na Faculdade de Direito em 1931. Começou a sua carreira literária com as primeiras publicações na imprensa carioca, no jornal *O Malho* (1902-1954) e, em Salvador, na revista *A Luva* (1925-1932). Foi professor de criminologia do curso de comunicação da Faculdade de Filosofia, e, posteriormente, através de concurso público, magistrado da Justiça do Trabalho, onde ocupou mais de uma vez a presidência. Publicou *Sonetos de maldizer* e *Sonetos de bendizer* (década de 1970). (Soares, 2005: 114-116).

⁷⁵ Foi um dos primeiros agrupamentos literários de orientação modernista, e publicou uma revista com o mesmo nome. Segundo Angela Soares: “*O grupo Arco & Flexa, liderado por Carlos Chiacchio, tinha como componentes Pinto de Aguiar, Eurico Alves, Carvalho Filho, Hélio Simões, Ramayana de Chevalier, Jonathas Milhomens, Cavalcanti Freitas, José de Queiroz Júnior e Damasceno Filho, cujas idades variavam entre 16 e 22 anos. O grupo surge a partir de reuniões literárias realizadas no Café das Meninas, localizado ao lado do antigo Cinema Guarani, próximo à Rua Chile*”. O grupo publicou apenas cinco números, constituindo a primeira, o lançamento do manifesto intitulado “Tradicionalismo dinâmico” (Soares, 2005: 65)

76 Foi formado na década de 1920, por jovens poetas e literários que se reuniam no centro histórico de Salvador. Era formado por Antônio Brandão Donatti, Elpídio Bastos, Zaluar de Carvalho, Bráulio de Abreu, Clodoaldo Milton, Nonato Marques, Leite Filho Aníbal Rocha, Alves Ribeiro, dentre outros. Seu mecenas foi Raymundo Pena Forte, descrito como pessoa sem talento intelectual, portador de necessidade especial, que se mobilizava apenas para assistir às chamadas tertúlias, sessões em que promoviam discussões acadêmicas. Durante um período teve Pinheiro Viegas (que depois integraria a Academia dos Rebeldes) entre seus integrantes. O grupo publicou quatro números entre 1928 e 1929. Embora o nome tivesse a intenção de remeter a uma prática popular alegre e festiva, Soares indica que o grupo permaneceu conservador, “*passadista e formal*” (Soares, 2005: 68).

Bahia inspiradas no movimento modernista, considerada órgão de expressão da Academia dos Rebeldes. Seu principal articulador foi o poeta baiano Pinheiro Viegas que, de acordo com Angela Soares, participou de gerações intelectuais em três momentos: no período da campanha republicana, no início da república e no modernismo baiano. Residiu algum tempo no Rio de Janeiro, onde conviveu com Agripino Grieco, Lima Barreto e João do Rio, entre outros. Como boa parte dos intelectuais da época, trabalhou como jornalista e ocupou cargos no poder público (2005: 84-6). Para o historiador Silva, o poeta era:

“...epigramista, panfletário, irreverente, excêntrico (posava de homossexual, segundo se acredita, para contrariar a moral ambiente e andava sempre de bengala e terno escuro, na calorenta Salvador) (...) Epigramas contra notáveis da política local e polêmicas abertas com representantes das letras incompatibilizaram Pinheiro Viegas com esferas das classes dirigentes de então, o que lhe imputou certa marca de maldito e, portanto, de marginal”.

(2000: 94)

Os jovens literatos da Academia dos Rebeldes *“consideravam o grupo de Arco & Flexa seu grande adversário nas lides literárias, provavelmente em razão do posicionamento político que unia seus principais componentes”* (Lima e Oliveira, 1987: 88). A recusa do purismo gramatical e a procura por uma escrita mais próxima da linguagem falada pela grande massa da população eram objetivos explícitos do grupo, tal como enunciado pelas palavras de Jorge Amado:

“A Academia dos Rebeldes foi fundada na Bahia em 1928 com o objetivo de varrer com toda literatura do passado (...) sem dúvida concorreremos de forma decisiva – nós os Rebeldes, e mais os moços do Arco e Flexa e os do

Samba – para afastar as letras baianas da retórica, da oratória balofa, da literalice, para lhe dar conteúdo nacional e social na reescrita da língua falada pelos brasileiros”. (Amado, 1992: 85)

Indo ao encontro da afirmação de Cândido sobre o Brasil, na Bahia desse período encontramos também atitude de transgressão e crítica frente à “ideologia da permanência” (1984: 29), representada por instituições como a Academia Brasileira de Letras. Não por acaso, a própria denominação do grupo, Academia dos Rebeldes, identifica a Academia de Letras da Bahia como alvo da crítica, ao mesmo tempo em que define a postura assumida pelo grupo frente aos representantes da “oratória balofa”.

Não há dúvidas, porém, de que dentre todos os aspirantes a literatos, Jorge Amado foi o que obteve maior sucesso, construindo uma obra que projetou a imagem da Bahia para os quatro cantos do mundo. Como esclarece Ilana Goldstein (2000), o autor baiano é até hoje um dos escritores brasileiros mais lidos e conhecidos. Famoso também por sua militância junto ao Partido Comunista, para o qual chegou a exercer o cargo de Deputado Federal por São Paulo, e pelas várias prisões a que foi submetido⁷⁷, Jorge Amado foi um dos que mais desenvolveu o convívio íntimo entre literatura e ideologias políticas. Um de seus livros de maior sucesso, *Capitães da Areia* (1937), que trata da vida dos meninos de rua em Salvador, foi censurado e chegou a ser queimado em praça pública pela repressão do Estado Novo.

Este escritor teve, porém, um papel decisivo na configuração do modernismo baiano, exercendo talvez localmente, as funções de eixo e catalisador da Revolução de 1930. Sua função de eixo se expressaria na consolidação de obras que se tornaram importantes fontes de reflexão e conhecimento sobre o Nordeste, abrindo uma via para a realidade da população baiana que não

⁷⁷ Aqui vemos também atuando neste caso, a proximidade entre cultura e ideologia política

aparecia nos estudos históricos e sociais. Não por acaso, um pesquisador de sua obra notou o elevado interesse de Amado por disciplinas como a antropologia e a sociologia⁷⁸ (Rossi, 2004). Estimulou muito o amigo Edison Carneiro⁷⁹ a enveredar pelos caminhos da etnologia e experimentou como uma revolução a leitura da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*⁸⁰. Como catalisador, Amado contribuiu com uma intensa mediação entre os intelectuais radicados no Rio de Janeiro e os que surgiam na Bahia, cujos exemplos são a frutífera relação entre Artur Ramos e Edison Carneiro⁸¹, ou ainda o apoio à organização do 2º Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, em 1937. Posteriormente, na década de 1940, ele seria considerado como um dos principais responsáveis pela conformação de um intenso circuito de artes plásticas que fixou na cidade do Salvador artistas como Rubem Valentim⁸², Genaro de Carvalho⁸³, Carlos Bastos⁸⁴,

⁷⁸ “O romance, entendido pelas qualidades de depoimento e fotografia do mundo social, encontrou na linguagem sociológica repertório temático e expressivo, separando literatura e ciências sociais uma linha bastante tênue e porosa” (2004: 44).

⁷⁹ Em uma das primeiras cartas trocadas com Artur Ramos, Carneiro afirma: “O meu amigo Jorge Amado ganhou. Afinal, sempre me decidi escrever o livro sobre negros que ele reclama insistentemente há coisa de três anos...”. Carta de 4 de janeiro de 1936 (Freitas e Oliveira, 1987: 79)

⁸⁰ Em *Navegação de Cabotagem*, Amado confirma que, “em suas páginas aprendemos porque e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução...” (Amado, 1992: 45).

⁸¹ Além de apresentar Carneiro a Ramos, o que veio a facilitar a publicação do primeiro livro do etnólogo, Amado também o apresentaria a Mário de Andrade, conforme testemunha carta enviada ao modernista, datada de 19 de fevereiro de 1935. Nela, Amado descreve Carneiro como um “negro fabuloso e macumbeiro” (Ma-C-Cpl, 420. Coleção Mário de Andrade, IEB/USP)

⁸² Rubem Valentim nasceu na Bahia, em 1922. Foi escultor, pintor, gravador, professor. Iniciou-se nas artes visuais na década de 1940, como pintor autodidata. Entre 1946 e 1947, participou do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia, com Mario Cravo Júnior (1923), Carlos Bastos (1925) e outros artistas. Em 1953 formou-se em jornalismo pela Universidade da Bahia e publicou artigos sobre arte. Em 1966, participou do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, Senegal. Em 1998, o Museu de Arte da Moderna da Bahia - MAM/BA inaugurou a Sala Especial Rubem Valentim no Parque de Esculturas. (Enciclopédia Itaú de Artes visuais. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC).

⁸³ Genaro Antônio Dantas de Carvalho nasceu na Bahia, em 1926. Foi tapeceiro, pintor, desenhista. Iniciou seus estudos de pintura com o pai. Em 1944, foi para o Rio de Janeiro, e estudou desenho com Henrique Cavalleiro na Sociedade Brasileira de Belas Artes. Foi considerado um dos principais ativistas pela renovação da arte na Bahia, ao lado de Carlos Bastos, Caribé e Mario Cravo Jr. Após um período de estudos fora do país, retornou no ano de 1955, quando criou o primeiro ateliê de tapeçaria no Brasil, na cidade de Salvador. Seu trabalho de maior destaque foi o mural realizado para o salão interno do Hotel da Bahia, obra com 200 metros quadrados, intitulada *Festejos Regionais Bahianos*. (ibid.)

⁸⁴ Carlos Bastos foi pintor, ilustrador, cenógrafo. Iniciou sua formação artística na Escola de Belas-Artes da Universidade da Bahia, onde ingressou em 1944 e assistiu às aulas de João Mendonça Filho, Raymundo

Jenner Augusto⁸⁵ e Carybé⁸⁶. Considerando, por fim, os motivos que levaram pessoas como Carybé e o fotógrafo Pierre Verger⁸⁷ à Bahia, não se pode esquecer o efeito de obras como *Jubiabá* (1935), que despertaram o vivo interesse e curiosidade de muitos pelos mistérios da Salvador de todos os Santos. No “Guia dos mistérios e ruas” da cidade, Amado dizia à sua interlocutora na introdução: “*Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere a esta cidade da Bahia? Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é mentira nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem...*” (1945: 22)

Se as obras literárias de Jorge Amado foram importantes para projetar a Bahia como uma terra de mistérios e de cordialidade, a dimensão musical da cidade foi repercutida pela atuação de outro representante de peso: Dorival Caymmi. Radicado no Rio de Janeiro desde a década de 1930, o sucesso de suas canções, impregnadas de mar, vento e pescadores, demonstram muito bem o quanto a “música folclórica baiana” – da qual era considerado embaixador⁸⁸, recebia boa acolhida nos programas de rádio. Amigo de Jorge Amado, Caymmi criou a música da canção entoada em *Mar Morto* (1936), cuja letra foi, posteriormente, bem desenvolvida pelo escritor, numa plena circularidade entre texto e música, entre o escritor e o músico⁸⁹.

Aguiar e Alberto Valença. Nesse ano, participou, ao lado de Mario Cravo Júnior e de Genaro, da 1ª Mostra de Arte Moderna da Bahia (ibid.)

⁸⁵ Jenner Augusto foi pintor, cartazista, ilustrador, desenhista e gravador. Residiu em diversas cidades de Sergipe. Em 1949, mudou-se para Salvador, e trabalhou como assistente no ateliê de Mario Cravo Júnior. Nessa época, participou com Lygia Sampaio e Rubem Valentim da mostra Novos Artistas Baianos, realizada no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (ibid.).

⁸⁶ A biografia de Carybé está detalhada adiante.

⁸⁷ O fotógrafo francês Pierre Verger fixou residência na Bahia em 1946, onde trabalhou com Odorico Tavares em reportagens para a Revista *O Cruzeiro*. Até 1951, dedicou-se às atividades na revista, produzindo um grande conjunto de imagens sobre a cidade de Salvador e seu entorno, publicada em obras como *Retratos da Bahia*, Salvador: Editora Corrupio, 4º Ed. 2005.

⁸⁸ Este título foi-lhe atribuído pelo jornal *Estado da Bahia*, durante uma de suas apresentações em Salvador, no ano de 1952 (Caymmi, 2001: 293).

⁸⁹ Stella Caymmi, neta de Dorival Caymmi, contrasta de maneira interessante as perspectivas de ambos sobre a Bahia: “*Os pescadores das canções de Caymmi não são marginalizados como alguns dos personagens de Jorge, insatisfeitos e com forte potencial revolucionário. No universo de Caymmi, seus personagens estão perfeitamente*

A projeção de Caymmi na era de ouro do rádio foi tamanha que, no ano de 1944, os Estúdios de Walt Disney incluíram uma de suas composições no segundo longa-metragem de animação que ambientaram no Brasil⁹⁰, onde Zé Carioca leva Pato Donald para conhecer a Bahia. As músicas de Ary Barroso e Dorival Caymmi dão o tom e o ritmo do passeio, com destaque para a figura da baiana com seus balangandãs e para o samba. Stella Caymmi, na biografia que produziu sobre o avô, conta que sua transformação em artista de rádio se deu após a popularidade nacional e internacional da canção “*O que é que a Baiana tem?*”, interpretada por Carmen Miranda. Pouco tempo depois, o cantor recebera duas propostas, uma para apresentações na Rádio Nacional e outra, na mesma emissora, para colaborar com o programa “Curiosidades musicais”, no qual relataria histórias sobre os costumes e folclore da Bahia (Caymmi, 2001: 131).

A Rádio Nacional era então uma das mais importantes emissoras do país e o apresentador do programa em questão, seu principal radialista, era Almirante. O sucesso de Caymmi desde a década de 1930 ampara-se em seu talento pessoal e em uma acolhedora e crescente recepção a tudo o que fosse identificado como sendo de origem “pitoresca”, ou melhor, que fosse folclórico no sentido de totalidade integrada da vida, em que aspectos como a simplicidade, a ingenuidade, o oral e, por fim, o autêntico sobressaíam frente ao ambiente moderno e fragmentado da grande cidade (Cavalcanti, 2001: 67).

1.2.2. História e Antropologia na Bahia

Em relação aos estudos sociais e históricos, a Bahia teve papel destacado tanto pelos seus círculos intelectuais locais, como por servir de campo de estudos e exemplo para ensaístas que se

adequados e felizes. É um mundo idealizado, atemporal, harmônico. Lírico, se quiserem. Não há nenhuma pretensão de atuar aí como intelectual orgânico...” (ibid: 221)

⁹⁰ Estas produções de Walt Disney faziam parte da nova orientação da política externa norte-americana para a América Latina, também conhecida como “política da boa vizinhança”.

dedicaram ao tema da identidade nacional e cientistas sociais estrangeiros ávidos por conhecer seu modelo de convivência racial. A questão racial para identidade baiana ocupa um lugar destacado entre as preocupações dos intelectuais locais desde meados do século XIX, estando presente nas suas principais instituições como a Faculdade de Medicina e o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB): “*Nesses espaços (e particularmente no Instituto), as questões sobre o caráter racial do povo baiano foram amplamente discutidas, servindo como elementos de interesse comum e, conseqüentemente, de pontos de diálogo com o Estado*” (Silva, 2006).

Essas instituições foram, em grande parte, responsáveis por elaborar teorias segundo o paradigma científico da época, alimentando um ideal de civilidade baseado na condição étnica da população, que seria mais bem alcançado pela ausência ou minimização das raças consideradas inferiores, como negros e mestiços. Tal perspectiva tinha impacto direto na ação do Estado, como comprova o esforço das políticas de imigração na virada do século, estimulando o branqueamento da população, o que se chocava frontalmente com a realidade étnica da sociedade baiana (ibid.).

Sobre a atuação do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGBH), Paulo Silva apresenta uma análise que enfatiza o alinhamento de seus intelectuais com o movimento autonomista surgido com a Revolução de 1930, produzindo um discurso historiográfico com sentido laudatório em relação às elites locais. O Movimento Autonomista foi a reação à intervenção de Vargas na correlação de forças políticas baianas, nomeando Juraci Magalhães para o comando do Estado. A notícia teria sido recebida com grande mal-estar pelas elites políticas locais (Silva, 2000: 25), embora um de seus mais tradicionais integrantes, J.J. Seabra, houvesse apoiado a campanha da Aliança Liberal, pela qual concorreu Vargas no ano anterior.

Além de desequilibrar o jogo de forças entre as facções políticas baianas ao chegar como interventor, Juraci Magalhães não era da Bahia (nasceu no Ceará) e tinha patente militar, o que

quebrava uma longa hegemonia dos bacharéis na direção política do Estado. Esta oposição dos políticos baianos não teria se desenrolado apenas na arena política, mas também teria tomado parte em instituições como IGHB. Como nota Silva, ao analisar alguns de seus mais destacados pesquisadores fica evidente que: *“No caso da Bahia dos anos 1930 e 1940, o discurso historiográfico comportou pronunciado comprometimento com uma determinada estratégia política: a de retomada da autonomia do Estado para conforto e bem estar de suas elites dirigentes”* (ibid.:19). Dentre os envolvidos nas disputas das facções políticas baianas, estava Nelson Carneiro, considerado braço direito de J.J. Seabra nas disputas com Juraci Magalhães, e que publicou, em 1933, um texto-denúncia contra este⁹¹. Apesar do pai de Nelson, o Professor Souza Carneiro, defender com certa convicção o *seabrismo*, não conseguiu impedir que um de seus outros filhos, Edison, se aproximasse das correntes de esquerda que ganhavam terreno na Bahia.

A família Carneiro não possuía uma situação financeira confortável, em contraste com as outras do estrato ao qual pertencia, porém, seu pai ocupava o posto de Professor da Escola Politécnica, o que habilitava sua passagem pelos círculos da elite mais letrada da Bahia. Jorge Amado, filho de um coronel enriquecido pelo ciclo do cacau, comentou a situação de pobreza característica da família do amigo: *“O mais pobre de todos nós seria Edison Carneiro, membro de família numerosa. O pai, professor Souza Carneiro, catedrático da Escola Politécnica, mal ganhava para as despesas inadiáveis da prole (...)”* (Amado, 1992: 426). Antes mesmo de formar-se bacharel pela Faculdade de Direito da Bahia (1935), Edison já exercia a atividade jornalística e compartilhava com Jorge Amado um grande interesse pelo papel do negro na sociedade.

⁹¹ *Humilhação e devastação da Bahia (análise documentada da administração do Sr. Juraci Magalhães reunida e anotada por Nelson de Souza Carneiro).*

Começando sua carreira no momento em que o modelo racista sofria fortes críticas e o papel do negro e do mestiço passava a ser visto como positivo, Carneiro acompanhou de perto a forte repressão que estas populações sofriam em Salvador, cujas elites almejavam uma “desafricanização das ruas”⁹². Jorge Amado testemunha a convivência com uma das práticas comuns da população negra⁹³ da capital baiana, alvo da ira de algumas elites: “*Edison, Aydano do Couto Ferraz, eu, nós todos éramos um pequeno grupo de jovens que frequentava candomblés. Na época, representávamos uma exceção... Era perigoso, a repressão era violenta...*” (Raillard, 1990 :84). Em outro texto ele complementa, afirmando o sentimento do grupo: “*...sentíamo-nos brasileiros e baianos, vivíamos com o povo em intimidade, com ele construimos, jovens e libérrimos nas ruas pobres da Bahia*” (Amado, 1992: 85). A conclamada proximidade é evocada como uma das razões que os levaram a defender as religiões afro-brasileiras e seus representantes frente aos poderes repressivos da polícia e às críticas da imprensa. Por outro lado, a aproximação entre intelectuais com orientação de esquerda e os candomblés fez com que estes fossem também reprimidos, como se fossem esconderijos de subversivos: “*durante a ditadura, a do Estado Novo sob o regime de Vargas, Edison Carneiro foi perseguido como comunista – naqueles tempos ele era comunista. Foi escondido no candomblé de Aninha...*” (Raillard, 1990: 84). Os primeiros estudos de Carneiro⁹⁴ e, principalmente a realização do 2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador no ano de 1937, guardam parte importante de seus sentidos como uma reação a este contexto.

⁹² Dias comenta que nas primeiras décadas do século XX, na “*Bahia, procurou-se não só modificar a paisagem arquitetônica da capital, mas também e, sobretudo se buscou ‘desafricanizar as ruas’*” (Dias, 2006: 26)

⁹³ Dias comenta que: “*Como a concentração de renda era grande e secularmente centrada nos brancos, não é difícil perceber qual era a cor da pobreza e dos costumes que tanto contrariavam as elites*” (ibid.)

⁹⁴ Carneiro, Edison. *Religiões negras – notas de ethnographia religiosa*, de 1936 e *Negros Bantus – notas de ethnographia religiosa e de folk-lore*, de 1937, ambos pela Editora Civilização Brasileira, por intermédio de Artur Ramos.

1.2.3. Um certame científico e popular: o 2º Congresso Afro-brasileiro

Respondendo à crítica de Gilberto Freyre a respeito do suposto exagero do lado pitoresco sobre a dimensão científica do encontro, Carneiro deixou claro que a vantagem de tal característica foi a seguinte:

“(...) acabou com o espantinho que ainda eram, para as classes chamadas superiores da Bahia, os candomblés... A publicidade do Congresso, nos jornais e pelo rádio, contribuiu para criar um ambiente de tolerância em torno dessas caluniadas religiões do homem de cor” (Carneiro, 1964: 100)

A grande importância do 2º Congresso Afro-brasileiro se inscreve no âmbito de uma retomada dos estudos sobre o negro, iniciada por Artur Ramos, pois pouco *“ou quase nada, durante os anos 20, fora acrescentado aos estudos realizados por Nina Rodrigues e Manuel Querino⁹⁵, para compreensão da importância e da participação do elemento negro na sociedade brasileira”* (Oliveira, 1987: 23). Ramos, como se sabe, defendia a originalidade dos temas desenvolvidos por Nina Rodrigues, colocando-se como um continuador de seu legado. Embora tanto Ramos como Carneiro houvessem participado do 1º Congresso realizado em Recife, o antropólogo Waldir Freitas Oliveira sugere que apenas depois deste encontro a amizade entre ambos teria se iniciado (ibid.: 25). Esta se alargou como mútua colaboração, pois, enquanto Carneiro facilitava o acesso do médico alagoano a novas informações, pela pesquisa de campo que fazia em Salvador, Ramos, já residindo no Rio de Janeiro e dirigindo a Biblioteca de

⁹⁵ Nasceu em 1851. Abolicionista, professor de desenho, sindicalista e estudioso da história e cultura do negro na Bahia. Publicou, dentre outros, *A raça africana e seus costumes no Brasil* (1916); *Influência africana nos costumes da Bahia* (1918) e *A Bahia de Outrora* (1922). Segundo Reis: *“Cidadania plena para negros e mestiços, este um dos objetivos da militância intelectual, sindical e política de Manuel Querino”* (2008: 297)

Divulgação Científica da Editora Civilização Brasileira, publicava algumas das obras de Carneiro⁹⁶.

De acordo com Oliveira, o 2º Congresso foi um “autêntico sucesso”, reunido nos salões do IGHB. Dele participaram “*não só intelectuais da Bahia*⁹⁷ *como de outros Estados*⁹⁸, *e mesmo internacionais*⁹⁹; *e também com a presença de pais e mães-de-santo*¹⁰⁰ *dos principais candomblés de Salvador...*” (ibid.: 28). As discussões ocorreram sobre os mais diversificados temas e somaram-se a festividades programadas pelos organizadores, como visitas aos mais importantes terreiros, “*por iniciativas das suas próprias comunidades, além de exibições e capoeira, batuque e samba, realizadas na sede do Clube de Regatas Itapagipe*” (ibid.). Animado com o resultado do Congresso, Carneiro reiterou a dupla fisionomia que guiou sua realização, caracterizada, ao mesmo tempo, por um certame popular e “*um certame científico. Homens de ciência e homens do povo se encontraram ombro a ombro, discutindo as mesmas questões, que se interessavam a uns pelo lado teórico, a outros interessava pelo lado prático...*” (Carneiro, 1964: 102).

1.2.4. A encruzilhada de Edison Carneiro: entre a antropologia e o folclore

A esta altura, Carneiro era alçado à categoria de líder dos estudos africanistas na Bahia, tornando-se uma referência para muitos outros estudiosos que aportaram em Salvador naqueles

⁹⁶ Sansone identifica nesta relação um exemplo das “*fortes e tensas relações de poder, que interligam os intelectuais-chave no contexto local, com padrinhos nacionais e ‘brookers’ acadêmicos internacionais. Edson Carneiro dependia de Artur Ramos, que, por sua parte, dependia de Melville Herskovits*” (2002: 7)

⁹⁷ Da Bahia, além de Edison, participaram Jorge Amado, Áydano do Couto Ferraz, Clóvis Amorim, Reginaldo Guimarães e o prof. Martiniano Eliseu do Bonfim (Oliveira, W., 1987: 29).

⁹⁸ Foram recebidos trabalhos de Manoel Diégues Júnior e Alfredo Brandão (Alagoas), Renato Mendonça, Jacques Raymundo e Robalinho Cavalcanti (Rio de Janeiro), Dante Laytano e Dário Bittencourt do Rio Grande do Sul (ibid.).

⁹⁹ Enviaram colaborações Melville Herskovits (EUA) e Salvador Agüero (Cuba). Donald Pierson (EUA) presidiu sessões e apresentou trabalhos (ibid.).

¹⁰⁰ Martiniano do Bonfim, Eugênia Ana dos Santos, Manoel Bernardino da Paixão e Manuel Vitorino dos Santos.

anos. Dentre as mais famosas constam a antropóloga Ruth Landes¹⁰¹, que produziu toda sua pesquisa de campo em Salvador na companhia do etnólogo baiano, o que teve como consequências certo afastamento em relação a Artur Ramos¹⁰². Embora reconhecido como autoridade nos estudos sobre o negro, Carneiro vai mudar-se para o Rio de Janeiro em 1939, desiludido com as condições de exercer suas atividades intelectuais em Salvador. Seguirá colaborando com periódicos e, em 1948, publicará sua principal obra sobre as religiões afro-brasileiras: *Candomblés da Bahia*.

No fim da década de 40, Carneiro se aproximará do Movimento Folclórico, que ganha força com a criação da Comissão Nacional de Folclore (1947) e passará a articular a questão racial no interior da discussão sobre folclore. A aproximação de Carneiro com este tema não é fortuita, uma vez que já em suas primeiras obras ele se referia ao tema, a exemplo de outros autores, como Artur Ramos. Como exemplo, mencionamos seu segundo livro, intitulado *Negros Bantus – notas de ethnographia religiosa e de folk-lore* (1937), onde a questão do folclore é tratada nos termos de “sobrevivências culturais”, de maneira semelhante à análise empreendida por Ramos dois anos antes em *O folk-lore negro do Brasil – Demopsychologia e Psychanalise*. Em um caso como no outro, o folclore emerge como dimensão de transição ou diluição (nas palavras de Ramos) das

¹⁰¹ A antropóloga Ruth Landes, que chegou à Bahia em 1938 para pesquisar as religiões de matriz africana, foi uma das primeiras pesquisadoras enviadas pela Universidade de Columbia, inaugurando a cooperação internacional junto ao Museu Nacional. Seu principal interlocutor em Salvador foi Edison Carneiro, àquela altura (um ano depois do 2º Congresso Afro-brasileiro) principal autoridade no campo de pesquisa sobre candomblé na Bahia. Carneiro a acompanhou na maior parte do tempo, o que é evidenciado no livro da antropóloga sobre esta pesquisa, *A cidade das mulheres* publicada em 1947. Sobre o encontro com Carneiro, a antropóloga conta a seguinte versão: “*Cartas de apresentação de eruditos da Universidade de Fisk e do Rio de Janeiro levaram-me em particular a um jovem etnólogo baiano, chamado Edison Carneiro (...) o número e a originalidade dos seus estudos faziam-me esperar um homem muito mais idoso (...)*” (2002: 49).

¹⁰² Mariza Corrêa explora o conflito aberto com a presença de Ruth Landes detalhadamente no artigo “Diário de Campo: Artur Ramos, antropólogos e a antropologia”. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 119, 1999 - Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2004.

criações mitológicas cristalizadas e veiculadas pelas religiões, adormecidas num inconsciente coletivo.

Embora pouco discutida, a articulação entre os estudos sobre o negro e o folclore reflete também um momento do impasse que os estudiosos dos anos trinta viviam em relação à definição do caráter nacional e das melhores teorias e métodos para alcançar sua adequada compreensão. Como notou Mariza Corrêa, em *As ilusões da Liberdade*, os intelectuais que se dedicaram ao estudo das relações raciais no período efetuaram duas alterações importantes no debate sobre identidade nacional: a primeira, ao definir o termo “relações raciais” como sinônimo quase exclusivo de relações entre brancos e negros; e a segunda, ao redefinir as relações raciais como contexto privilegiado de surgimento de uma cultura brasileira (2001: 223).

Ora, não podemos esquecer que tais definições ocorrem no exato momento em que a antropologia se consolida enquanto disciplina na moderna instituição universitária. Como se sabe, na disputa pela normalização do campo das Ciências Sociais, o folclore não atingiu o estatuto científico que para ele almejavam intelectuais como Mário de Andrade, Artur Ramos (durante algum tempo) e Edison Carneiro. Portanto, quando Corrêa aponta tal redefinição no debate, não estamos olhando para “todos os intelectuais que se dedicaram ao estudo das relações raciais”, nem necessariamente para “os mais importantes”; mas sim para aqueles que, no horizonte de consolidação da antropologia como disciplina acadêmica, compreendiam a questão racial no centro do debate.

Edison Carneiro foi um dos intelectuais que, acreditando na interdependência entre antropologia e folclore, ficou fora da academia, embora esteja incluso entre aqueles que se dedicaram ao estudo das relações raciais. Esta ponderação ajuda a localizar melhor como Edison Carneiro transitou da etnologia para o folclore, articulando, no interior do Movimento Folclórico,

posições bem mais ortodoxas sobre o caráter nacional do que outros folcloristas. A principal delas refere-se ao papel do candomblé, que Carneiro não considerava como folclore, tendo uma posição contrária a de outros colegas. Como etnólogo, ele entendia que as religiões do negro são a parte mais resistente à nacionalização, coexistindo com outras formas religiosas na sociedade brasileira. Já como folclorista, identificava que era nas manifestações populares praticadas pelos negros – qualificadas por ele como ‘folguedos’ – que a grande contribuição para o folclore nacional poderia ser observada, uma vez que nelas, “*encontraremos o negro comportando-se como brasileiro*” (1957: 70). Era assim que assentava em sua reflexão as diretrizes para pensar uma nação brasileira, ambíguas, mas expressando sua preocupação com a passagem do negro visto como estrangeiro, para tornar-se brasileiro.

1.2.5. Bahia, estação Brasil

Antonio Cândido, ao observar o resultado das consequências culturais da Revolução de 1930 para o Brasil, entende que seus ganhos se distribuíram de maneira diferente de acordo com os setores da população. Entre os mais pobres, a principal promessa de melhorar a instrução pública no nível primário, foi atingida somente de raspão. Entre as camadas intermediárias, “*(...) a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico*” (1984: 34). Para o crítico, os melhores frutos ficaram entre as elites, pois houve “*grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural, inclusive com aquisição de um corte progressista por alguns de seus setores*” (ibid.). Entre as elites porém, e com consequências em todos os outros setores, Cândido identifica mudanças positivas depois de 1930:

“(...) se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil...(...) Por extensão, houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (ibid.)

Na composição de novas popas para imaginar a nação, diversos fatores concorreram, concentrando e catalisando as dimensões da educação primária, superior, das comunicações, da arte e da literatura, do cinema e da música. A capital do país foi ponto fundamental para o encontro destas muitas vertentes e seus experimentadores regionais. No que se refere aos estudos sociais e históricos, novos constructos teóricos e instituições se consolidaram, dando vazão aos muitos ensaios produzidos na época, todos tentando responder a uma definição de quem é o povo desta nação. A Bahia foi um campo de observação especial para muitos intelectuais interessados na questão racial. Vista como a cidade com a maior concentração da população negra e, pelo menor desenvolvimento urbano do que outras cidades com o Rio de Janeiro e São Paulo, como local de tradições mais preservadas, Salvador serviu como exemplo para muitas interpretações sobre os benefícios do modelo de convivência racial baseado na mestiçagem. Tanto para análises teóricas de cunho mais científico, como as mais próximas da literatura, ou mesmo as que se definem como literárias, a Bahia encarnará para o Brasil e fora dele, um dos melhores exemplos do país que imagina e ritualiza sua identidade enquanto popular e mestiça.

Capítulo 2.

Capoeiristas, intelectuais e Estado na Bahia: jogo de dentro e jogo de fora

“Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações”.

Norbert Elias. Mozart, Sociologia de um gênio.

O esforço deste capítulo é o de explorar a compreensão que os praticantes de capoeira davam à sua ação, e a maneira como mobilizavam as interpretações sobre a capoeira junto a certos intelectuais e representantes do Estado. Norbert Elias, em seu estudo sobre a vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart, contribuiu de maneira fecunda com a perspectiva analítica que aqui procuramos desenvolver. Como se depreende da epígrafe do capítulo, uma das questões para o sociólogo é compreender o sentido dado pelas pessoas à sua vida, como critério que justifique suas escolhas e o seu sentimento de sucesso ou fracasso. Mas os valores expressos nas escolhas das pessoas não existem fora de um modelo de estrutura social que oriente seus sentidos. Para Elias:

“Só então, em suma, é possível entender as coerções inevitáveis que agiam sobre Mozart e como ele se comportou em relação a elas – se cedeu à sua pressão e foi assim influenciado em sua produção musical, ou se tentou escapar ou mesmo se opor a elas” (1995: 19)

A trajetória do gênio Mozart oferece boas sendas para nossa análise. Um dos pontos mais importantes é a questão da transição da arte, da passagem de artesão para artista. Tal passagem ocorre em função da mudança na situação social do artista, com a menor subordinação da imaginação deste ao gosto cortesão; uma maior especialização da função do artista; a ascensão de

novas classes sociais e a mediação de agências negociantes. Guardados os limites comparativos, também pode ser observado na Bahia, entre 1930 e 1960, uma modalidade de transição, da figura do capoeira para o capoeirista. O primeiro seria mais associado à imagem do criminoso ou do “amador” que se reunia em rodas de capoeira animando as festas populares de Salvador; o segundo, seria visto como profissional, que construirá seu projeto em torno das linguagens crescentes do esporte e do folclore. Creio ser possível entrever, inspirado pelas perspectivas esboçadas, elementos importantes desta transição, expressos e criados pela trajetória exemplar de Mestre Pastinha, considerado o “guardião” da capoeira tradicional e também, paradoxalmente, seu “criador”.

2.1. Jogo de fora e jogo de dentro

O principal objetivo deste capítulo é dar relevo aos significados da capoeira para seus praticantes, em relação às disputas ocorridas com intelectuais e representantes do Estado. Na aproximação dos interesses e sentidos que a capoeira protagoniza, nota-se certa “ebulição de significados” em torno da prática. Pretende-se enfatizar como tal “ebulição” foi interpretada e também mobilizada por algumas pessoas, que ficaram conhecidas como mestres de capoeira, tanto para impor e estabilizar o que entendiam ser a capoeira, como para construir e ocupar as melhores posições sociais que dela derivaram.

Em se tratando de acompanhar o agenciamento dos capoeiristas neste período, a noção de “jogo de dentro” e “jogo de fora”, utilizada por Mestre Pastinha e outros capoeiristas, pode representar uma boa metáfora. Diz o mestre que o jogo de dentro *“é realizado no chão, jogo rasteiro, apoiando-se os capoeiristas apenas, com os pés e as mãos (...) O corpo não pode tocar o chão. Nesta modalidade, a malícia dos lutadores, procurando um enganar o outro, tem sua*

grande aplicação (...)” (1964: 42). Inversamente, como explica Mestre Bola Sete, no livro *Capoeira Angola na Bahia*, depois “do jogo de dentro, damos início ao ‘jogo de fora’, que é praticado na posição de pé. Neste jogo podemos aplicar todos os golpes da capoeira e em qualquer parte do corpo do adversário” (2005: 70). Além de uma metáfora sobre a inversão da ordem social, representada pelo predomínio do baixo corporal¹⁰³, o que estas afirmações sugerem é um trânsito entre o alto e o baixo, o dentro e o fora como momentos específicos da luta que se trava. Com isso, pretende-se afirmar que o trânsito constante entre estas duas dimensões, são estratégias de luta que resumem também o tipo de conduta¹⁰⁴ dos capoeiristas em suas relações com os intelectuais e representantes do Estado na Bahia.

A referência à “ebulição de significados” é assumida aqui como um momento especial pelo qual a capoeira baiana passa desde a década de 1930 até meados da década de 1960. Nesse período ocorreram importantes transformações que somente se estabilizaram posteriormente. As condições de realização da capoeira na cidade de Salvador estavam em franca mudança. Tanto os locais onde se realizam as rodas de capoeira, como a imagem daqueles que a realizam, passando pelas relações que se estabelecem entre os capoeiristas, modificaram-se intensamente no período. São variadas as fontes que permitem identificar este fenômeno.

Para melhor compreender a visão de Mestre Pastinha, nos apoiaremos nos livros *Capoeira Angola*, publicado no auge de seu reconhecimento, em 1964, e *A Herança de Pastinha*, de 1997, também conhecido como os *Manuscritos de Mestre Pastinha*, editado a partir de documentos redigidos por Pastinha durante sua vida e deixados com dois importantes amigos antes de sua

¹⁰³ Para a Letícia Vidor Reis, “o mundo da capoeira é um mundo às avessas. Nesse mundo invertido, o baixo corporal (pés e quadris) torna-se mais importante do que o alto corporal (cabeça, mãos e tronco)” (1997: 212).

¹⁰⁴ Reis é uma das autoras que sugere a possibilidade de se interpretar a roda de capoeira como um microcosmo do universo social (ibid.)

morte, o pintor Carybé¹⁰⁵ e o escritor e ex-deputado Wilson Lins¹⁰⁶. Certamente, ao deixar tais documentos com estas duas figuras de renome, Pastinha imaginava poder perpetuar, de alguma maneira, o prestígio alcançado pela capoeira que defendia e também a sua imagem de criador. Além destes documentos, Pastinha deixou suas opiniões expressas em vários depoimentos à imprensa escrita, rádio e televisão, sendo que alguns foram compilados no disco *Mestre Pastinha Eternamente* (1969) e no documentário *Pastinha! Uma vida pela capoeira* (1998), ambos usados como fontes, além da pesquisa em periódicos feita junto ao acervo digital da Biblioteca Amadeu Amaral, do Museu do Folclore.

As fontes da imprensa também permitiram uma aproximação com a perspectiva dos intelectuais e representantes do Estado, complementadas por publicações relevantes de personalidades de destaque na época como Edison Carneiro, a antropóloga norte-americana Ruth

¹⁰⁵ Hector Julio Páride Bernabó nasceu em Lanús, Argentina, no ano de 1911. Foi pintor, gravador, desenhista, ilustrador, mosaicista, ceramista, entalhador, muralista. Frequentou o ateliê de cerâmica de seu irmão mais velho, Arnaldo Bernabó, no Rio de Janeiro, por volta de 1925. Entre 1941 e 1942, viajou por países da América do Sul. De volta à Argentina, traduziu com Raul Brié, para o espanhol, o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893 - 1945), em 1943. Em 1944, foi a Salvador, e passou a se interessar pela religiosidade e cultura locais. No Rio de Janeiro, auxiliou na montagem do jornal *Diário Carioca*, em 1946 e colaborou com o *Tribuna da Imprensa*, entre 1949 e 1950. Em 1950, mudou-se para Salvador para realizar painéis para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Na Bahia, participou ativamente do movimento de renovação das artes plásticas. Em 1957, naturalizou-se brasileiro. Publicou, em 1981, *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Ilustrou livros de Gabriel García Márquez, Jorge Amado e Pierre Verger, entre outros.

¹⁰⁶ Wilson Lins nasceu em 1919, em Pilão Arcado, Bahia. Era filho de um poderoso coronel da Bahia, Franklin Lins de Albuquerque. cursou o Secundário no Ginásio Carneiro Ribeiro e Colégio Ipiranga, Salvador-BA. Atuou como redator-chefe e diretor do jornal da família *O Imparcial*; trabalhou no *Diário de Notícias*, *Diário da Bahia*, *A Tarde* e *Jornal da Bahia*. No Rio de Janeiro, foi redator político e cronista do jornal *O Mundo*, de 1948 e 1950 e repórter da sucursal do jornal *O Estado de São Paulo*. Romancista, novelista, cronista e ensaísta, tinha como tema constante em suas obras o regionalismo, principalmente a região do São Francisco. Em 1967, foi eleito para a Academia de Letras da Bahia. Ocupou ainda o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Estado da Bahia (1959-1962); presidente do Conselho Estadual de Cultura (1983); Deputado estadual pelo Partido Republicano - PR (1951-1963), reeleito pela União Democrática Nacional - UDN, (1963-1967) e pela Aliança Renovadora Nacional - ARENA, (1967-1971). Informação extraída do site da Assembleia Legislativa da Bahia: <http://www.al.ba.gov.br/v2/biografia.cfm?varCodigo=370> (acesso em novembro de 2010).

Landes, o escritor Jorge Amado, o etnólogo e folclorista Waldeloir Rego¹⁰⁷ e o pintor argentino Carybé, entre outros.

Uma das primeiras características a destacar, nas décadas de 1930 e 1940, é o local onde acontecia o jogo da capoeira. Em geral, as rodas de capoeira congregavam grupos de pessoas conhecidas, e com ampliada presença sobretudo quando se apresentavam em locais públicos, como as festas e feiras populares de Salvador, dentre as quais destacam-se as de Nossa Senhora da Conceição da Praia¹⁰⁸ ou de Santa Bárbara¹⁰⁹. Outro traço relevante do período é a imagem do capoeira veiculada nas manchetes de jornais, conforme pode ser visto no interessante estudo do historiador Josivaldo Pires de Oliveira (2004). O historiador afirma que, analisando os praticantes no momento em que o fenômeno está fortemente associado à criminalidade, ou seja, entre 1912 e 1937, embora não encontremos evidências diretas da repressão policial, o capoeira *“aparece frequentemente nas colunas policiais, às vezes como vítima outras tantas como agressor, mas sempre nas manchetes que tratam da criminalidade das ruas. Essa era uma situação que permaneceu, pelo menos, até meados da década de 1930”* (Pires: 2004: 120). Dessa forma, são as próprias relações estabelecidas entre os praticantes que passarão por mudanças, com a consolidação de hierarquias entre mestres e aprendizes, as tentativas e sucessos na metodização da capoeira e a transformação do ensino e da exibição da capoeira em fonte de renda contínua. Em poucas palavras, a capoeira passara, em breve, a ser vista como uma profissão, uma carreira,

¹⁰⁷ Waldeloir Rego era antropólogo de formação, escritor, ensaísta e escultor, reconhecido estudioso da cultura afro-baiana. Nasceu no dia 25 de agosto de 1930, na cidade de Salvador, Bahia. Publicou *Sete Lendas Africanas da Bahia* (1978) e *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé*(1981).

¹⁰⁸ Esta feira, para Amado, seria *“a preferida dos capoeiristas que fazem aqui suas melhores demonstrações (...) Os grandes capoeiristas exercitam-se na vista da multidão, acompanhado pelo berimbau e pelo chocalho. É uma das festas populares mais interessantes da cidade”* (Amado, 1945: 150).

¹⁰⁹ Sobre esta feira, sabemos também por Amado, que *“A festa de Santa Bárbara, Iansã dos negros, é realizada no Mercado da Baixa dos Sapateiros. Muita cachaça, um grande torneio de capoeira. Inicia-se com uma missa em honra da Santa, voltando-se depois todos os assistentes e mais os que aderem para o mercado em ruidosa procissão”* (Amado, 1945: 149)

de inserção ambígua, entre o desporto e a arte. Como indica Pires, sobre esta passagem, visualizando as páginas de jornais em meados da década de 1930, os capoeiristas “*passaram a ocupar, também, outros espaços nos periódicos locais, como as manchetes desportivas e culturais*” (Pires, 2004: 120).

As décadas de 1930 a 1960, pelos traços de transição mencionados, ampliam as formas de atuação dos capoeiristas frente às possíveis interpretações de sua prática e nos oferecem bons argumentos para notar quais os limites e possibilidades de ação social. Como os capoeiristas percebiam e agiam no âmbito deste processo de mudança? Negavam o passado recente que criminalizava a capoeira? Como entendiam que deveria ser então a capoeira? Valorizavam ou negavam os significados da capoeira como folclore e como esporte? Como a valorização de determinados aspectos era agenciada pelos capoeiristas nas relações com outras pessoas, como intelectuais e representantes do Estado?

A conduta de oficialização que o poder público imprimiu a manifestações como o candomblé, o samba e a capoeira no Brasil e, em especial na Bahia, foi alvo das preocupações de Jocélio Telles dos Santos. Destacando a incorporação de tais manifestações pelas políticas oficiais como símbolos de autenticidade da nossa brasilidade, Santos enfatiza que se o patrimônio da “cultura” brasileira passava a ser apresentado como negro na sua origem, seus contornos passavam pela Bahia. Uma análise das notícias publicadas pela imprensa baiana na década de 1960, por exemplo, o leva a concluir que: “*O candomblé (...) passava-se a se constituir em um símbolo, por excelência, de baianidade. Junto com a capoeira e a culinária, ele foi incorporado pela mídia, por órgãos públicos, empresas privadas, como uma das marcas registradas da Bahia*” (Santos, 2005: 65). Sobre a capoeira, Santos argumenta que além das instâncias públicas

valorizarem a capoeira como “esporte nacional”, as mesmas irão reforçar “*a visão da capoeira como manifestação folclórica*” (Ibid.: 121).

Mas os capoeiristas também vão se apropriar do debate e estabelecer suas demandas em relação à capoeira, explicitando para o autor uma nova forma de cultura política que se instala a partir dos anos 70¹¹⁰. Nosso foco aqui é lançado sobre a forma como, no contexto imediatamente anterior a este, os capoeiristas agiam e quais estratégias colocavam em ação nos anos entre a repressão e a aceitação da prática pelo poder público, pela imprensa e pelas elites.

Mestre Pastinha (1889-1981) é considerado por muitos, como um dos maiores capoeiristas baianos, expoente do estilo de jogo que se consolidou como *Capoeira de Angola* ou *Capoeira Angola*. A referência ao estilo traz uma série de significados sobre a origem e as características da capoeira, frequentemente contraposta ao estilo denominado *Capoeira Regional*, capitaneada pela figura de Mestre Bimba. Mas, antes de tentar resumir quais seriam tais diferenças, é preferível acompanhar como elas são acionadas em determinados contextos, tendo em vista a trajetória de Mestre Pastinha.

2.2. Da última rasteira: a morte de Pastinha

“triste Bahia, ó quão dessemelhante...”

Gregório de Matos, citado por

Caetano Veloso. Transa.

Quando faleceu, em 13 de novembro de 1981, Vicente Ferreira Pastinha foi notícia em periódicos de Belém, São Paulo, Rio de Janeiro, além de Salvador. Todos destacavam a

¹¹⁰ Nas palavras de Santos: “*Os capoeiristas, ao exigirem do governo baiano o apoio não só ao Mestre Pastinha como também ao mestre Bimba...expressavam uma nova forma de cultura política que se instala no país a partir dos anos setenta. É aquilo para o qual Oliveira...já chamava atenção, como ‘inscrição no campo dos direitos’ que os diversos movimentos sociais estavam a expressar*” (2005: 122-3).

importância do “Rei da Capoeira” (*O Globo*, 14 de novembro de 1981), aquele que foi o “criador da Capoeira Angola” (*O liberal*, 14 de novembro de 1981) e, principalmente, “um símbolo da cultura baiana” (*Correio da Bahia*, 14 de novembro de 1981). Alguns jornais, como *A Tribuna da Bahia*, mais indignados, destacaram, ao invés dos aspectos positivos, a situação de abandono, “*Mestre Pastinha morre aos 92, como indigente*” (14 de novembro de 1981).

Num documentário sobre a vida do mestre baiano, produzido no final da década de 1990¹¹¹, outros depoimentos também ressaltam uma indignação com a miséria a que foi submetido mesmo após morrer. Um dos depoimentos foi o da viúva do mestre, Maria Romélia Costa Oliveira, que conta como recusou o caixão de indigente enviado pela prefeitura para o enterro do marido, comprando outro, pago à prestação com a venda de acarajés na rua. A importância de Romélia foi destacada por Jorge Amado no mesmo documentário, louvando seu papel ao cuidar de Pastinha, nos anos finais: “(...) *ela foi uma mulher admirável, que o acompanhou, susteve durante a fase triste e cruel da vida dele, quando ele sofreu, não tinha dinheiro, não tinha como viver, passava as maiores necessidades (...)*”¹¹².

Dois anos antes, no mês de maio de 1979, houve a última tentativa de alguns intelectuais e alunos de Pastinha, de restituir ao capoeirista seu antigo Centro Esportivo de Capoeira Angola, desativado havia oito anos. Sofrendo há muito com a perda da visão, diagnosticada como catarata, a reabertura do Centro contou com apoio do então professor da Universidade Federal da Bahia, o antropólogo Vivaldo Costa Lima e de um discípulo de Pastinha, mestre Curió (Jaime Martins dos Santos). A iniciativa fracassou, seja porque o espaço era mal localizado¹¹³, seja

¹¹¹ *Pastinha! Uma vida pela capoeira*. Muricy, Antonio Carlos. Rio de Janeiro: Raccord Produções, 1998. DVD.

¹¹² *Pastinha! Uma vida pela capoeira...*

¹¹³ Para Mestre Curió, o local escolhido (rua Gregório Matos) seria péssimo, como dá a entender o apelido de *ladeira do mijo*. (Documentário *Pastinha...*)

porque os alunos não queriam pagar as mensalidades¹¹⁴. No fim de 1979, a situação da saúde de Pastinha também se agravou, pois, fumante de longa data e morando num pequeno quarto alugado numa das ladeiras do Pelourinho, ficara suscetível a doenças respiratórias. Conseguiu, durante pouco tempo, internação no Hospital do Servidor Público, por iniciativa do jornalista Reynivaldo Brito¹¹⁵ que intercedeu a seu favor junto ao secretário de Comunicação da Prefeitura, Osvaldo Gomes (Barreto & Freitas, 2009: 161).

A opinião de Pastinha tinha lugar de destaque nas páginas dos jornais. A *Tribuna da Bahia* dizia que o mestre não esperava mais nada da vida, “*agora eu quero morrer*”. Embora com a saúde melhor no mês seguinte da internação, a perspectiva de retorno ao quarto da rua Alfredo Brito, no Pelourinho, era vista como uma condenação à morte. Em reportagem, possivelmente redigida pelo mesmo Reynivaldo Brito, que trabalhava para o jornal *A Tarde*, é possível ler: “*Pastinha deixa hospital e volta para seu quarto insalubre no Pelourinho*”¹¹⁶. Outros periódicos locais informaram como, no decorrer de 1980, foram feitos shows em homenagem ao mestre, com objetivo de arrecadar dinheiro para apoiá-lo. As notícias se sucediam nos principais jornais: “Capoeiristas jogam para Mestre Pastinha”¹¹⁷; “Mestres de capoeira na campanha comunitária para Mestre Pastinha”¹¹⁸; “Show para comprar casa de Pastinha”¹¹⁹. Não foi possível saber o que se arrecadou com tal campanha de mobilização, mas certamente a casa não foi comprada, voltando Pastinha a residir no mesmo quarto no Pelourinho. As constantes

¹¹⁴ Esta seria a opinião de Romélia, esposa do mestre (Barreto & Freitas, 2009: 157).

¹¹⁵ Segundo a pesquisadora Cleidiana Ramos, o jornalista “*teve o que podemos chamar de carreira completa em A Tarde. Começou como repórter, tornou-se chefe de reportagem e editor de primeira página. Quando saiu da empresa, em 3 de fevereiro de 2003 era o editor responsável por uma equipe de três repórteres, da qual eu fiz parte por três anos, que produzia as matérias especiais para a edição de domingo do jornal*” (2009: 86).

¹¹⁶ *A Tarde*, Salvador, 25 de fevereiro de 1980: 3.

¹¹⁷ *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 de janeiro de 1980. cad 1: 8.

¹¹⁸ *A Tarde*, Salvador, 10 de janeiro de 1980: 6.

¹¹⁹ *A Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 de janeiro de 1980: 4.

crises de urgência, segundo relato de Romélia, levaram-na a interná-lo no abrigo público Dom Pedro II, onde teria assistência continuada, algo que ela não poderia mais proporcionar.

No fim do mesmo ano, morreu de parada cardíaca, aos 92 anos. Dois destaques, dentre as várias notícias, devem ser mencionados. O primeiro é o contraste entre o depoimento da esposa de Pastinha, sobre a compra do caixão e algumas presenças ilustres, como o Secretário de Saúde Nilton Barbosa, e o depoimento de um representante do prefeito, Nilton Moraes, demonstrando, em alguma medida, a deferência do poder público ao capoeirista¹²⁰ que, acrescida da campanha de mobilização em 1980, deixa sob suspeita a ideia de total abandono. Por outro lado, como sabemos por outra notícia do enterro: *“a última homenagem da capoeira, que foi praticamente a vida do mestre, foi prestada quando se interrompeu o cortejo, já dentro do cemitério e foram tocados acordes num berimbau por alguns minutos (...)”*¹²¹. Se algumas das pessoas presentes ao cortejo, bem como as homenagens ao mestre, são índices importantes para se tentar compreender as relações construídas por Pastinha ao longo da sua história, a execução do berimbau enuncia e encerra para todos os presentes, em breves acordes, um dos principais sentidos da vida para o mestre, ou a maneira pela qual ele gostaria de ser perpetuado. Basta afirmar que, no jogo da capoeira baiana, o berimbau sempre apareceu como elemento central a conduzir o jogo, abrindo as atividades da roda e encerrando-as: *“Não se pode esquecer do berimbau. Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som”* (Abreu e Castro, 2009: 28). Em declaração dada oito anos antes de sua morte, quando ainda gozava de boa saúde e tinha plenas esperanças de recuperar seu Centro de Capoeira, há pouco fechado, o capoeirista disse como gostaria que fosse o seu enterro:

¹²⁰ *O Globo*, 14 novembro de 1981. Como informa o mesmo jornal, o escritor Jorge Amado, só soube da morte do amigo, depois do enterro.

¹²¹ *A Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 de novembro de 1981 (*Apud* Reis, 1997: 147).

“Pastinha deseja ser enterrado ao som do berimbau de barriga, com caxixi, sua moeda de vintém e o pandeiro, o reco-reco, o chocalho, o atabaque e o agogô e o canto ‘Aruandê, ê aruandê camarado/ galo cantou/ o galo cantou camarado/ cocoroco’. E pra encerrar a cerimônia um ‘santamaria’ (toque de berimbau), que determina o jogo de baixo, os lutadores quase deitados, movimentos lentos, apoiados pela mão” ¹²²

Infelizmente, não temos informação se aqueles que tocaram o berimbau na tarde de Salvador sabiam da vontade de Mestre Pastinha, nem se os toques seguiram a ordenação desejada, com a ginga cerimonial em tom de Santa Maria. Coincidência ou não, o sentido que o mestre atribuía à capoeira e às relações estabelecidas por ela nos indicam os caminhos a seguir, tentando compreender um pouco melhor o que Pastinha fez pela capoeira e também aonde chegou a partir dela. Uma aura mística soma-se, muitas vezes, à de genialidade quando se fala de Pastinha, e desta forma amplia a distância que nos possibilitaria também percebê-lo como pessoa, como um ser humano que buscou alcançar certa realização. Norbert Elias recomenda, segundo sua própria experiência no estudo de Mozart, que: *“Não devemos nos iludir julgando o significado ou a falta de significado da vida de alguém segundo o padrão que aplicamos a nossa própria vida. É preciso indagar o que esta pessoa considerava ser a realização ou o vazio de sua vida”* (Elias, 1995: 10). É sob este prisma que devemos observar também a vida do mestre baiano.

Os limites do que mestre Pastinha poderia considerar a sua realização também podem ser observados, levando em consideração o lugar da capoeira na sociedade baiana, pois esta, na aceitação e posituação de uma prática até pouco tempo proibida, também vai delimitando seu

¹²² *O Globo*, 03 de julho de 1973.

lugar, ambíguo entre o esporte e o folclore, sempre com referência à identidade nacional. Muito da tristeza de Pastinha ao fim da vida se deu porque aquela capoeira que acreditava ter criado ia muito bem, havia capoeiristas de sucesso, e na projeção da manifestação como elemento turístico, a Bahia também ganhava: “*Dediquei minha vida à capoeira, à Bahia. Por acaso nada mereço, na velhice em retribuição aos serviços prestados?*”¹²³. Este apelo, que em meados da década de 1960 passa a ser repetido em várias reportagens, parte de uma situação construída a partir dos anos de 1930, para onde lançamos agora nossa curiosidade.

2.3. A capoeira baiana na transição entre a República Velha e o Estado Novo

“*O único profissional baiano da capoeira é Mestre Bimba, um dos mais afamados da cidade. Todos os demais são amadores. O que não quer dizer que sejam inferiores, (...) que não possam derrubar com um golpe bem aplicado qualquer um de vós (...)*” (Amado, 1945: 183).

Com esta observação sobre os praticantes da capoeira baiana na década de 1940, Jorge Amado convidava o leitor a mais um passeio pelas páginas de seu *Bahia de todos os Santos*. A publicação do livro surgiu em meio à grande popularidade que o escritor já gozava nacionalmente¹²⁴, como um guia turístico redigido de forma literária, em que apresenta a cidade do Salvador a uma visitante imaginária, revelando todos os mistérios e ruas da cidade, passando pelas feiras, terreiros, comida, ladeiras, personagens, etc. No capítulo intitulado de “capoeiras e capoeiristas”, prevalece a oposição entre um tipo de capoeira profissional, sob a figura de Mestre Bimba, e outra amadora, representada por Samuel Querido de Deus, marítimo de profissão, que “*joga capoeira por diversão e no entanto sua fama é tão grande senão maior que a de mestre*

¹²³ Hana, Samir Abou. “A capoeira do passado que a Bahia mantém por tradição. Mestre Pastinha, cego e na miséria abandonará a capoeira já desiludido”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 de março de 1968.

¹²⁴ Dentre os sucessos, até 1945, Jorge Amado já havia publicado *Jubiabá* (1935); *Mar Morto* (1936) e *Capitães de Areia* (1937).

Bimba” (ibid.: 183). A querela que compara praticantes de capoeira profissionais e amadores, não diferenciados pela técnica – pois por amadores “*não quer dizer que sejam inferiores*” (ibid.) – indica como era sensível e discutível a classificação da capoeira como profissão.

Mestre Bimba, nasceu em 1900 com o nome de Manoel dos Reis Machado, além de ficar conhecido como o criador de um estilo de capoeira, foi o primeiro a conseguir uma licença oficial para o ensino de capoeira, nos idos de 1937; nove anos antes do guia de Jorge Amado vir a público. À época, Bimba trabalhava na estiva e já acumulava fama de lutador de qualidades excepcionais, derrotando vários adversários com sua *Luta Regional Baiana*, posteriormente conhecida como *Capoeira Regional*. Esse foi um período que consolidou a imagem do mestre como *lutador*, no âmbito da febre desportiva que vinha ganhando terreno na Bahia, seguindo as tendências já fortes em São Paulo e Rio de Janeiro¹²⁵. Algumas notícias de jornais de 1936 constataam a popularidade por ele alcançada, como por exemplo: “Bimba desafia os capoeiristas bahianos” noticiada no *Diário da Bahia*¹²⁶, ou “Mestre Bimba. Campeão na capoeira desafia todos os lutadores baianos”, publicada no *A Tarde*¹²⁷. Em entrevista concedida na década de 1970, o mestre contou que “*de 1918 a 1936, eu, Mestre Bimba, desafiei todos os valentes e venci: a luta que mais demorou, durou um minuto e dois segundos*”¹²⁸. O historiador Cid Teixeira, no documentário “Bimba! A capoeira iluminada” (2007), lembra que o capoeirista se apresentou várias vezes para lutar no antigo Parque Odeon, e assim procedia para ganhar dinheiro e angariar alunos. Por outro lado, o antropólogo Carlos Eugênio Líbano Soares, no mesmo

¹²⁵ A historiadora Wlamyra Albuquerque, no texto “Algazarra nas ruas - Comemorações da independência na Bahia (1889-1923)”, cita um jornal de 1923 que comentava a necessidade de se dar vazão a febre esportiva por meio de competições (1999: 122).

¹²⁶ *Diário da Bahia*, Salvador, 28 de janeiro de 1936.

¹²⁷ *A Tarde*, Salvador, 16 de março de 1936.

¹²⁸ Entrevista concedida ao Diário de Goiânia, em 1973 e publicado em Abreu & Barros, 2009: 33.

documentário, expõe que Bimba levou sua capoeira para o ringue no intuito de transformá-la em esporte de massa.

A apresentação de pessoas para lutar em ringues erguidos em espaços público não era exclusivo dos capoeiras, de modo que juntavam-se pessoas com diferentes tipos de técnicas (ou nenhuma) para lutar. O historiador Josivaldo Pires menciona que: “*Nas manchetes desportivas estavam as coberturas que os jornais locais faziam das lutas de ringue que ocorreram durante a década de 1930 na Cidade do Salvador e que delas participaram muitos capoeiras...*” (Pires, 2004: 120). Podemos entender, portanto, que, ao aproveitar as possibilidades abertas pela utilização da capoeira enquanto luta transformada em espetáculo público, Bimba dava um primeiro e importante passo para a capoeira como profissão, sustentado tanto pela criação de um espaço que permitia e recompensava as lutas (como ocorreu no espaço do Parque Odeon), quanto pelas informações divulgadas pelos jornais. Assim, o capoeirista se aproveitava de um processo semelhante ao que Sevcenko descreve, para o mesmo período, no Rio de Janeiro: “*Para os jovens anônimos os esportes e a exuberância física do corpo atlético criaram novas oportunidades de visibilidade no espaço público e possibilidades inéditas de ascensão social*” (2004: 568).

Porém, antes da capoeira vingar no ringue, sua prática em espaços públicos já era comum na cidade de Salvador nas primeiras décadas do século XX. No ano de 1936, Bimba desafiava os capoeiristas baianos por meio dos jornais. Será que algum capoeira estava disposto a responder ao desafio? No final do capítulo sobre os capoeiristas em *Bahia de todos os Santos*, Jorge Amado imaginava “*Bimba e Samuel Querido de Deus num desafio de capoeira. As vozes cantando fraternalmente: ‘Camarada, eh! Camaradinho, Camarada...’*” (Amado, 1945: 186). Embora já reconhecesse o quiproquó entre a capoeira Regional e Angola, o escritor une ambos os

personagens sob a cantoria fraterna, fundindo universos já em tensão no desafio de uma roda de capoeira. Mas temos bons motivos para crer que este desafio nunca ocorreu e, no processo de *profissionalização* pelo qual a capoeira passava, não mais ocorreria. Bimba vinha, havia alguns anos, construindo sua capoeira no ringue¹²⁹, longe dos locais onde ainda era possível encontrar Samuel Querido de Deus, como por exemplo, festas e feiras populares da cidade. Vejamos como eram estes locais, seguindo algumas indicações de Jorge Amado, Edison Carneiro e Ruth Landes, que descreveram seu contato com eles:

“De muitas léguas ao redor vem gente para a feira; todos os chefes dos vários templos, ainda que se odeiem mutuamente; todos os melhores dançarinos e dançarinas; os melhores instrumentistas; as melhores cozinheiras! Lá é que você provará a verdadeira comida africana. Armam pequenas tendas para cozinhar e servir comida – e vendem outras coisas também” (Landes, 2002: 138).

Esta pequena caracterização sobre a feira de Itapagipe, que ocorria antes da festa da Mãe D’água, foi feita por Edison Carneiro, num diálogo transcrito por Ruth Landes. Carneiro também mencionou a proibição da capoeira pela polícia, semelhante ao que ocorria com o candomblé. Porém, curiosamente, a repressão à capoeira era apoiada pelas mães de santo, *“porque dizem que os homens da capoeira não acreditam em Deus. Tomam muita cachaça, são useiros e vezeiros em brigas, às vezes são transgressores da lei; é um outro mundo (...)”* (Landes, 2002: idem). Esta observação nos leva a compreender como era negativa a caracterização dos capoeiristas, imagem esta veiculada também pela imprensa baiana.

¹²⁹ Um dos livros sobre Bimba, de Frederico Abreu, tem o sugestivo título de *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

Mas outra caracterização dos praticantes de capoeira, representada por Samuel Querido de Deus, um pescador, começava a se destacar pelas letras científicas do mesmo Carneiro e de seu amigo escritor, Jorge Amado. A confiar nestas fontes, pelo menos desde 1937, Samuel Querido de Deus era bastante famoso na Bahia. Mas o destaque dado à figura deste deve ser observado no contexto da defesa de formas tradicionais da capoeira. Em 1936, o estilo considerado tradicional já assumia a denominação de Capoeira Angola, tanto para Carneiro como para Jorge Amado. Este tipo de capoeira era corporificada pela figura do pescador, que se contrapunha à capoeira “deturpada” de Bimba. Assim, quando do 2º Congresso Afro-brasileiro (1937), como vimos no capítulo anterior, um importante espaço de publicização da capoeira (e de outras expressões associadas ao negro), não houve, ao que parece, convite para Mestre Bimba. Apesar da fama, ele não parecia estar, do ponto de vista de parte dos organizadores do evento (dentre eles, justamente Edison Carneiro e Jorge Amado), incluído entre os melhores. Carneiro assim escreveu alguns anos depois:

“E ali mesmo [no Clube de regatas do Itapagipe], durante toda uma manhã, o melhor grupo de capoeiras da Bahia – chefiado por Samuel Querido de Deus e integrado pelo campeão Aberrê e por Bugaia, Onça Preta, Barbosa, Zepelim, Juvenal, Polu e Ricardo, - exibiu todas as variedades da célebre luta dos negros de Angola” (1980: 44).

Desta maneira, é evidente a simpatia e proximidade destes intelectuais com a figura de Samuel Querido de Deus, à primeira vista, um pescador que também praticava capoeira. Mas isto não impede que, por meio dessas fontes, nos aproximemos da passagem do capoeira “amador” para o “profissional”. Carneiro, refere-se ao capoeira da seguinte maneira, em *Negros Bantus*: “O maior capoeirista da Bahia afirmaram-me os negros ser Samuel ‘Querido de Deus’, um

pescador de notável ligeireza de corpo” (1937: 159). Jorge Amado, por sua vez, no mesmo ano, publicará um de seus mais famosos livros, *Capitães da Areia*, incorporando o capoeirista como um dos personagens da trama, com mesmo apelido e profissão. Assim, no capítulo “Noite dos Capitães de Areia” o vemos aparecer pela primeira vez, quando um dos meninos, João Grande, encontra com o Querido de Deus:

“(…) *que chegou hoje dos mares do sul, de uma pescaria. O Querido-de-Deus é o mais célebre capoeirista da cidade. Quem não o respeita na Bahia? No jogo de capoeira de Angola ninguém pode se medir com o Querido-de-Deus.*” (Amado, 1937: 31).

Samuel Querido de Deus viria, cerca de oito anos depois, a ser citado também em seção especial do *Bahia de todos os Santos*, intitulada de “personagens”: “*Mais de sessenta anos. Com certeza. Porém, ainda assim, não há melhor jogador de capoeira, pelas festas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na primeira semana de dezembro, que o Querido de Deus (...) o rei da capoeira na Bahia de todos os Santos*” (Amado, 1945: 211). Longe do ringue, era nas feiras e festas que o Querido de Deus e muitos outros capoeiras se exibiam ou *vadiavam*. Este último termo, já identificado por Edison Carneiro em 1937, reforça o distanciamento com o caráter de capoeira-luta que Mestre Bimba queria enfatizar.

Carneiro ofereceu uma lista das feiras¹³⁰ e Mestre Noronha¹³¹, em seus manuscritos, também legou o atestado de sua importância para as rodas, listando doze, dentre as quais: “A

¹³⁰ “*Os pontos preferidos pelos capoeiristas, na Bahia, para a vadiação, estão limitados pelos bairros proletários da Cidade. No dia do Anno Bom, Boa Viagem, na Segunda-Feira do Bonfim, na Ribeira, Durante o Carnaval, no Terreiro, e durante as festas de Santa Bárbara, no Mercado do mesmo nome, na Baixa dos Sapateiros, e da Senhora da Conceição da Praia, nas imediações do Mercado Modelo, - as ‘rodas’ de capoeira são infalíveis (...)*” (Carneiro, 1937: 151).

¹³¹ Menos conhecido que Bimba e Pastinha, Daniel Coutinho – o Mestre Noronha – nasceu em 1909, em Salvador, Bahia. Contemporâneo dos outros dois mestres, é citado por Pastinha como um dos integrantes da roda de capoeira da Gengibirra, formada por grandes mestres, e que ocorria no início da década de 1940, sendo associado à capoeira

primeira festa do Cachibo. Eu Mestre Noronha sempre fui procurado para botar a capoeira nesta grande nesta grande festa tradicional que antigamente era na feira do 7 lugar muito perigoso (...)” (Coutinho, 1993: 19). Havia sempre um grupo ou um mestre que “*com sua jinga de corpo atrahia todos pesoal da festa (...)*” (ibid.: 20). Mas também havia aqueles que procuravam as rodas.

Retomemos o relato da antropóloga Ruth Landes, em sua passagem pela Bahia no fim da década de 1930, quando por intermédio de Edison Carneiro, seu guia pelos mistérios e ruas de Salvador, conheceu a capoeira na festa da Mãe D’água. “*Dizem que Querido de Deus luta hoje. Vi um grupo levando berimbaus nessa direção*” (Landes, 2002: 147), foi o que ouviram Landes e Carneiro ao interpelar um pai de santo no caminho da feira. Ao chegar ao local, ela notou que os “*espectadores se apinhavam à volta de um círculo e não havia nem mulher, nem sacerdote entre eles*” (ibid.: 149). No círculo formado, dois capoeiras (Samuel Querido de Deus e Onça Preta) agachados diante dos músicos, aguardavam em silêncio, assim como a assistência. Depois da orquestra dar início ao jogo, a antropóloga opina sobre os capoeiristas da contenda: “*Querido era prodigiosamente ágil nos difíceis encontros formais com o adversário e sorria constantemente, enquanto as canções rituais rolavam (...)*” (ibid.: 151). Após o capoeira se impor sobre Onça Preta, derrubando-o mais de uma vez, em meio às diferentes variações que o berimbau executou, Landes concluiu que a capoeira “*era uma exibição incongruente e maravilhosa, para os outros era maravilhosa e inteiramente absorvente*” (ibid.: 154). Assim, absorventes eram as rodas de capoeira, com o público em silêncio assistindo, quase como numa cena de suspense que ocorriam nas festas e feiras populares. Para Noronha, eram nesses espaços que apareciam os melhores

Angola. Em 1993, o pesquisador Frede Abreu publicou um conjunto de manuscritos escritos pelo mestre ao longo de sua vida, revelando aspectos importantes do universo da capoeira da primeira metade do século XX (Coutinho, 1993).

“*bambas (...) de todos os barrio que quere amostral o seu valor como conhecedor desta malandrage...*” (Coutinho, 1993: 22). Ou, voltando a Amado e à nossa questão, eram encontros sem o profissionalismo de Bimba, mas com técnica semelhante, quiçá superior. A fotografia seguinte, feita por Edison Carneiro e publicada em *Negros Bantus* (1937) retrata Samuel Querido de Deus praticando capoeira com outro estivador, conhecido por Ularé.



*Figura 1 – Foto de Samuel Querido de Deus, atacando com a cabeça o estivador Ularé
(Fotografia de Edison Carneiro publicada em Negros Bantus. Extraído de Assunção e Mansa, 2008)*

Dentre os aspectos da fotografia que aqui valem observação, está o de uma possível organização prévia da posição em que se encontram os dois capoeiras, procurando ressaltar a destreza de Querido de Deus em relação a Ularé. Este, provavelmente, teria tentado golpear o oponente quando ele ainda estava em pé, mas Samuel teria se defendido do ataque com o agachamento e uma cabeçada. A boa definição da imagem de uma prática em que os movimentos

costumam ser contínuos também fortalece a hipótese de uma organização anterior¹³² para facilitar a realização da foto.

Embora a capoeira fosse algo cotidiano na vida de quem a praticava, não era uma atividade da qual se extraíam proventos financeiros, como demonstra a profissão de pescador de Samuel. Muitos outros capoeiristas também eram lembrados pelas profissões que se tornavam apelidos nas rodas, como uma maneira de localizar aqueles que *vadiavam*: Juvenal Engraxate, Gerardo Chapeleiro, Bazílio Carregador, Ricardo do Cais do Porto, Lamite Carregador, Cabocinho Estivador, Balbino Carroceiro¹³³. No encontro descrito por Ruth Landes, a única “premiação” que circulou, ao final do jogo estava em uma vasilha com dinheiro:

Acabava de correr o chapéu recolhendo contribuições para os lutadores; e a orquestra que manda no espetáculo, decidira que, em vez de repartir o dinheiro, devia deixá-lo no chão para que um novo par tentasse apanhá-lo com a boca, cada parceiro rechaçando o outro à moda da capoeira (Landes, 2002: 154).

Como a citação dá a entender, antes de ser uma premiação individual, o dinheiro também poderia ser repartido entre os lutadores. Outro trecho ainda, nos dá ideia de que a recompensa monetária aparecia como secundária em relação à destreza como capoeira. Querido de Deus teria conseguido apanhar o dinheiro antes que o outro, mas em vez de ficar com ele “*com um brio de um campeão, virou a vasilha no chão para começar a luta de novo*” (ibid.: 155). A frase *brío de*

¹³² Uma possível falta de habilidade de Edison Carneiro com as fotografias também poderia ser aventada para reforçar esta hipótese. Oneyda Alvarenga deixou indicado que Edison Carneiro não seria um bom fotógrafo quando se queixou das imagens trazidas por Camargo Guarnieri após o 2º Congresso: “*Muitas delas foram tiradas por Edison Carneiro. Infelizmente vieram sem os negativos, e as cópias, muito mal feitas, não permitiram clichês. Além disso, várias fotografias foram tomadas com erro grande de focalização (...)*” (Alvarenga, 1946: s/p).

¹³³ Extraído de Coutinho, Daniel (1993). Dias (2006), também informa um perfil de 27 capoeiristas, de 1908 a 1925, com ocupações de carregadores, marceneiros, policiais, pedreiro, pescador, carpinteiro, engraxate, entre outros.

campeão, usada pela antropóloga, denota como, pelo menos neste caso, a recompensa monetária é recusada como forma de ampliar o prestígio como capoeirista de Samuel Querido de Deus. Sobre esta prática, é interessante apontar que Mestre Bimba, em relatos de seus ex-alunos demonstrava insatisfação, e até desprezo, em relação a capoeiristas que ficavam “*apanhando dinheiro no chão com a boca*” (Sodré, 2002: 49). E não era o recurso monetário ganho com a capoeira que dividia amadores e profissionais, mas sim a forma de obtê-lo.

Em trecho de entrevista do ano de 1973, Bimba disse que chegou a ensinar Capoeira Angola, mas só depois, quando começou a lecionar a Capoeira Regional, passou a ganhar dinheiro¹³⁴. Entendemos que esta seria uma segunda passagem importante para a construção da capoeira como profissão. O ensino da Capoeira Regional por Bimba ocorrerá entre 1932 e 1937, quando ele decide deixar as contendas no ringue para fundar sua escola¹³⁵. Sai de cena o lutador para entrar o professor. Um de seus biógrafos, Muniz Sodré¹³⁶, conta que pelo menos desde 1932, Bimba já ensinava a capoeira em sua academia fundada no Engenho Velho, bairro de Brotas, com as variações do jogo por ele criadas e que lhe renderam tanto críticas como fama (Sodré, 2002: 64). O mesmo Sodré, que também foi aluno de Bimba, conta como a popularidade ocasionada pelas lutas foi importante, para garantir grupos de interessados em ter aulas com o virtuoso das rasteiras, muitos dos quais eram da classe média baiana. Um trecho do folheto do *Curso de Capoeira Regional*, publicado na década de 1960, ilustra bem este ponto: “*Este regulamento foi elaborado por um dos muitos alunos do famoso ‘Mestre’, entre os quais se contam ilustres médicos, advogados, engenheiros, industriais, comerciantes, etc.*” (apud Sodré, 2002: 68). A

¹³⁴ “*Por dez anos eu ensinei Capoeira de Angola. Depois eu passei a ensinar Regional. E peguei a ganhar dinheiro*” (Abreu & Castro, 2009: 34).

¹³⁵ Esta passagem é claramente destacada por Bimba em entrevista referente ao momento que passa a lecionar: “*Daí pra cá, mudei muito de vida. Larguei a estiva, larguei tudo, tomei outro curso de vida*” (Abreu & Castro, 2009: 33)

¹³⁶ Sodré é jornalista e foi aluno de Mestre Bimba.

busca para aprender a capoeira por parte de pessoas com este tipo de formação de origem elitista foi bastante louvado, tanto por Bimba, como por Pastinha, já que tratava-se de um contexto em que a intensa hierarquia social e racial existente (Sansone, 2002: s/p) tenderia a mantê-los afastados. Tal constatação levaria autores como Reis a interpretar esta maior participação das classes médias como uma espécie de “embranquecimento” da capoeira (1997: 132). Podemos com certeza afirmar que a procura destes jovens pela capoeira, encontrava grandes afinidades com a febre esportiva e com as concepções de um esporte nacional-popular difundidas na época. Em 1945, por exemplo, o Major João Barbosa Leite, na apresentação da monografia sobre a capoeira, vencedora do concurso de trabalhos sobre Educação Física, promovido pelo Ministério da Educação e Saúde, lamentava a perseguição e o posterior abandono dos destinos da capoeira:

“(...) essa forma de luta corporal tipicamente brasileira que, sem nenhum favor, poderia inscrever-se entre os sistemas de ataque e defesa pessoal de maior prestígio no mundo, tantas e tão importantes são as qualidades físicas e morais que sua aprendizagem e sua prática desenvolvem” (Marinho, 1945:

9)

O esforço de profissionalização de Mestre Bimba se completa em 1937, quando obtém da Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública, o registro de diretor do curso de Educação Física, oficializando assim o *Centro de Cultura Física e Regional*. Vale lembrar aqui um caso bastante conhecido à época, de que a autorização para o *Centro* saiu alguns meses após Bimba ter se apresentado no Palácio do Governo para Juracy Magalhães, interventor nomeado por Getúlio Vargas, sugerindo uma espécie de reconhecimento facilitador da autorização¹³⁷.

¹³⁷ Waldeloir Rego, em publicação de 1968 confirma a apresentação de Bimba por meio de carta-resposta enviada por Juracy Magalhães: *“Em verdade, quando governador da Bahia, convidei o capoeirista Manuel dos Reis Machado, vulgo Mestre Bimba, para uma exibição em palácio, quando tiveram ocasião de assistir aquele espetáculo*

Ao mesmo tempo em que tal reconhecimento era alcançado, críticas de alguns intelectuais incidiam sobre o estilo de capoeira que Bimba propunha. As principais referiam-se a modificações nos golpes, vistas de maneira simplificada, como a mistura da capoeira com outras lutas “estrangeiras”, como jiu-jitsu, o box e o catch (Amado, 1945: 183). Já não eram, pois, mais a “*de Angola, mas um prolongamento dela*” (Carneiro, 1937: 159). No livro que publicou sobre a capoeira, em 1951, o pintor Carybé, que conheceu e aprendeu capoeira com Bimba, qualificou a posição do mestre como a de uma espécie de Lutero da capoeira, justamente “*porque introduziu modificações na tradicional Angola*” (1951: s.p.). Havia uma relativa simplificação em algumas destas observações¹³⁸, que opunham golpes associados a outros esportes, como alheios à capoeira. Se por um lado, tais simplificações ganharam repercussão pelas críticas de alguns importantes intelectuais, que defendiam certos traços diacríticos associados à pureza africana e convergentes na capoeira, por outro, Bimba reiterou várias vezes sua ação criativa ao incluir novos golpes (Abreu e Barros, 2009: 33).

Bimba, em muitos momentos, parecia não se importar com as críticas que enfatizavam a fidelidade às tradições africanas. Tanto que sempre insistia na ideia de que a capoeira “*foi criada no Brasil, nas senzalas, nos engenhos, onde os pretos trabalhavam*” (ibid.: 36). Este dado é importante para entender que ele sempre se considerou “um criador e um civilizador da capoeira”, retirando-a da situação de criminalidade em que se encontrava: “*E quem tirou a capoeira do Brasil da unha da polícia, eu acho que abaixo de Deus fui eu (...)*” (ibid.: 33). Quando questionado sobre como era vista a capoeira em 1918, período em que começou a

inúmeros visitantes ilustres e meus hóspedes” (apud Rego, 1968: 316). Assunção menciona que Juracy: “...invited Bimba into the governor’s palace for a private demonstration of is Regional, somewhere around 1936” (2005: 141). Reis também cita o caso (1997: 133).

¹³⁸ Em 1968, Rego já denunciava esta simplificação de Carneiro como prova de “*nunca ter assistido ou estudado a capoeira de Mestre Bimba*” (1968: 269). Para uma apreciação mais detalhada do método proposto por Bimba, ver Sodré, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*, especialmente páginas 68 a 71.

aprender a prática, o mestre não hesita em responder que naquela “*época, quando se falava em capoeira, falava-se baixo. Os que aprendiam capoeira só pensavam em ser bandidos*” (ibid.: 33). E ele não era o único a ver na criminalidade o sentido da capoeira nas primeiras décadas do século XX. Essa era uma ideia recorrente entre ele e outros mestres.

Enquanto nas décadas de 1930 e 1940 já era possível notar uma diferenciação entre capoeira profissional e amadora, antes desse período a capoeira inspirava medo, pois, nas palavras de Mestre Pastinha: “*Malandros e gente infeliz descobriram nesses golpes um jeito de assaltar os outros, vingar-se de inimigos e enfrentar a polícia. Foi um tempo triste da capoeira. Eu conheci, eu vi...*” (ibid.: 23). Mestre Pastinha, escrevendo em 1964, vê com resignação esta utilização da capoeira e mostra-se satisfeito com a repressão realizada pela polícia, uma vez que esta ocorreria contra os indivíduos que dela se valiam. Procurava então separar a prática de seu uso, como fica claro em outro trecho da entrevista acima citada: “*Eu sei que tudo isso é mancha suja na história da capoeira, mas um revólver tem culpa dos crimes que pratica? E a faca? E os canhões? E as bombas?*” (ibid.: 23). Em seus manuscritos, Mestre Noronha narra, igualmente, vários conflitos entre capoeiristas e policiais, desde rodas organizadas por um sargento da Polícia Militar que acabaram com tentativas de homicídio e intervenção da cavalaria¹³⁹ até as desordens frequentemente ocorridas no “Morro do Pilão sem Tampa”¹⁴⁰. Nestes lugares, segundo Noronha, a polícia sempre tinha muito trabalho, assim como os hospitais, dadas as navalhadas, tiros e facadas originadas da concentração de “desordeiros”. Para resolver tal situação, ele concordaria com Pastinha afirmando que “*só a polícia é quem podia acabar com este dizordeiro na violência (...)*”¹⁴¹ (Coutinho, 1993: 36). Era preciso “purificar a capoeira” dos maus elementos

¹³⁹ Coutinho, 1993: 30.

¹⁴⁰ Coutinho, 1993: 31.

¹⁴¹ Optei por manter a grafia original com a qual os manuscritos de Mestre Noronha foram publicados.

que a contaminavam e, tanto Pastinha como Noronha, dão a entender que a polícia seria uma das instâncias que poderia promover tal “limpeza”.

As canções da capoeira deixaram testemunho importante de um período em que a fronteira com a criminalidade era diluída. Num excelente caso reconstruído por Josivaldo Pires, sobre o capoeira apelidado de Pedro Mineiro, nos deparamos com o conflito entre este e dois marinheiros do “Torpedeiro Piauí”. O incidente levou à morte do capoeira, que fora assassinado dentro da delegacia, e a uma crise precipitada pelo pedido de demissão do chefe de polícia, Álvaro Cova¹⁴². A história, reconstruída por meio das fontes de periódicos, alcançou outro nível de circulação ao ser identificada em canções de capoeira que fazem uma breve crônica do caso¹⁴³:

*“Torpedera Piauí/ Coraçado in Bahia/ Marinheiro absoluto/ Chegô pintando
arrelia/ Quando vê cobra assanhada/ não mete o pé na ródia/ Se a cobra
assanhada morde/ Que fosse a cobra eu mordida/ Mataro Pedro Mineiro/
Dentro da Secretaria...”* (Rego, 1968: 122).

Não obstante tenha suas façanhas contadas em periódicos, Pedro Mineiro e outros personagens não eram identificados pelas notícias nos jornais pelo termo “capoeira” ou “capoeirista”: *“Todos eram chamados de ‘desordeiros’, ‘capadócios’, ‘valentões’, etc. Raramente era possível encontrar alguém que fosse qualificado literalmente de capoeira (...)”* (Dias, 2006: 33). Em pesquisa semelhante a esta, sobre a capoeira na Bahia durante a Primeira República, Josivaldo Pires identificou casos de envolvimento de capoeiras contratados para serviços de capangagem. Entre outros, cita o próprio Pedro Mineiro e também os irmãos

¹⁴² De acordo com Mestre Noronha, este chefe de polícia teria sido um grande protetor de *“estas allas de desordeiro na Bahia”* (Coutinho, 1993: 24)

¹⁴³ Carybé, em seu livro de 1951, já citava outra versão semelhante: *“Torpedêra Piauí/ Couraçado na Bahia/ Mataro Pedro Mineiro/ Ay, Ay/ Dentro da secretaria...”* (1951: 7).

Duquinha e Escalvino, Inocência sete mortes, Samuel da Calçada e Beimol do Correio (Pires, 2004: 86).

A preocupação com pessoas que cometiam diversos tipos de transgressão e crimes marca a capoeira baiana das primeiras décadas do século XX, ao lado das rodas de capoeira que ocorriam em festas e feiras populares. Do ponto de vista das elites baianas, e suas expectativas de modernização da cidade de Salvador, ambos os sentidos da capoeira pareciam incomodar, segundo nos contam a pesquisa de Dias e Pires. Para Dias, a eleição de J.J Seabra em 1920, ex-Secretário de Viação e Obras Públicas do Governo Federal, teria aumentado mais ainda as esperanças de certos grupos sociais:

“Isso porque Seabra, talvez inspirando-se no famoso prefeito-engenheiro Pereira Passos, retornara a Salvador repleto de propostas que tinham como objetivo principal dar fim às ‘chagas’ do passado colonial, reordenando e higienizando o espaço urbano e melhorando as condições de saúde de transporte da população” (2006: 26)

Adriana Albert Dias, que pesquisou através dos jornais a trajetória de capoeiras, entre 1910 e 1925, demonstra que o tom das opiniões veiculadas na imprensa de Salvador era moralizante e civilizador, restringindo o uso de certas roupas, coagindo as pessoas mais pobres ao trabalho e expulsando a presença popular, juntamente com suas práticas sociais. Neste embate, os possíveis usos da rua representavam um ponto sensível, pois, se *“para as elites burguesas a rua era apenas uma via de acesso, meio entre dois pontos definidos, para as camadas populares a rua era como uma grande casa, lugar de relações sociais, de contatos, de vínculos (...)”* (ibid.: 26). Ao analisar as comemorações da independência na Bahia, na virada do século, Wlamyra Albuquerque descreve a revolta da intelectualidade local com as práticas bárbaras que destoavam

de noção de progresso e civilização almejados¹⁴⁴. Algumas expressões do que consideravam atraso, veiculadas pelos jornais, seriam as negras quituteiras e doceiras, que vendiam alimentos na rua, os grupos de pretos e mulatos desocupados, os carregadores de balaios, os batuques, as rodas de samba improvisadas na festas religiosas, na vizinhança da igreja, as exposições públicas de práticas religiosas afro-baianas (1999: 24); enfim, todo o universo presente nas feiras e da qual a capoeira e seus praticantes estavam, de alguma forma, vinculados. Nunca é demais destacar que as religiões afro-brasileiras eram uma das expressões mais incômodas, fazendo-se sensíveis aos ouvidos dos baianos ansiosos pelo progresso, principalmente pelo ritmo dos batuques¹⁴⁵.

Durante a década de 1930, silenciam-se as páginas sobre os capadócios e valentões, o suficiente para Edison Carneiro relatar a Ruth Landes, em 1938, que da capoeira, na Bahia, *“tiraram-lhe o veneno, proibindo os golpes mais difíceis e violentos. E lutam com música!”* (Landes, 2002: 138). Mas podemos acrescentar, partindo da distinção que Jorge Amado estabelece entre capoeiras “amadores” e “profissionais”, que a observação de Carneiro está referida, principalmente, ao campo dos capoeiras “amadores”, os quais para o etnólogo seriam os mais autênticos. Mas com Bimba indo do ringue à escola, abrem-se novas possibilidades para a capoeira “profissional”, caminho que vai se estender nas décadas seguintes até a plena institucionalização da prática como esporte, assunto este que não será aqui discutido¹⁴⁶. Vale sublinhar que a capoeira que Carneiro acreditava em vias de extinção, em 1937, e que Amado confiava amadora, em 1945, também vai assumir feições profissionais. Sem recusar a

¹⁴⁴ Adriana Albert Dias confirma: *“A partir da década de 10 do século XX, com o movimento de reforma da capital baiana, multiplicaram-se as reclamações moralistas da imprensa contra as festividades públicas, principalmente aquelas que lembravam os costumes africanos”* (2006: 27)

¹⁴⁵ João José Reis, no artigo “Batuque Negro”, aponta para o medo provocado pelo batuque negro na Bahia desde o século XIX, ora interpretado como sinal de rebelião, ora como diversão que minorava as tensões (Reis, 2001:340). Barbosa também menciona a proibição oficial da realização de candomblés com atabaques em 1937 (Barbosa apud Teles, 2002: 140).

¹⁴⁶ Letícia Vidor Reis desenvolve esta temática em sua pesquisa (1997: 159).

classificação como esporte, a capoeira Angola, pelas pernas de Mestre Pastinha, vai alimentar a oposição que já desenhava nos anos de 1930 com a Regional. Na polarização contextual entre ambos os estilos, a fronteira entre esporte e folclore será, ora uma trincheira, ora uma rede ampla e confortável, ora uma rasteira, ora uma benção. O esforço de Pastinha é exemplar nessa empreitada.

2.4. Pastinha e a capoeira: em busca da realização

A busca de realização da capoeira por Vicente Ferreira Pastinha constitui-se como um projeto de vida para o mestre, principalmente a partir da década de 1940, quando ele atingia a idade de cinquenta anos, e a polarização entre capoeira Regional e Angola já existia de maneira clara. Mas, a partir de então, tanto o destino pessoal do mestre, como o da capoeira baiana estiveram cada vez mais misturados, até a sua morte em 1981.

Foi apenas a partir da terceira tentativa de organizar um centro de capoeira, em 1949, que Pastinha conseguiu alcançar certa estabilidade e sustentar-se financeiramente com a capoeira. A narrativa que o mestre contou diversas vezes sobre a origem do “Centro Esportivo de Capoeira Angola” estabelece uma continuidade com as rodas que ocorriam nas feiras e festas populares de Salvador. Pastinha teria sido convidado por seu ex-aluno Aberrê¹⁴⁷ para ir ao Gengibirra, no bairro da Liberdade. Esse era local onde ocorria uma roda, todos os domingos, com importantes mestres da Bahia¹⁴⁸. O motivo do convite seria simples: os mestres que lá jogavam queriam conhecê-lo. Segue o relato:

“Em 2 de fevereiro de 1941 fui a esse local como prometera a Aberrê, e com surpresa o snr. Armosinho, dono daquela capoeira, apertando-me a

¹⁴⁷ Aberrê foi um dos capoeiras que participaram da apresentação no 2º Congresso Afro-brasileiro, em 1937.

¹⁴⁸ Declaração do mestre no documentário *Pastinha! uma vida pela capoeira*.

mão disse-me: Há muito que o esperava para entregar esta capoeira para o senhor mestrar. Eu ainda tentei me esquivar disculpando, porem tomando a palavra o snr. Antonio Maré: Disse-me; não há jeito, não Pastinha, é você mesmo que vai mestrar isto aqui. Como os camarada dero-me o seu apoio, aceito” (Decanio, 1997: 14).

Por meio de uma declaração de Mestre Noronha, que também participou da roda do Gengibirra, nota-se igualmente a continuidade entre esta e a do centro de capoeira. Ele afirma que *“itregamos o centro para Vicente Pastinha tomar conta cujo sentro tem o nome Cento Capoeira Angolla que espalhou a capoeira pelo mundo inteiro...”* (Coutinho, 1993: 32). Desta forma, emerge uma percepção de continuidade de um estilo de capoeira tradicional, o qual teria sido entregue como um patrimônio por grandes mestres da época, aos cuidados de Pastinha. Imbuído desse sentido missionário, mais de uma vez reiterado nos seus relatos, o capoeirista também efetuara algumas modificações na organização e difusão da capoeira, com sentido de valorizar e *“civilizar”* sua prática¹⁴⁹. Os objetivos não eram poucos: normatização da capoeira Angola em termos jurídicos e burocráticos; definição e busca de reconhecimento da capoeira como esporte e folclore; inserção da capoeira nas iniciativas turísticas de Salvador com organização de apresentações para turistas e viagens de divulgação pelo país e exterior; publicação de livro, gravação de disco e entrevistas para diversos periódicos. Sem que jamais fosse apenas uma iniciativa individual, o mestre procurou e conseguiu apoios importantes junto a alguns representantes do poder público e de importantes intelectuais que imaginavam a capoeira Angola como um símbolo de pureza das tradições africanas e elemento central da contribuição identitária da Bahia para o Brasil.

¹⁴⁹ Como ele mesmo afirmou ao Diário de Pernambuco de 03 de março de 1968: *“Tirei a capoeira da lama. Valorizei-a, civilizei-a...”*

Dois elementos que podem ser destacados dentre as modificações propostas por Pastinha foram o registro jurídico como “Centro Esportivo de Capoeira Angola” e a criação de uniformes para os praticantes de capoeira. O registro do Centro implicava, para Pastinha, num reconhecimento público do qual ele parecia se orgulhar bastante, como indica o convite para primeira apresentação após o registro:

“Centro Esportivo de Capoeira Angola tem o prazer de convidar a Sociedade Bahiana, Autoridades, Imprensa e povo em geral para assistirem a 1ª. Demonstração Pública Oficial da Capoeira Genuinamente Angola...”

(Decanio, 1997: 51)

Corria o ano de 1952 e o registro público do Centro apontava para a possibilidade de o mestre “*ter sócios, receber contribuições, cobrar mensalidades, promover eventos*” (Barreto & Freitas, 2009: 85). Uma das principais possibilidades que o registro jurídico abria era a emissão de documentos para os praticantes de capoeira, outro elemento de orgulho para Pastinha, expresso em entrevista: “*Meus meninos são diplomados*” (2009: 26). Na sequência podemos observar uma foto da carteira emitida pelo Centro Esportivo de Capoeira Angola e outra da diplomação de dois alunos:

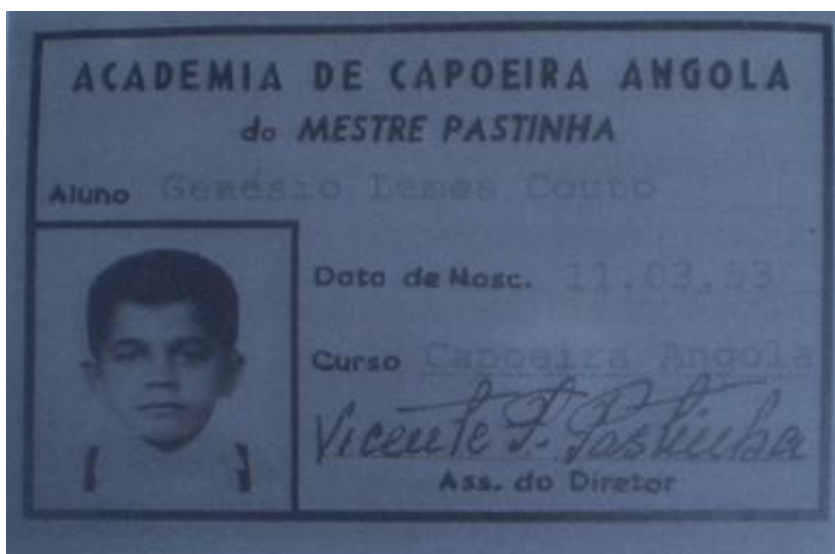


Figura 2. Fotografia da carteira de Genésio Lemos Couto. (Barreto e Freitas, 2009: 38)



Figura 3. Mestre Pastinha concede diplomas a Roberto Satanás e Gildo Alfinete.

(Barreto e Freitas, 2009: 85)

Na figura 3, onde vemos Mestre Pastinha diplomando dois de seus alunos, nota-se também a formalidade das roupas dos alunos, vestindo roupas claras e com a camiseta por dentro da calça. É provável que a cor da camisa de ambos os alunos fosse amarela, com a gola preta, uma vez que estas eram as cores utilizadas pelo Centro de Capoeira Angola. Da mesma forma é plausível acreditar que Pastinha destoasse dos dois, apresentando-se unicamente vestido com a cor branca, em referência ao que acreditava ser a cor “original” pela qual se apresentavam os capoeiras na época da escravidão. Tal compreensão é afirmada por Pastinha em fotografia que consta no seu livro *Capoeira Angola*, em que ele aparece vestindo um camisão e calça branca, descrito com a seguinte legenda: “*Mestre Pastinha nos mostra como se apresentava o capoeira ao tempo da colonização*” (1964: 12). Tanto no caso da vestimenta dos alunos, quanto do mestre, reforça-se um tipo de formalidade que valoriza o registro oficial e burocrático de um aprendizado, sem deixar de articulá-lo com uma narrativa de origem não-oficial.

A elaboração de registro formal dos capoeiristas e a referência ao diploma são aspectos relevantes para sublinhar como Pastinha dava importância à certo tipo de legitimidade pública. Mas em relação à prática do jogo por seus alunos, algo semelhante ocorria, como, por exemplo, nas aulas ou apresentações públicas, em que era rigoroso a ponto de proibir que os capoeiristas se apresentassem com a camisa fora da calça ou descalços (Castro Júnior, 2004: 104; Barreto e Freitas, 2009: 88). Outra norma que fazia parte do Centro de Capoeira de Pastinha era a proibição expressa do consumo de bebidas alcoólicas. Proibir a relação entre capoeiristas e álcool significava uma ruptura com o período dos “barulhos”, em que as rodas eram movidas a cachaça, segundo demonstram os relatos de Ruth Landes¹⁵⁰ e Renato Almeida¹⁵¹. É nesse sentido que Barreto e Freitas afirmam que o mestre reinventou a capoeira Angola, ao estabelecer outras “regras, normas de conduta e comportamento, afastando-a do contexto de ‘briga de rua’...” (2009: 87).

Tais modificações não devem ter ocorrido sem conflitos ou confrontos com outros integrantes das “antigas” rodas, que também participaram das tentativas iniciais de Pastinha. Seus biógrafos dão a entender que, dentre os motivos que levaram ao fracasso das duas primeiras tentativas de Pastinha na criação de uma escola de capoeira, um dos principais foi o conflito em torno da administração, o que poderia estar relacionado à introdução dos diferentes padrões normativos mencionados. Outra modificação de relevo foi a criação de uma espécie de uniforme para os praticantes, composto por camiseta nas cores amarelo e preto. Abaixo vemos uma

¹⁵⁰ Foi Edison Carneiro quem lhe disse que o capoeiras tomam muita cachaça (Landes, 2002: 138).

¹⁵¹ Assim observou em Santo Antonio de Jesus: “Quando a cantoria cessa, corre a pinga, para recomeçar de novo o ‘brinquedo’, mais esquentado ainda...” (Almeida, 1942: 158)

fotografia de Mestre Pastinha¹⁵², tirada por Pierre Verger, em preto e branco, que exibe um modelo de camiseta adotado:

Figura 4. Mestre Pastinha fotografado por Pierre Verger, 1946-1978, n°26559. (Fundação Pierre Verger).



Pierre Verger foi outra pessoa que fixou residência na Bahia, com apoio de integrantes do “círculo da baianidade”. A fotografia acima data, provavelmente, dos anos iniciais, quando trabalhou elaborando reportagens para a Revista *O Cruzeiro*, ao lado de Odorico Tavares (diretor regional dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand). A imagem remete também ao momento em que Pastinha ainda se estabelecia no universo da capoeira e imprime um caráter de ritual à capoeira e de sagrado ao mestre, solenemente concentrado no toque do berimbau, de olhos fechados.

¹⁵² Fundação Pierre Verger, <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_wrapper&Itemid=176>, consulta em maio de 2010.

O uso das cores preto e amarelo, adotado por Pastinha, ganhou tal projeção como símbolo da capoeira Angola, que outros grupos de capoeira identificados com tal estilo adotaram-nas posteriormente¹⁵³. As modificações da Capoeira Angola, na organização do Centro e nas condutas dos praticantes, deveriam ser combinadas com a presença insistente e generosa de um tipo especial de instrutor. Vendo-se nesse lugar, Pastinha insistira no seu objetivo de dedicar-se à capoeira por “amor ao esporte”, com muita luta para o “*caminho [da] divina realização e recebeu o nome de Centro esportivo de capoeira Angola como patrimonio sagrado*” (Decanio, 1997: 17). A ideia de uma “missão” se amplia ao ser revestida de um caráter sagrado, de patrimônio que deveria ser preservado, em consonância com sua defesa de um estado original da capoeira. O trecho abaixo deixa mais explícito o papel a que ele se auto atribuía na capoeira:

*“Eu, tornei-me apto para cumprir a missão do que fui investido por Deus.
Eu compreendi que deve-se ter convicção de combater o mal na capoeira,
era, e é uma necessidade maior do que conservar a vida: tudo que aprendi
está na minha alma”* (1997: 97).

Ao falar da capoeira como “patrimônio sagrado”, Mestre Pastinha reforça as ideias de pureza e originalidade (“genuinamente Angola” como descrito no convite para a primeira apresentação oficial do Centro Esportivo) a ser conservada. Porém, ao contrário de uma posição estritamente conservadora, que não aceitaria mestiçagem de sua prática com outras lutas, Mestre Pastinha, o “guardião da tradição”, inscreve a capoeira Angola no centro da identidade nacional brasileira, identidade esta que andava em disputa regional no Brasil. No caso da versão baiana, esta incluiria o reconhecimento da presença africana nas características nacionais, uma vez que, para o mestre, a capoeira cresceu nas senzalas, como reação do negro à escravidão: “*Não há*

¹⁵³ Como exemplo temos o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) e o Instituto N’zinga de capoeira Angola.

dúvida que a Capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos (...) O nome da Capoeira Angola é consequência de terem sido os escravos angolanos, na Bahia, os que mais se destacaram na sua prática” (1964: 20).

Mas, ainda que acreditasse firmemente na origem africana da capoeira, haveria uma espécie de aperfeiçoamento da prática no Brasil, que deixava seu sentimento nacional falar mais alto. Um bom exemplo está no grande sonho de Pastinha, relatado em 1966, de “*levar uma turma brasileira a Angola, certo de que levaríamos a melhor. Diz ele: - O futebol veio da Inglaterra e nós somos muito melhores que os Ingleses*”(O Globo, 12 de dezembro de 1966). A comparação com o futebol é clara: a capoeira veio de Angola, mas foi aperfeiçoada no Brasil. E a referência ao futebol não é fortuita: Pastinha gostava muito de futebol, tanto que ao escolher as cores da camisa de seu *Centro Esportivo de Capoeira Angola* optou pelas cores amarelo e preto, as mesmas de seu time de futebol predileto na Bahia (Castro Júnior, 2008: 104), significativamente chamado de Esporte Clube Ypiranga, fundado em sete de setembro de 1906¹⁵⁴. O comentário de Pastinha ocorreu pouco depois de sua visita ao continente africano, junto à delegação brasileira do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal. Ao invés de reforçar laços de continuidade com a África, Pastinha indica a superioridade brasileira em relação à capoeira.

A própria recusa da mistura de outros golpes, crítica que dirigia à Capoeira Regional, pode ser pensada na chave do nacionalismo, uma vez que significava a recusa de golpes de lutas estrangeiras, como o boxe americano, a savate francesa, o judô japonês, etc. Talvez fosse melhor pensar que a relação entre a defesa da pureza africana e sua composição com as características nacionais fosse tão próxima à de Gilberto Freyre em seu equilíbrio de antagonismos, quanto à capoeira “mestiça” de Bimba.

¹⁵⁴ Extraído de <<http://www.esportclubeypiranga.com.br/clube.html>>, maio de 2010. Na apresentação do histórico do clube, o nome e a data de fundação são explicitamente associados à independência nacional.

Neste sentido é que vale a aproximação das posturas de Pastinha com a noção de “comunidade imaginada” de Benedict Andersen (1990), em que um profundo sentimento de camaradagem horizontal une distinções existentes nas dimensões de classe, gênero, geração e, principalmente raça. Esse tipo de comunidade política, que se imagina como limitada e soberana, apresenta como uma de suas consequências a imagem de uma comunhão de seus membros, ainda que estes jamais cheguem a ouvir falar da maioria dos outros. Parece ser um referencial para Pastinha, pois em 1961, afirmara:

“Mas eu [Pastinha] queria dizer que todo brasileiro deve saber lutar capoeira, coisa que se aprende desde menino, ou mesmo com a idade avançada (...) Diferente do judô que é científico, por isso mesmo de movimentos disciplinados, o que não acontece com a capoeira, que é mais instinto”¹⁵⁵.

Mobilizando a nacionalidade, Pastinha entende que todo brasileiro *deve* saber lutar capoeira, pois esta é *mais instinto*, como se fosse algo latente (não um comportamento aprendido, por movimentos disciplinados), mas herdado pela conformação característica nacional. Tal compreensão homogeneizante contribuía igualmente para a noção de pureza e originalidade da capoeira Angola, da qual Pastinha ficara conhecido como “guardião”. Em outro momento, na comparação com o estilo de capoeira criado por Bimba, insistirá na relação com a nação para desqualificar o oponente, pois a *“Regional foi ele [Bimba] que adaptou mas a de Angola tem séculos, o Brasil nasceu com ela”*¹⁵⁶. Para concluir a vinculação entre capoeira e nacionalidade para Mestre Pastinha, destacamos um trecho de seus manuscritos, em que expõe seu *“(…) ideal de uma capoeira perfeita escoimada de erros, duma raça forte e sadia que num futuro próximo*

¹⁵⁵ Entrevista ao *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 de março de 1961, tablóide: 6, 7.

¹⁵⁶ Reportagem do jornal *Tribuna da Bahia*, 14 de janeiro de 1973.

daremos ao nosso amado Brasil” (1997: 24). Como enfatiza Pastinha, a capoeira Angola, eximida de seus erros, principalmente a violência, teria importante aporte para conformar a raça forte e sadia dos brasileiros. A capoeira, aperfeiçoada, contribui para a saúde dos brasileiros e para a grandeza da nação.

Mencionamos alguns elementos que destacam como, no horizonte de Mestre Pastinha, havia a preocupação em colocar a capoeira a “serviço da pátria”, por assim dizer. Não faltaram estímulos nas décadas de 1950 e 1960 para que tais afinidades se tornassem efetivas. Tanto no mercado que se abria para a capoeira no esporte, quanto no mercado do folclore e turismo, a autonomia da capoeira passava pelos desígnios da formação nacional.

Como mencionamos acima, ao discutir o papel de Bimba como lutador, havia uma “febre esportiva” que tomava conta da Bahia na década de 1930, compartilhada em grande medida com outras cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Encontramos em Manoel Querino um precedente interessante, que em seu *A Bahia de Outrora*, publicado no ano de 1916, já indicava que “*a capoeira era uma espécie jogo athletico...*” (1922: 61) que também interessava as pessoas de representação social, isto é, das camadas superiores, “*estas, porém, como um meio de desenvolvimento e educação physica, como hoje é o foot-ball e outros gêneros de sport*” (ibid.: 62).

Manoel Querino exemplifica, na Bahia, o que também vinha ocorrendo com a capoeira no Rio de Janeiro, como bem demonstrado por Letícia Vidor Reis. Nesta cidade, intensificavam-se os esforços para *metodizar* a capoeira, afastando-a da pecha de “bárbara” e inserindo regras que a aproximassem de outras lutas marciais, como o boxe, o jiu-jitsu e a savate, não por acaso, todas alçadas à categoria de esportes nacionais, em seus respectivos países. Mas para assumir as feições nacionais na sociedade republicana do começo do século XX, “*a ‘capoeira bárbara’ (...) deveria*

civilizar-se, isto é, renunciar às suas origens étnicas e negras e a seu aspecto combativo e tornar-se ‘mestiça’ e ‘gymnastica nacional’” (Reis, 1997: 92). Esta renúncia promoveria, de certa maneira, o declínio do “*sentido ritual, com conotações estamentais e confirmatória de papéis sociais e simbolizações sociais*” (Sevcenko, 1994: 32) a que, de maneira geral, se refere Nicolau Sevcenko, quando fala da invenção dos esportes em fins do século XIX¹⁵⁷. Como argumenta o historiador:

“O que caracteriza por excelência essa nova atividade é a pressão dos desempenhos contra o rigor do cronômetro, a circunscrição precisa do espaço da ação, a definição de regras fixas e padrões de arbitragem e sua institucionalização em ligas locais, nacionais e internacionais” (ibid.: 32)

Mas Vicente Ferreira Pastinha, ao defender a manutenção da capoeira em “estado natural”, como descreveu um repórter em 1959¹⁵⁸, teve que gingar muito para tentar convencer o quão esportiva podia ser a capoeira. Sempre comparada com a capoeira Regional, será *em relação* a ela que, por vezes, se medirá o grau de esportividade da capoeira Angola. E, de maneira mais abrangente, ambos os estilos serão comparados a outros esportes nacionais, como o boxe, o judô e a savate, entre outros¹⁵⁹. Muitas reportagens, nas décadas de 1950 e 1960, apontaram dificuldades de categorizar a capoeira, adjetivando-a de diferentes maneiras¹⁶⁰. No livro que Pastinha publicou em 1964, temos uma ideia deste embate, que envolvia

¹⁵⁷ SEVCENKO, N. .Futebol, metrópoles e desatinos. Revista USP, São Paulo, v. 22, p. 30-37, 1994.

¹⁵⁸ “Baiana de saia comprida sabia capoeiragem; baiana de saia curta tem medo da capoeiragem”. *Correio da manhã*, RJ, 03 de maio de 1959. 5. cad: 1.

¹⁵⁹ Por exemplo: “Pugilismo (de Broughton), judô (de Mifune) e Angola (de Pastinha)”. *O metropolitano*. RJ, 2 de janeiro de 1960, 1. cad.: 6, escrito por Bendito Peixoto, da Escola Nacional da Educação Física e Desportos.

¹⁶⁰ Por exemplo: “Do vôo de morcego ao rabo de arraia: Capoeira é ginástica, luta e dança. *Pulso*, RJ, 2 (29): 1, 6, 2 de novembro de 1963; Freire, Roberto. “É luta! É dança! É capoeira!”. *Realidade*, São Paulo, fevereiro de 1967, 76-82. Editora Abril, n° 11, ano I; “Capoeira é luta, balé, arte e folguedo”. *O Globo*, 03 de julho de 1973.

“(...) pessoas que se julgam autorizadas em assuntos de ordem esportiva e veem na Capoeira Angola uma simples dança ao toque do Berimbau. É evidente que nisto há um grande equívoco, e decorre certamente de não poder ser aplicada, ‘de fato’, em demonstrações esportivas (...) A Capoeira ou é ‘jogada’ pra valer, com suas sérias consequências, saindo dos limites esportivos, ou para demonstrações onde os golpes em movimento mais ou menos lento, passam perto, raspando ou são freiados perto do alvo escolhido (...)” (1964: 20-1).

Ao mesmo tempo em que critica o julgamento dos especialistas do campo esportivo, mestre Pastinha reconhece a dificuldade de aplicação da capoeira dentro dos limites esportivos, o que significa para ele, não descambar para a violência ou descontrole entre os jogadores: *“Infelizmente grande parte de nossos capoeiristas tem conhecimento muito incompleto das regras da capoeira, pois é o controle do jogo que protege aqueles que o praticam para que não discambe exesso do vale tudo...” (1997: 28).* Neste sentido, a presença do Berimbau, que soa como indicador da capoeira como dança para a crítica esportiva, é entendida por Pastinha como um controlador dos possíveis excessos, pois tem *“a finalidade de determinar o ritmo do jogo que pode ser mais ou menos lento ou rápido”*. Em outro trecho, ao explicar como se inicia o jogo de capoeira, após o início dos compassos musicais marcados pelo Berimbau, afirma que os *“capoeiristas que vão fazer a demonstração se apresentam à frente do conjunto, acorados, ‘ao pé do berimbau’, ouvindo, respeitosamente, os cantores (...) passados alguns minutos, o Berimbau solista indica o início do ‘jogo’” (1964: 36).* Na reação de Mestre Pastinha aos críticos, sua resignação indica que talvez fosse necessário ampliar a categorização de esporte para que a

capoeira encontrasse o seu lugar, uma vez que ou saía dos limites esportivos ou era praticada como demonstração.

O que ocorre, porém, é o inverso: poucos anos depois, o embate por diferenciar a capoeira de outros esportes, delimitando sua especificidade, é contrariado com a institucionalização da capoeira como esporte em 1973, pela Confederação Brasileira de Pugilismo, sob a coordenação de um departamento especial para a capoeira¹⁶¹. O próprio Mestre Bimba, em simpósio nacional sobre capoeira, promovido no Rio de Janeiro quatro anos antes, teria abandonado o encontro, em protesto contra o que considerava modismos (Reis, 1997: 159). Quanto a Mestre Pastinha, que não participou dos simpósios, observa-se sua crítica sobre a aproximação entre capoeira e boxe, em 1964: *“somos da opinião que todas as modalidades esportivas podem se aperfeiçoar em sua técnica sem perder suas características, pois, ao contrário, cairíamos num processo eclético”* (1964: 28). Portanto, a capoeira deveria se desenvolver “em seus próprios termos”, sem a inclusão de golpes que identificassem outras formas de luta.

No ano em que publicou o livro *Capoeira Angola*, Pastinha afirmou o reconhecimento da capoeira sob duas rubricas:

“A tendência atual é considerar a Capoeira Angola como a modalidade nacional de luta o que, honrosamente, a coloca em posição privilegiada, valendo como uma consagração definitiva desta modalidade esportiva. Mas, a Capoeira Angola é, ainda, folclore nacional. Os serviços de turismo, na Bahia, colocam como ponto obrigatório, em seus programas, uma visita às academias de Capoeira” (1964: 23)

¹⁶¹ Jocélio Telles Santos detalha este processo: *“Esse fato resultou numa burocratização, pois o capoeirista, para participar dos campeonatos, torneios e confrontos oficiais e não-oficiais, necessariamente deveria estar vinculado a um clube ou associação filiada a uma das federações vinculadas à Confederação Brasileira de Pugilismo – CBP e estar inscrito no Registro Geral dos Capoeiristas do Brasil”* (2005: 118)

Nesta passagem, podemos notar como as duas dimensões, do esporte e do folclore, eram mobilizadas para destacar a importância da capoeira Angola, ambas subordinadas às características nacionais. O final deste trecho é bastante significativo para entender como a posição de “folclore nacional”, mais que a de esporte, oferecia certas possibilidades ao *Centro Esportivo de Capoeira Angola*, em termos de prestígio e de rede de relações, que se alinhavam aos desejos pessoais do mestre.

“Quando eu era moço...antes da congestão que me deixou cego, eu era influente: tinha dinheiro e prestígio...Engraçada a vida! A fama chegou para mim como se eu não a merecesse ou não estivesse preparado. No princípio sentia uma certa vaidade e pensava: formidável, todos falam de mim, todos necessitam de mim, um mulatinho descendente de escravos. Terrível é descobrir que tudo isso é falso...”¹⁶².

Esta melancólica declaração de Vicente Ferreira Pastinha, em tom de balanço, ocorreu duas semanas após a morte de Mestre Bimba, em Goiânia. A morte do mestre parece ter abalado os capoeiristas da Bahia, em função da grande popularidade e das condições em que ocorreu sua ida para Goiânia, queixando-se da falta de apoio das autoridades baianas¹⁶³. Pastinha, pela indicação das fontes, também já estava há alguns anos com problemas de visão, causada por uma catarata, e desde 1971 estava com seu Centro de Capoeira fechado, por conta das reformas do Pelourinho. Mas, ainda assim, Pastinha não ficou totalmente abandonado, como comprova o auxílio financeiro que recebeu da Superintendência do Turismo da Cidade do Salvador

¹⁶² Viana, Francisco. “Pastinha o último capoeirista”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1974.

¹⁶³ Em entrevista na sua chegada a Goiânia, um ano antes de sua morte, Bimba explicou porque saiu da Bahia: “Na Bahia, acontece o seguinte: se o senhor chegar e pedir um auxílio para uma festa, um festejo carnavalesco, para uma qualquer coisa, que pertence à farra, tá bom. Mas se for para curar, para ensinar, para ajudar uma academia a bem do povo, não acha” (Abreu e Castro, 2009: 34).

(SUTURSA), conseguido por intervenção de Jorge Amado e Wilson Lins, duas pessoas de amplo prestígio.

No caso de Jorge Amado, não havia sido a primeira vez, nem seria a última, que ele intercederia pelo amigo. Já em 1965 o escritor havia tentado conseguir a doação de uma casa para abrigar Pastinha, articulando atores com influência no poder público, como será descrito adiante. Wilson Lins, como exposto anteriormente (ver nota 106), era filho de um poderoso coronel da Bahia e dividia suas atividades entre a colaboração aos jornais e as atividades políticas. Quando intercedeu a favor do auxílio para Pastinha, ele estava no último ano de mandato como deputado estadual pelo partido da Aliança Renovadora Nacional (Arena), cargo que ocupava desde 1951 (passando também por outros partidos, como o Partido Republicano e União Democrática Nacional). Jorge Amado, que trabalhou com Lins no jornal da família, *O Imparcial*, durante a década de 1940, lembrou que este chegou a ocupar a presidência do “Centro Esportivo de Capoeira Angola”: “(...) ele até chegou a ser presidente da Escola de Pastinha, na sociedade civil. No salão do Pelourinho havia sempre um retrato de Wilson, mas não era somente a título honorífico ou pelo apoio financeiro à Escola. Ele fazia capoeira mesmo, ia lá e ensinava” (Raillard, 1990: 85). Percebe-se, portanto, que as relações estabelecidas entre Pastinha, Jorge Amado e Wilson Lins garantiram certos benefícios junto ao poder público que outros capoeiristas não obtiveram. Talvez por isso, o etnólogo Waldeloir Rego o criticou em reportagem do jornal *O Globo*, de 1976: “Ele é um capoeirista igual a qualquer outro, com uma diferença: é um verdadeiro príncipe da capoeira. Ganhou a única pensão paga pelo governo a um capoeirista, três salários mínimos por mês”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ “Pastinha: bom ou mau capoeirista”. *O Globo*, 11 de abril de 1976.

Na dimensão do folclore, grande parte do prestígio alcançado pela capoeira Angola de mestre Pastinha, ancora-se especificamente em três fatores: no estímulo à pesquisa e preservação do “folclore nacional”, representado pela figura do movimento folclórico; na criação de novas estruturas de turismo em Salvador; e nas relações travadas com importantes intelectuais locais (alguns de renome internacional, como Jorge Amado, Carybé) ou pessoas que ocuparam cargos públicos (como Wilson Lins e Vasconcelos Maia¹⁶⁵).

O Movimento Folclórico, que desenvolveu suas atividades principalmente, entre 1947 e 1964, deu acentuada atenção à capoeira, em especial à realizada na Bahia. Não por acaso, duas das principais figuras do movimento, o musicista Renato Almeida e Edison Carneiro produziram trabalhos sobre o assunto. A ampla rede de colaboradores do movimento, trabalhando nas Comissões Estaduais de Folclore e que Vilhena qualifica como “intelectuais de província”¹⁶⁶, teve na Bahia um grupo bastante ativo. Em 1969, o folclorista Vicente Salles publicou na “Revista Brasileira de Folclore”, órgão de divulgação do movimento, uma “Bibliografia Crítica de Capoeira”, que contabilizava dezenas de publicações, e sugeria novas perspectivas de estudo. A Comissão Baiana, além de ter sido uma das primeiras instaladas (em 1948), publicou em 1950 um breve informe sobre “Capoeira e Capoeiragem”, no periódico *Correio Paulistano*¹⁶⁷, no qual Pastinha ainda não era mencionado.

Em 1951, foi promovido o 1º Congresso Brasileiro de Folclore, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. As Comissões Estaduais de Folclore, que gozavam de ampla autonomia,

¹⁶⁵ Carlos Vasconcelos Maia nasceu em Santa Inês, Bahia, em 1923. Contista, integrou a geração de autores da revista *Caderno da Bahia*, que teria contribuído para consolidação do Modernismo no Estado, entre a segunda metade dos anos 40 e o início dos anos 50. Foi Diretor do Departamento de Turismo de Salvador no fim da década de 1950. Publicou, dentre outros, *Contos da Bahia* (1951) e *O leque de Oxum e outras crônicas de candomblé* (2006).

¹⁶⁶ Este perfil de intelectual, segundo Vilhena, seriam aqueles que atuavam regionalmente, em espaços como os Institutos Históricos, elaborando a história das elites e que, com o projeto folclórico ganham um novo papel, construindo a história da nação a partir do povo (1997: 265).

¹⁶⁷ *Correio Paulistano*, 26 de novembro de 1950.

indicavam os grupos ou representantes de certas manifestações de suas respectivas regiões para apresentações no Congresso. O mesmo destaque dado ao Mestre Bimba no informe de 1948 pode ter orientado a indicação deste para apresentação no Congresso, que foi assistida, entre outras autoridades, pelo então presidente da República Getúlio Vargas. A apresentação parece ter rendido frutos, pois, posteriormente, Vargas repercutiria a ideia de que a capoeira era o esporte nacional por excelência¹⁶⁸. Mestre Pastinha, neste período de repercussão nacional da capoeira, consolidava seu Centro Esportivo de Capoeira e instalava-se, em 1952, na região do Pelourinho, outro símbolo da Bahia de todos os Santos. Alguns anos depois, o mestre baiano também seria grato ao apoio dado pelo presidente da Comissão Baiana de Folclore, Hildegardes Vianna (Pastinha, 1964: 8).

Dentre os efeitos desta iniciativa, talvez não previstos, estava uma grande aproximação com as iniciativas turísticas, constatação esta que nos leva ao segundo motivo do prestígio alcançado pela capoeira na dimensão do folclore. Segundo o historiador Mathias Assunção, a cidade de Salvador cria seu Departamento de Turismo em 1954, *“to support that growing sector of Bahia economy. This department stimulated the creation of folklore groups usually included demonstrations of candomblé dances, capoeira and other popular games, such as maculele or puxada de rede”* (2005: 165). No ano seguinte, é realizado o III Congresso Nacional de Turismo, em Salvador, que conta com apresentações de capoeira feitas por Pastinha¹⁶⁹. E em 1956, Pastinha partira para a primeira de várias viagens pelo país, representando a capoeira baiana,

¹⁶⁸ Tomei como referência o material audiovisual sobre o 1º Congresso disponível no Museu do Folclore. Embora sem áudio, é possível ver nas imagens uma roda de capoeira comandada por Mestre Bimba. Mas há dúvidas sobre a data em que a frase foi proferida. Alguns autores, como Reis, informam que o encontro teria ocorrido em 1953, após convite do presidente para apresentação de Bimba no Palácio do Catete (1997: 135). Não encontrei nenhuma notícia referente ao famoso encontro citado por Reis.

¹⁶⁹ Flávio de A.P. Galvão. “A Bahia pitoresca – reabilitação da capoeira”, veiculada no *Estado de São Paulo*, 02 de novembro de 1956.

financiado pelo Departamento de Turismo da cidade de Salvador e pela empresa Lóide Aéreo Nacional. Além de apresentar-se em Porto Alegre, fez escala no Rio de Janeiro, exibindo-se no terraço do Hotel Glória¹⁷⁰. O apoio do departamento era explícito, contando com a participação direta de seu diretor, Vasconcelos Maia. Este, durante muito tempo apoiou Pastinha, sendo citado pelo capoeirista no livro que viria a lançar, na seção de homenagem especial aos “*amigos cuja colaboração tem sido grandiosa para o desenvolvimento de nossa Academia*” (Pastinha, 1964: 8). Conforme artigo de Guerreiro, “*o amplo trabalho de Vasconcelos Maia (...) colocou Salvador no mercado nacional de cidades, a partir de uma perspectiva diferenciada, já que elegia a cultura local (e não as paisagens naturais) como forma privilegiada de inserção*” (2005: 10). Era um escritor na gestão do turismo em Salvador, mobilizando amplamente a intelectualidade, empresários e jornalistas, segundo o mesmo artigo.

Nos anos seguintes, o capoeirista viajaria por Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, até culminar com a viagem que, de tão famosa, virou canção na capoeira e acabou amplificada por Caetano Veloso num disco importante do movimento tropicalista, *Transa*: “*Pastinha, já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil...*”¹⁷¹. No espírito da fusão e confusão, parte dos objetivos do movimento que queria deslocar a hierarquia entre originalidade e cópia, houve uma inversão do sentido tradicional de origem da capoeira, repercutido por Caetano, captando com clareza a postura do capoeirista. No ano de 1966, o mestre baiano foi um dos representantes da Delegação Brasileira no I Festival Mundial de Artes Negras em Dakar, Senegal (Barreto & Freitas, 2009). A “*estratégia do rumor*”¹⁷², realizada pelo movimento folclórico para dar

¹⁷⁰ “Na capoeira o segredo do ataque está na dança”. Diário de Notícias, RJ, 15 de abril de 1956.

¹⁷¹ Faixa “Triste Bahia”. In: Veloso, Caetano. *Transa*. Polygram, 1972. Longplay, 35’53”. A canção de capoeira cantada por Pastinha pode ser ouvida no disco *Pastinha eternamente* (op. cit.).

¹⁷² A expressão foi cunhada por Rodolfo Vilhena para referir-se ao modo de atuação dos integrantes do Movimento Folclórico. Esta atuação passava por um intensivo contato da Comissão Nacional de Folclore com as Comissões

visibilidade às ações de identificação das manifestações populares, com exposições e congressos folclóricos se alinhava perfeitamente às iniciativas de turismo mobilizadas pelo estado e empresas. Mestre Pastinha, por sua vez, agenciara ambas as possibilidades, reforçando a ideia de pureza e origem do estilo Angola de capoeira, num contexto afeito à descoberta das “raízes nacionais”. A denominação de folclore também parecia mais ampla e inclusiva, unindo a capoeira Angola à imaginação nacional, sem risco de ser questionada, como ocorria no campo do esporte.



Figura 5. Embarque de Mestre Pastinha para o Festival Mundial de Artes Negras, Dakar, 1966.

No registro fotográfico da partida da delegação baiana para Senegal, vemos os capoeiristas reunidos na entrada do avião, trajando calça social, terno e gravata, sugerindo a nova imagem através da qual o país apresentava os representantes de seu patrimônio cultural. Com exceção de Camafeu de Oxóssi, mais conhecido como dono de uma banca no mercado modelo e exímio tocador de berimbau, todos os outros eram alunos de Pastinha.

A capoeira Angola de Pastinha viajava o país, patrocinada por Salvador, fazia apresentações na própria cidade, era continuamente retratada em diversos jornais da Bahia, Rio

Estaduais, por meio de cartas e pela organização de grandes encontros e exposições em que eram apresentadas as manifestações folclóricas de cada região.

de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e, finalmente, representava o país internacionalmente. Mas ainda não era tudo. As afinidades entre a guarda do patrimônio sagrado por Pastinha e de certas manifestações populares, em geral, por alguns intelectuais, se efetivaram no mesmo período. Se Vasconcelos Maia e Wilson Lins auxiliaram a capoeira Angola de Pastinha, principalmente com incentivos do poder público, devido às posições que ocupavam, Carybé e Jorge Amado deixaram sua grande contribuição no plano da literatura e das artes plásticas.

No caso de Jorge Amado, se em 1945 já podemos encontrar uma breve referência ao capoeirista baiano no livro *Bahia de todos os Santos*, passam a se multiplicar alusões nos anos seguintes. No ano de 1951, o pintor argentino, Carybé, já incluía Pastinha como um dos grandes mestres da capoeira, em seu livro *O jogo da capoeira*, com tiragem de mil e quinhentas cópias¹⁷³. O pintor, que retratou em inúmeros trabalhos sua visão da capoeira, também deixou suas marcas nas notícias de jornal, como por exemplo no *Jornal do Brasil*, onde ao lado das declarações de Pastinha, inseria seus desenhos¹⁷⁴. Carybé, quando chegou definitivamente na Bahia em 1950, já possuía certo renome pelos trabalhos produzidos na Argentina, que incluíam, além da pintura, ilustrações para livros e jornais. No Brasil, dentre os vários livros para os quais produziu imagens, encontramos sua contribuição na capa do livro de Mestre Pastinha, *Capoeira Angola*, de 1964. Abaixo vemos a capa da 1ª edição:

¹⁷³ Este livro fazia parte de uma série de 10 cadernos destinados a apresentar aspectos da cultura popular baiana, intitulada *Coleção Recôncavo*.

¹⁷⁴ Edição de 05 de março de 1961.



Figura 6. Capa do livro *Capoeira Angola* ilustrado por Carybé¹⁷⁵.

As relações entre o pintor e o mestre de capoeira parecem ter sido muito intensas, a depender do relato dos biógrafos de Carybé, para os quais este “*passou tardes inteiras com mestre Pastinha*” (Barreto e Freitas, 2009: 152). Podemos, de qualquer maneira, entender como extensão do afeto e confiança entre ambos a opinião do editor dos manuscritos do capoeirista, descrevendo Carybé como “*amigo e paciente, que guardava em seu poder documentos que lhe haviam sido doados por Mestre Pastinha, o quadro a óleo sobre tela ‘Roda de Capoeira’ e uma série de apontamentos em folhas soltas de papel*” (Decanio, 1997: 7). A referência ao quadro deve ser esclarecida, reforçando a relação de confiança e admiração de Pastinha por Carybé. O mestre baiano estudou no Liceu de Artes e Ofícios, lugar em que, possivelmente, aprendeu a pintar e desenhar. Vicente Ferreira Pastinha expressou sua vocação para pintura tanto nos desenhos dos movimentos de capoeira afixados na parede do Centro Esportivo de Capoeira Angola¹⁷⁶ como em declarações feitas a periódicos¹⁷⁷. Nesse sentido, o fato de Pastinha ter

¹⁷⁵ http://www.sebo264.com.br/produtos.asp?codigo_categoria=36&nome_categoria=Cultura%20Afro

¹⁷⁶ Benedito Peixoto informou que Pastinha encheu “*as paredes da sua academia de quadros com séries de desenhos mostrando sequências de golpes com a finalidade de orientação do treinamento*”. “A capoeira como arte”. *Diário de notícias*, RJ, 25 de junho de 1961.

¹⁷⁷ Em declaração a Roberto Freire afirmou: “*Minha arte é ser pintor, artista*”. “É luta! É dança! É capoeira!”. *Realidade*, São Paulo, fevereiro de 1967, 76-82. Editora Abril, nº 11, ano I.

entregue documentos em que registrava suas reflexões e um quadro que retratava a capoeira, é indicador seguro da confiança e amizade que permeava sua relação com Carybé.

Se as pinturas de Carybé contribuíram, como afirmam os jornalistas e biógrafos Barreto e Freitas, para retirar a capoeira definitivamente da marginalidade, papel menor não teve a literatura amadiana. O reconhecimento da capoeira baiana pelas letras do romancista data de 1935, quando o herói de *Jubiabá*, Antonio Balduino, aprendia a ser livre com o capoeirista Zé Camarão e, com suas aventuras instigava pessoas como Carybé a virem para Bahia¹⁷⁸. Jorge Amado travou relações com vários capoeiristas, registrando inclusive os debates que teria travado em torno do melhor estilo de capoeira, Angola ou Regional. De certa maneira, Pastinha representou, para Jorge Amado, um elo na história da capoeira Angola, cujo ponto anterior seria Samuel Querido de Deus. Durante a década de 1950, além de se inspirar em Pastinha para alguns de seus personagens, Amado vai intervir a favor daquele que considerava “*um grande mestre de nossa cultura popular*”¹⁷⁹. No livro *Capoeira Angola*, uma epígrafe de Jorge Amado abria o texto e sintetizava, na existência do capoeirista, as características que o escritor procurava delinear em muitos de seus personagens mais populares, como Antonio Balduino, Pedro Bala ou Pedro Archanjo:

Toda vez que assisto esse homem de 75 anos jogar capoeira, dançar samba, exibir sua arte com o elã de um adolescente, sinto toda invencível força do povo da Bahia, sobrevivendo e construindo apesar da penúria infinita, da miséria, do abandono. Em si mesmo o povo encontra suas forças e produz

¹⁷⁸ Barreto e Freitas afirmam que um dos motivos da vinda de Carybé foi o romance, pois, curioso “*e inquieto queria saber se existia mesmo aquilo tudo que estava relatado no romance*” (2009: 17).

¹⁷⁹ Declaração dada ao repórter Jorge Moura “Este é o Mestre Pastinha”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1978.

sua grandeza. Símbolo e face desse povo é Mestre Pastinha” (Pastinha, 1964: 2)

Na década de 1960, livros como *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* (1961) e *Tenda dos milagres* (1969) contribuíram decisivamente para projeção nacional e internacional da imagem de Pastinha, transformando-o em personagem. Um bom exemplo encontra-se na reedição de *Bahia de todos os Santos* (1960), que deslocou Pastinha, da pequena referência no texto de 1945, para a abertura da versão de quinze anos depois, ocupando toda a primeira página do capítulo dedicado à capoeira:

“Mestre Pastinha tem mais de setenta anos. É um mulato pequeno, de assombrosa agilidade, de resistência incomum. Quando ele começa a ‘brincar’, a impressão dos assistentes é que aquele pobre velho, de carapinha branca, cairá em dois minutos, derrubado pelo jovem adversário ou bem pela falta de fôlego. Mas, ah! Ledo e cedo engano! nada disso se passa (...)”. (Amado, 1960: 209)

Após descrever a agilidade e destreza de Pastinha, o escritor fala sobre a Escola de Capoeira Angola, dando sua localização, dias de treino e apresentação, finalizando com o convite: *“É indispensável conhecê-lo, conversar com ele, ouvi-lo contar suas histórias, mas, sobretudo, vê-lo na ‘brincadeira’, atingindo adversários vigorosos e jovens, derrotando-os um a um”* (ibid.: 209). Tão indispensável que o romancista, muitas vezes, levou pessoas para conhecer o Centro, como deixa entrever o depoimento de Gildo Alfinete, discípulo de Pastinha: *“Cansei de receber bilhetes: ‘Venha aqui meu filho, que Jorge vai trazer uns amigos’. E íamos”* (Barreto & Freitas, 2009: 146). O apoio do escritor baiano extravasava em muito as páginas dos livros, como bem reconheceu Pastinha em entrevistas:

*“Não sei o que seria de mim, se não fossem Jorge Amado e Wilson Lins (deputado e escritor baiano). Eles é que sustentam a academia com auxílios frequentes. Há pouco tempo houve uma campanha liderada pelo Diretor do Touring Club para que o estado ajudasse minha academia (...)”*¹⁸⁰.

A campanha a que se refere Pastinha foi a tentativa coordenada de alguns importantes amigos do mestre para conseguir a doação de uma casa, em 1965. O historiador Luís Vitor Castro Júnior reproduziu foto da reunião no Touring Club do Brasil em Salvador, que reuniu Mestre Pastinha, Vasconcelos Maia (Diretor do Departamento de Turismo do município de Salvador), Carybé, José Berbert de Castro (jornalista do *A Tarde*), Carlos Alberto Torres (Diário de Notícias), Jorge Amado e um assessor do autor (2004: 100). Ainda que a tentativa tenha sido frustrada, por razões que desconhecemos, outros apoios foram conseguidos, como uma pensão da prefeitura de Salvador. Em entrevista no ano de 1969, ainda em sua escola de capoeira no Pelourinho, Pastinha afirmava que a *“prefeitura me dá pensão, um salário mínimo, ajuda sempre, foi o Jorge Amado quem conseguiu”*¹⁸¹. Barreto e Freitas afirmam que tal pedido de auxílio foi justificado pelo escritor ao então prefeito Antonio Carlos Magalhães (1967-1971), segundo argumento de *“serviços prestados ao turismo”* (2009: 147).

Pastinha sempre procurou afirmar uma conduta de guardião da capoeira tradicional, desprovido de interesses monetários: *“As vantagens monetárias que dela auferire [da capoeira] é para inverter nela mesma, auxiliando os seus discípulos ou mantendo a escola que dirige (...)”* (Peixoto, Benedito, 1960, op. cit.). Este tipo de argumento, aceito pelo redator do artigo, reforça a imagem de uma pessoa altruísta, unicamente interessada na “preservação da capoeira”, oposta,

¹⁸⁰ Mattos, Florivaldo. “Capoeira, uma arte sem auxílio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1967, cad. B: 1.

¹⁸¹ “Na Bahia, capoeira tem seu rei”, por Luiz Roberto Souza Queiroz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de novembro de 1969: 63.

assim, aos que viveriam dela e a deturpariam para melhor granjear lucros¹⁸². Por outro lado, Pastinha também agenciou os jornais e as possibilidades de divulgação da sua proposta da capoeira Angola como símbolo do Estado e dele como principal representante da prática. Não tendo condições financeiras pessoais ou familiares que sustentassem tal dedicação, é certo que mestre Pastinha cada vez mais se tornou dependente da remuneração obtida com a capoeira. Até onde podemos saber pelos periódicos da época, eram duas as principais rendas de Pastinha: as aulas ministradas a alunos, correspondendo à capoeira-esporte; e as apresentações realizadas para turistas, relativa à capoeira-folclore; remuneradas individualmente ou por subsídios do poder público.

Em notícia de 1959¹⁸³, sabemos que Pastinha ministrava aulas para alunos, três vezes por semana, cobrando valor em torno de quatrocentos e cinquenta cruzeiros por pessoa, o que em valores atuais corresponderia a pouco mais de setenta e cinco reais¹⁸⁴. Sabe-se também que o espaço onde ocorriam as aulas era alugado. Das exibições públicas não possuímos informações precisas, mas outro jornal carioca informava que:

*“Quando se exibem no Mercado das Palmeiras, na Praça Cairu e em outros logradouros as demonstrações são gratuitas pois recebem subvenção do Departamento de Turismo da Bahia. Mas em recinto fechado são bem pagas – explicou ‘Pastinha’”*¹⁸⁵.

¹⁸² Cf. Peixoto, Benedito (Da Escola Nacional de Educação Física e Desportos). “A capoeira como arte”. *Diário de notícias*, RJ, 25 de junho de 1961. Afirma que a capoeira em fase de deturpação seria a de Mestre Bimba.

¹⁸³ “Capoeiras baianos deram show na Glória sob direção do velho Mestre Pastinha”. *Jornal do Brasil*, RJ, 15 de abril de 1959, 1 cad.: 27

¹⁸⁴ Correção realizada em site do Banco Central do Brasil,

<<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAQ/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>>, maio de 2010

¹⁸⁵ “Capoeiristas dançam no aeroporto – capoeira faz escalas”. *Diário Carioca*, de 10 de abril de 1959.

Assim, a renda obtida pelas turmas de alunos somava-se aos subsídios do governo para apresentações, remunerando os capoeiristas para manterem suas rodas em espaço público. No âmbito privado, residia uma terceira possibilidade: as exibições para turistas. Em 1964, as apresentações para turistas no Centro de Capoeira ocupavam quatro dias da semana (Pastinha, 1964: 57). Nestas apresentações, antes do jogo, Mestre Pastinha costumava falar aos presentes sobre a história da capoeira e sobre a organização do jogo. Eram como pequenas aulas sobre a história da capoeira, seguidas por encenações, como relatadas por um dos discípulos de Pastinha, Gildo Alfinete: *“A gente falava sobre a capoeira desde o tempo da escravidão, fazia um show de maculele, a perseguição que a polícia e a sociedade dava a capoeira, a cena do guarda era eu e Satanás, tinha uma cena de um cara com a navalha...”* (apud Castro Junior, 2004: 104). Os discípulos de Pastinha participantes das apresentações recebiam parte do valor arrecadado (ibid.: 105). Neste conjunto de atividades, Pastinha se manteve relativamente bem até 1967.

A partir de então, sofrendo com a perda acentuada da visão e após um infarto, as escolhas de Pastinha se focaram cada vez mais no turismo. Em encontro com o Governador da Bahia, Luis Vianna Filho, em 1967, esperava ter um pedido seu atendido:

*“quero só melhorar um pouco a academia (...) Quero só melhorar o ambiente para que sirva de atração ao turismo. Tenho três filhas e seis netos para sustentar (...) Quero só que declarem minha academia de capoeira de Angola, um bem de utilidade pública, recebendo subvenção do estado para que não desapareça. Na Bahia tudo o que é de folclore está acabando”*¹⁸⁶

Não sendo atendido pelo governo anterior, de Lomanto Júnior, Mestre Pastinha era atingido pelas mudanças políticas ocasionadas pelo golpe militar de 1964, o qual, na Bahia,

¹⁸⁶ Mattos, Florivaldo. “Capoeira, uma arte sem auxílio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1967, cad. B: 1.

derrubou, entre outros, o Diretor do Departamento de Turismo, Vasconcelos Maia. O diagnóstico amargo da situação, do ponto de vista de Pastinha, assumia feição nacionalista, queixando-se do descuido com o folclore na Bahia:

Dediquei minha vida à capoeira, à Bahia. Por acaso nada mereço na velhice, em retribuição aos serviços prestados? (...) Tirei a capoeira da lama. Valorizei-a, civilizei-a. Com ela gastei minhas economias. Hoje, não obstante, os poderes públicos relegam a plano secundário meus serviços reconhecidos em todo Brasil, exceto na Bahia. A Bahia que me deu? Nada vezes nada. É justo isso?”¹⁸⁷

Pastinha tinha bastante clareza dos efeitos de seu trabalho frente à capoeira, como manifestação folclórica reconhecida nacionalmente e, em suas declarações, emergia cada vez mais como seu criador, chegando a confundir-se a prática com o mestre, uma vez que a mensagem é clara: deixá-lo sem apoio significa abandonar a própria capoeira. Percebia também como este reconhecimento projetava a imagem da Bahia. Cada vez mais dependente da subvenção pública, da esposa e dos amigos, o mestre baiano sofreu com o reconhecimento nacional da capoeira, as academias abertas em outros estados¹⁸⁸ e o que entendia como “abandono do poder público baiano”. Em entrevista dada em 1969, perguntava ao jornalista: “Agora me diga o senhor, a capoeira nasceu na Bahia, a matriz é daqui, como deixar que outros estados a tomem, a organizem e que aqui se perca? Está errado.”¹⁸⁹. No fim, o turismo, a quem

¹⁸⁷ Hana, Samir Abou. “A capoeira do passado que a Bahia mantém por tradição. Mestre Pastinha, cego e na miséria abandonará a capoeira já desiludido”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 3 de março de 1968.

¹⁸⁸ Mestre Suassuna, em tentativa de levar mestre Pastinha para tratamento em São Paulo, em 1971, afirmava que: “As despesas de viagem e hospedagem, nesta capital, não constituem problema. Correrão por conta dos baianos que têm academias de capoeira em São Paulo (...)”. *Última Hora*, São Paulo, 19 de março de 1971

¹⁸⁹ “Na Bahia, capoeira tem seu rei”, por Luiz Roberto Souza Queiroz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de novembro de 1969: 63.

Pastinha cada vez mais recorreu, seja para obter renda nas apresentações, seja para justificar a obtenção de recursos públicos, foi apontado como um grande mal, estimulando modificações no jogo, às quais ele tanto se opôs:

“Mas vamos falar da capoeira. Hoje ela está se desfazendo, tem capoeira, demais, regional, estilizada, a verdadeira, no meu entender, é só a Angola.

O turismo foi o mal, todo mundo quer ver capoeira, apareceu tanto mestre que não sabe de nada, não é mestre, é triste ver isso” ¹⁹⁰.

As modificações tinham vários motivos que não cabem explorar aqui. Tanto ocorreram na Bahia como em outros Estados. A concorrência entre os mestres seria mais fortalecida no caso da capoeira-esporte, ficando a capoeira-folclore relegada a segundo plano, ou, em outras palavras, perdendo força, tanto pelas novas mudanças urbanas que passaria Salvador, como pelas alterações na indústria do turismo e por um maior distanciamento dos círculos intelectuais das ações do Estado na Bahia. Mas para Vicente Ferreira Pastinha, no balanço dos anos de “prestígio e dinheiro”, ficava apenas uma certeza, a de que “(...) *tudo isso é falso, que de tudo, a única coisa real foi a capoeira*” ¹⁹¹. Pensemos um pouco mais sobre esta realidade, acompanhando os anos de formação do mestre.

2.5. Os anos de formação e alguns valores do mestre

Filho de José Señor Pastiña, imigrante espanhol e comerciante do Pelourinho e Eugênia Maria de Carvalho, negra, nascida na Bahia, vendedora de acarajé e lavadora de roupa de ganho (Barreto & Freitas, 2009), Pastinha via a si mesmo como “*um mulatinho descendente de*

¹⁹⁰ Idem, ibidem.

¹⁹¹ Francisco Viana “Pastinha o último capoeirista”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1974.

escravos”¹⁹². Raríssimas as vezes em que se referiu à descendência espanhola, e mesmo sobre a mãe ou sua relação com ambos na infância pouco se sabe. Por outro lado, em vários momentos o mestre usou uma frase lapidar para expressar sua compreensão sobre a capoeira, que pode bem iluminar sua própria vida:

“Tudo que penso de capoeira um dia escrevi naquele quadro que está na porta da academia. Em cima só estas três palavras, Angola, capoeira, mãe. E embaixo, o pensamento: Mandinga de escravo em ânsia de liberdade; Seu princípio não tem método; Seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (Abreu e Castro, 2009: 21).

“Angola, capoeira e mãe”. Quando conta que seu aprendizado sobre a capoeira foi com um velho africano, por volta dos dez anos, seu significado como “proteção do mais fraco contra o mais forte” é evidenciado: *“Quando eu tinha dez anos – eu era franzino – um outro menino mais taludo que eu tornou-se meu rival (...) Só sei que acabava apanhando dele, sempre. Então eu ia chorar escondido, de vergonha e tristeza”* (ibid.: 24-5). A solução fora o aprendizado da capoeira com um “velho africano” que assistia a briga, chamado Benedito: *“Então ele me ensinou a jogar capoeira, todo dia um pouco, e aprendi tudo”* (ibid.: 25). A admiração pelo velho Benedito, que lhe ensinou a capoeira como meio de proteção, se estendeu a todos os africanos que, segundo Pastinha, ensinavam e *“não cobrava nada, só queria divulgar a arte”*¹⁹³. Foi a seleção da memória deste aprendizado da infância a que Pastinha recorreria muitas vezes para explicar como aprendeu capoeira, exercício que também abarcava certos valores. Dentre eles, o de proteção, escolhido também no aprendizado da capoeira com Benedito, que se o remetia a uma África imaginada, Angola, também facilitava sua filiação a esta narrativa mítica, pois como ele insistia

¹⁹² ibid.

¹⁹³ “Capoeira Domada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1972.

em dizer, capoeira é mãe. Do elo que o africano Benedito representava entre a outra margem do Atlântico e a maternidade pela capoeira na Bahia, podemos entender também o pensamento que segue as palavras: “*Mandinga de escravo em ânsia de liberdade*”. Como bem destacou Letícia Vidor Reis, Pastinha sempre insistiu na associação entre capoeira e luta dos escravos por liberdade (1997: 141). Em uma das seções do livro de Pastinha lemos que: “*Não há dúvida que a capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos*” (1964: 20) Mas, ao contrário de criar um mito para “reafrikanizar” a capoeira, ligando-a a uma Angola mítica, ele imaginou sua própria trajetória como um descendente de escravos, reagindo contra a opressão imposta, aprendendo sobre a “mandinga de escravo em ânsia de liberdade”. Pastinha experimentou outras situações que reforçam este deslocamento: “*Por causa de coisas de gente moça e pobre, tive algumas vezes a polícia em cima de mim (...) Quando tentavam me pegar eu lembrava de mestre Benedito e me defendia (...)*” (Abreu e Castro, 2009: 25). Nessa entrevista, realizada em 1967, evidencia-se como a memória do Mestre operava uma seleção de fatos sobre uma narrativa já mítica, onde a prática emerge como um instrumento herdado do “velho africano” para defesa em situações de desigualdade.

Desta forma, Pastinha sedimentou ao longo do tempo uma narrativa em que imaginava ser a origem e destino da capoeira o mesmo que o seu. No plano da narrativa, o paralelo entre Pastinha e a capoeira se dava na posição de elo entre o passado e o futuro da tradição, em que ele se via como predestinado: “*Eu nasci pra capoeira (...)*” (Pastinha, 1969) cantava o mestre em seu disco. Em seus manuscritos afirmava veemente: “*Amigo eu já fui destinado pela natureza, feito da para poeira, para ser jogador de capoeira... (sic)*” (1997: 82). Na narrativa mítica da capoeira (Reis, 1997), Mestre Pastinha via sua existência como um evento num espectro de longa duração, como uma ponte, com uma face voltada para cada lado, uma para o passado e outra para o futuro:

“*seu principio não tem método; seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista*”. Se de um lado a narrativa fala de algo fora do tempo histórico, Pastinha, servindo de ponte, lembra também, historicamente, de um tempo no qual os africanos só queriam divulgar sua arte, ensinando sem cobrar. Isto sem esquecer do momento contemporâneo, em que

*“ninguém mais pode ensinar de graça (...) Hoje, com essa vida que nós temos, pagando aluguel e comprando instrumento, não dá mais pra ensinar de graça. Não há mais mato pra gente pegar as sementes de fazer cabaça pra gente fazer berimbau”*¹⁹⁴.

Por esta afirmação se vê que, continuamente, o mestre agencia certo passado, em que insere a sua pessoa no que considera como a “verdadeira” história da capoeira. Outra realidade é a percepção da capoeira como patrimônio sagrado. Pastinha não desconhecia nem recusava a interpretação da capoeira como herdeira das danças do batuque e do candomblé (Pastinha, 1997: 36), embora afirmasse pessoalmente, quando indagado sobre sua fé: “*não sou católico nem sou de candomblé. Eu creio em Deus, num só*” (Abreu e Castro, 2009: 28). Foi na base desta crença que também entendia ter se tornado “*apto para cumprir a missão do que fui investido por Deus*”, numa cruzada para combater o mal na capoeira, sendo esta entendida como uma espécie de religião, em que o mestre ocupava a função de sumo sacerdote (Reis, 1997: 145). Pelo mesmo motivo, muitos ensinamentos da capoeira, assumiam traços que extrapolavam a simples técnica, dada existência de segredos que somente após muito tempo de convivência com o mestre poderia ser alcançado: “*Os mestres reserva segredos, mais não nega a explicação*” (Pastinha, 1997: 30).

Por fim, no enlace entre a narrativa mítica que inscrevia Pastinha como um breve evento na longa história da capoeira, encontramos o discurso do nacionalismo, que o alinhará às teses da

¹⁹⁴ “Capoeira Domada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1972

prática como esporte nacional e como folclore. Era difícil resistir à associação com o nacionalismo num momento em que as manifestações populares eram alvo de intelectuais ligados ao poder público, interessados em fundar “*políticas culturais que viabilizassem ‘uma autêntica identidade brasileira’*” (Schwarcz, 1995: 54), mas ainda assim, a atitude de Pastinha passou longe de ser passiva. O nacionalismo teve papel importante em dar à narrativa mítica de Pastinha uma moldura histórica, fundindo a herança africana da capoeira, com as características nacionais, sob as possibilidades esportivas e folclóricas. No caso desta última característica, Pastinha acreditou realizar com a capoeira Angola, o que Edison Carneiro buscava na capoeira como folclore, isto é, “*ver o negro comportando-se como brasileiro*”. Nas palavras de Pastinha, isso correspondia a uma noção de civilidade. Pierre Verger, no documentário sobre a vida de Pastinha (1998), corroborou esta posição, mencionando que a intenção de Pastinha foi fazer da capoeira algo decente, quando ela ainda era coisa de malandros, usada para brigas de rua.

Pastinha se esforçou para afirmar sua proposta de capoeira Angola como maneira de contribuir para formação da “raça brasileira”, argumento análogo ao que alguns intelectuais faziam da capoeira como “gymnastica nacional” (Reis, 1997: 23). Mas esta transformação em luta deveria ocorrer “nos próprios termos” da capoeira “tradicional”, nunca misturando elementos de outras lutas. Como disse, ao comparar a capoeira com o futebol, se o Brasil é muito melhor do que os ingleses, não obstante eles tenham inventado o futebol, porque não seríamos melhores capoeiristas, embora sejam os povos africanos que a tenham inventado?

Imaginando-se descendente de escravos e na fundação da raça forte e sadia do Brasil, assim gingava mestre Pastinha. Nem tão ingênuo como muitas vezes foi dito, ele dizia com a idade avançada, que a “(...) *capoeira tem muita história que ninguém sabe se é verdadeira ou não (...) mas a que a gente chama de Capoeira de Angola, a que aprendi, não deixei mudar aqui*

na Academia. Essa tem pelo menos 78 anos” (Abreu e Castro, 2009: 21). Ao encerrar pelo menos na duração de sua vida o sentido da prática que sempre defendeu como imemorial, Vicente Ferreira Pastinha inscrevia-se na longa duração, pois como a capoeira Angola, acreditava ser “tradicional, vivo na História da capoeira; e amo ela...” (Decanio, 1997: 44-5).

2.6. Fechando o capítulo: “Sempre quis viver de minha arte”

Por volta dos dez anos, na virada do século, Mestre Pastinha estudou durante algum tempo no Liceu de Artes e Ofícios, onde parece ter dado os primeiros passos no exercício da pintura. Dos treze aos vinte anos cursou a Escola de Aprendizes de Marinheiro, local em que, de acordo com seus biógrafos, se tornou pintor profissional (Barreto e Freitas, 2009: 30). O lado pintor do capoeirista é pouco conhecido, mas tal atividade ocupou, junto com a capoeira, o desejo de viver da sua arte, ainda que negado durante sua juventude: “só trabalhava quando minha arte negava sustento. Além do jogo, trabalhei de engraxate, vendia gazeta, fiz garimpo, ajudei a construir o porto de Salvador. Tudo passageiro, sempre quis viver de minha arte. Minha arte é ser pintor, artista” (Abreu e Castro, 2009: 26). De 1910, quando saiu da Escola de Aprendizes de Marinheiro, até 1941, há uma grande lacuna nas informações obtidas sobre o mestre, costumeiramente resumida na variedade de empregos pelo qual haveria passado. É um salto dos vinte aos cinquenta anos, em que Pastinha, apenas pontualmente, teria dado aulas de capoeira e, possivelmente participado de algumas rodas de capoeira¹⁹⁵. Na década de 1940, passados dos cinquenta anos, Mestre Pastinha vai iniciar as tentativas que o levarão a conseguir, durante algum tempo, viver de sua arte.

¹⁹⁵ Alguns autores que, descrevendo os trabalhos do mestre passam por essa lacuna são Reis (1997) e Barreto e Freitas (2009).

Durante um bom tempo o capoeirista se negava a afirmar que a capoeira o sustentava, destacando antes o que seria uma relação maternal, cívica e religiosa com a prática. Dizia obter renda da carpintaria ou dos quadros que pintava, investindo no Centro Esportivo de Capoeira Angola suas economias, para tirar a capoeira da lama, civilizá-la¹⁹⁶. Chegou a fazer vários desenhos, explicando cada um dos golpes da capoeira, que, ao que tudo indicava, sairia publicada no livro de 1964¹⁹⁷, mas que foram substituídas por fotos. E quando faleceu, parte de seus manuscritos e um quadro a óleo, com motivo de uma roda de capoeira, foi entregue ao pintor de sua admiração e amigo, Carybé.

Nem Carybé, nem Jorge Amado ou outros artistas e jornalistas que compartilharam momentos com Pastinha deixaram comentários ou avaliações de seus desenhos ou quadros, preferindo destacar sempre seu talento para a capoeira, embora ainda em 1967, aos 78 anos, quase cego, Pastinha exprimisse o desejo de viver de suas pinturas.

Na economia de seus desejos, a capoeira, além de missão, laureou Pastinha no seu reconhecimento como artista, algo sequer sugerido em sua prática como pintor. Para Jorge Amado, o capoeirista era “*o primeiro em sua arte*” (Pastinha, 1964: 2). Apesar da tristeza de seus anos finais, é preciso reconhecer que Pastinha, pessoalmente, se sentiu fracassado, pois teve seu Centro de Capoeira fechado pela revitalização do centro histórico, local que ele acreditava ter ajudado a manter, com as apresentações de capoeira. “*Tudo o que é de folclore está acabando*” diagnosticava Pastinha nos jornais, que continuaram a produzir notícias sobre o “último capoeira”. O mestre acertava em parte, pois os capoeiristas e intelectuais procuraram cada vez

¹⁹⁶ Peixoto, Benedito (Da Escola Nacional de Educação Física e Desportos). “A capoeira como arte”. *Diário de notícias*, RJ, 25 de junho de 1961 e Hana, Samir Abou. *Diário de Pernambuco*. “A capoeira do passado que a Bahia mantém por tradição. Mestre Pastinha, cego e na miséria abandonará a capoeira já desiludido”. Recife, 3 de março de 1968

¹⁹⁷ Sobre os desenhos nas paredes do Centro e a expectativa de publicá-los em livro, ver Peixoto, Benedito, op. cit.

mais desvincular a imagem de folclore da capoeira. Com o passar do tempo, o termo folclore passara a ser visto de maneira negativa, como uma forma de cooptação autoritária do discurso das classes populares. A capoeira se institucionalizara cada vez mais, em suas diferentes vertentes, mas não morrendo a capoeira Angola, como pensava o mestre, junto com o folclore.

Capítulo 3. Os intelectuais na roda: círculos da baianidade e a capoeira

3.1. A Bahia e seus intelectuais

“Com efeito, à medida que a ação civil se mostrava cada vez mais vazia, a arte se convertia quase que numa religião, fonte de sentido e alimento do espírito” Schorske, Viena Fin-de-siècle.

O interesse desta pesquisa se volta agora para alguns intelectuais que tomaram a capoeira como matéria prima de suas elaborações, em campos tão dessemelhantes como a literatura, a etnografia, a pintura e a fotografia. Foram estas quatro formas de conhecimento que se estabeleceram como as principais linhas de força ou de interpretação sobre a capoeira baiana até a década de 1960, e ainda hoje são utilizadas para atestar a veracidade de hipóteses em torno da mesma¹⁹⁸. Num primeiro momento, cabe dizer que cada uma dessas formas de conhecimento tinha um desenvolvimento próprio, desde as suas possibilidades de produção até o tipo de mercado ou público que demandava e absorvia tais obras, passando necessariamente pelo perfil do intelectual. Este último, se reconfigurava localmente, sem deixar de ter como referência (positiva ou negativa) outros grupos de intelectuais, dentre os quais se destacavam modernistas e regionalistas.

Um dos elementos principais na configuração intelectual e artística na Bahia de então foi a circularidade que se estabeleceu junto a alguns capoeiristas, sendo que ambas as esferas acabaram mediando compreensões sobre esta manifestação popular. Entende-se então que a literatura, a etnografia, a fotografia e a pintura são indicadores relevantes de como a capoeira baiana contribuiu profundamente para imaginar a “Roma Negra” e o Brasil, baseando-se nas

¹⁹⁸ Dias, por exemplo, em sua dissertação de mestrado utiliza o livro *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, para comentar o preconceito em torno de práticas como a capoeira, associadas aos negros e vistas como incivilizadas (Dias, 2006: 27).

ideias de povo, de cordialidade e de mestiçagem. Muitos foram os intelectuais e artistas que se referiram à capoeira baiana em suas elaborações, mas privilegiamos alguns que o fizeram de maneira contínua, com ampla recepção entre distintos públicos e, mais importante, como um grupo relativamente coeso, cujas construções dialogam intensamente entre si, ressoando como um discurso de poucas notas em várias versões. Para tal propósito, consultaremos as trajetórias de Jorge Amado, Edison Carneiro e Carybé, tendo em vista que tipos de relações estabeleceram entre si e com os representantes da capoeira baiana. Entre as mediações necessárias para uma aproximação a tais questões, está a caracterização dos artistas e intelectuais enquanto grupo relativamente coeso, permitindo a autores como Ilana Goldstein (2000), referirem-se a eles como um “círculo da baianidade”¹⁹⁹.

O que se chama aqui de ‘grupo relativamente coeso’ pode ser melhor especificado pela noção de “geração”, utilizada por Carl Schorske, em seu estudo sobre as vanguardas modernas na Viena de fins do século XIX e início do XX. A arquitetura, a música, a literatura, a pintura e a psicanálise foram algumas das dimensões que o autor abordou para compreender as intensas transformações que ocorriam então, e que ganhariam proporções amplas no século XX. Na ideia de “geração” reside uma das principais chaves explicativas para este historiador, uma vez que são determinados grupos de indivíduos, com uma experiência marcante em comum, que levam adiante as transformações nos vários campos das artes e das ciências. No caso analisado por Schorske, é assim que ele sintetiza a experiência comum dos *Jungen* vienenses: “*O centro geracional de gravidade de nossos criadores de cultura cai no começo da década de 1860; seu contexto formador, o fracasso do liberalismo austríaco na era da unificação e depressão*

¹⁹⁹ “Parece haver uma elite principalmente intelectual, mas também econômica e política, auto-referente e produtora da ‘baianidade’, na qual Jorge Amado, Mestre Didi, os falecidos Carybé e Pierre Verger, e ainda Floriano Teixeira, Calasans Neto, Hansen Bahia, Mário Cravo e outros artistas e escritores tomam parte (...)” (Goldstein, 2000: 67).

germânica, na década de 1870” (Schorske, 2000: 177). Assim, cultura e política apresentam-se em constante tensão, abrindo as possibilidades de transformação que, como diz a epígrafe, farão da arte uma espécie de religião, para a qual se voltaram as pessoas que não encontraram na ação civil, senão despolitização e violência.

Tendo o cuidado com os limites da comparação, é possível encontrar na cidade de Salvador, no período estudado, pelo menos dois momentos interessantes, elaborados neste capítulo a partir da trajetória de duas duplas, cada momento correspondendo a duas situações de interação entre intelectuais, artistas e algumas manifestações populares. Em um primeiro momento, localizado entre 1930 e meados de 1940, temos Jorge Amado e Edison Carneiro, companheiros no ofício literário da “Academia dos Rebeldes” e no jornalismo, que serão responsáveis por uma veemente defesa da liberdade de expressão das práticas associadas à população negra da Bahia, como o candomblé e a capoeira. Além da militância política em comum, encontramos, nas produções de ambos, um diálogo que nos autoriza a afirmar a simetria com que atuavam na literatura, por um lado, e na etnografia, por outro. A relação com o capoeirista Samuel Querido de Deus é o principal exemplo deste diálogo e também da mediação com os capoeiristas. Num segundo momento, destacam-se Jorge Amado e Carybé, que, pelo menos desde a década de 1950, ocuparam lugar central no “renascimento” das artes plásticas baianas. Este campo, associado a outras expressões, como música, teatro, cinema, dança e arquitetura, constituíram, segundo Antonio Risério²⁰⁰, um tipo de *avant-garde* na Bahia. Em analogia com o período anterior, a relação entre intelectuais e artistas com a política é,

²⁰⁰ Com um pouco de exagero, talvez por compartilhar dos valores desses grupos, para o escritor esta foi “... *uma juventude que mergulhou fundo no universo da cultura popular, assimilou criativamente os lances da modernidade estético-intelectual, as faíscas e fulgurações da avant-garde, para produzir uma obra rica e inovadora, alterando significativamente o jogo dos signos nos campos estéticos em que interveio – e afetando em profundidade a estrutura da sensibilidade brasileira*” (Risério, 1995: 136)

aparentemente, declarado com sentido negativo, ou seja, tanto da parte de Amado, como de Carybé, há um declarado distanciamento da dimensão político-institucional, o que tem consequências sobre algumas produções e posicionamentos de ambos. No momento em questão, a principal pessoa do universo da capoeira com quem ambos se relacionam é Mestre Pastinha.

A seleção das duplas segue dois critérios principais. O primeiro diz respeito à forte relação que estes intelectuais estabeleceram com os capoeiristas, e que se expressou tanto em suas produções individuais, quanto em posicionamentos públicos, ambos relevantes para a imaginação que se tem da capoeira baiana. Um segundo critério é a noção de geração, mencionada acima, e que justifica, dada a relevância da experiência política, dividir em dois momentos a análise: um em que o engajamento é marcante pelo envolvimento de ambos com os acontecimentos posteriores à Revolução de 1930; outro, em que há uma recusa da militância política e da submissão dos princípios estéticos aos ditames de uma arte voltada para a transformação social e das estruturas do poder institucional. Esta afinidade, bem mais complexa do que o esboçado aqui, serve apenas para deixar claro o recorte analítico operado. A presença de Jorge Amado nos dois momentos, além de inevitável pelo peso de sua obra, de seus vários escritos sobre artistas baianos, de seus posicionamentos e suas relações com capoeiristas ao largo de sua longa carreira, une de maneira interessante a reflexão sobre a geração, possibilitando discutir certas rupturas e continuidades na relação entre intelectuais, artistas e manifestações populares.

Uma última advertência recai sobre o peso dado às duplas: embora o recorte oriente esta reconstrução, não se restringe a elas, sendo também destacados outros intelectuais, sempre que contribuam para esclarecer o argumento principal. É o que ocorre, de certa maneira, com Artur

Ramos e Gilberto Freyre na década de 1930, e com Pierre Verger e Odorico Tavares, posteriormente, entre outros.

3.2. A Revolução de 1930 e o axé vermelho dos intelectuais rebeldes

Nos apontamentos de Jorge Amado, publicados em *Navegação de Cabotagem*, encontra-se o seguinte comentário de sua primeira experiência literária:

“Dias da Costa, Édison Carneiro e eu, em 1929, escrevemos em colaboração um romance sob o título de El-Rey, publicado em folhetim em O Jornal, órgão da Aliança Liberal na Bahia (...). Livrinho com todos os cacoetes da época, Medeiros e Albuquerque o definiu: ‘uma pura abominação’. Um único subliterato não poderia tê-lo feito tão ruim, foi necessário que se juntassem três” (Amado, 1992: 40-1).

A maneira bem humorada com que relembra esta aventura é também útil para compreender como dava início à carreira intelectual, na Bahia das primeiras décadas do século XX. Vê-se que era comum aos filhos das elites rurais e urbanas, passarem por uma formação educacional em colégios muito exclusivos para, em seguida, ingressarem em algum periódico local, antes de iniciar uma carreira na esfera política. Este foi, em parte, o caso tanto de Edison Carneiro como de Jorge Amado. O primeiro era filho do professor Souza Carneiro, catedrático da Escola Politécnica, uma das três que oferecia ensino superior na Bahia da época. Sem dúvida, o seu cargo no magistério habilitava seus filhos a uma educação altamente seletiva, o que foi correspondido por Edison, que tornou-se bacharel em Direito pela Faculdade da Bahia (1935). Jorge Amado, por sua vez, menino grapiúna, era filho de um fazendeiro de cacau da região de Ilhéus e, tendo estudado no Colégio Padre Vieira, um dos mais importantes de Salvador, foi,

posteriormente, para a Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, tornando-se bacharel em 1935²⁰¹.

Mesmo antes de conseguirem o diploma, os futuros bacharéis já se lançavam à atividade jornalística e literária. Segundo o historiador Paulo Santos Silva (2000), estas profissões eram o estágio inicial de uma carreira que se orientava para a política ou para os poucos cargos públicos disponíveis, cada vez em menor quantidade após a Revolução de 1930, que cassou e exonerou diversos opositores do novo regime na Bahia, pertencentes às elites locais. Para Silva, os intelectuais baianos, entre 1930 e 1945, eram “*a própria classe dirigente na dupla tarefa de se dedicar às letras e à atividade política*” (2000: 17). Jorge Amado e Edison Carneiro, de fato, se dedicaram com afinco a uma e à outra.

De acordo com as informações dos biógrafos de Edison Carneiro, seu pai possuía fortes ligações com uma das principais famílias que dominavam a política baiana. O professor Souza Carneiro tinha forte atuação política, participando:

“... das lutas políticas da Bahia, integrado ao grupo liderado por Seabra, havendo sido um dos mais ardorosos e cáusticos críticos das pretensões eleitorais de Ruy Barbosa, através de inflamados discursos e violentos artigos nos jornais locais, durante os anos 20” (Lima e Oliveira, 1987: 26)

O irmão de Edison, Nelson Carneiro foi mais longe, seguindo a carreira política como fiel discípulo de Seabra e sendo seu braço direito. Quando este, descontente com o lugar reservado para ele após a Revolução de 1930, se opôs ao governo de Juraci Magalhães (o tenente interventor nomeado por Getúlio Vargas para a Bahia), Nelson Carneiro teve papel fundamental ao publicar, em 1933, um conjunto de documentos em forma de denúncia, sob a orientação de J.J.

²⁰¹ Informação extraída da biografia do autor no site da Academia Brasileira de Letras (junho de 2009).

Seabra, intitulado como *Humilhação e devastação da Bahia (análise documentada da administração do Sr. Juraci Magalhães reunida e anotada por Nelson de Souza Carneiro)*. Seabra havia sido a única facção política baiana a dar apoio à Aliança Liberal²⁰², segundo o historiador Silva, por estar, desde 1924 na oposição aos grupos de Otávio Mangabeira e do ex-governador Francisco Marques de Goés Calmon (2000: 25). Eram esses dois grupos os responsáveis pela composição política que governava a Bahia em 1930 e aos quais Seabra se uniria, posteriormente, para combater a indicação de Vargas para governar o Estado da Bahia: “*Com a indicação de Juraci Magalhães, as heterogêneas facções políticas baianas uniram-se na resistência ao seu nome*” (Silva, 2000: 29). No estudo realizado por Silva, serão alguns integrantes destas facções, unidos pela experiência política do que veio a ser chamado de “autonomismo baiano²⁰³”, que se dedicarão a realizar estudos sobre a história da Bahia, num discurso que evocava, principalmente, a importância de suas elites. Os principais lugares institucionais que tais historiadores ocuparam, teriam sido o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), a Academia de Letras Baiana (ALB) e alguns periódicos.

Mas, nem Edison Carneiro, nem Jorge Amado seguiram a carreira reservada aos filhos das elites locais, ainda que o escritor reconheça no professor Souza Carneiro uma figura expressiva, que contribuiu muito para suas concepções políticas. Em artigo publicado no jornal *A Tarde*, próximo do centenário de nascimento do professor, Amado afirmaria que: “*entre os mestres que nos ensinaram a amar o nosso chão e lutar pelo nosso povo, encontro na primeira fila o professor Souza Carneiro*” (Apud Talento e Couceiro, 2009: 44). Politicamente envolvidos

²⁰² A Aliança Liberal foi a plataforma política pela qual se lançaram à presidência da República Getúlio Vargas, do Rio Grande do Sul, e como vice-presidente, João Pessoa, da Paraíba, culminando, após uma série de acontecimentos com a Revolução de 1930 (Fausto, 2004: 319).

²⁰³ “*No caso da Bahia dos anos 1930 e 1940, o discurso historiográfico comportou pronunciado comprometimento com uma determinada estratégia política: a de retomada da autonomia do Estado para conforto e bem estar de suas elites dirigentes*” (Silva, 2000: 19).

com o comunismo, ambos se distanciavam a passos largos das opções políticas e estéticas encampadas pelas elites baianas. O movimento literário “Academia dos Rebeldes”, liderado pelo “poeta maldito” Pinheiro Viegas, e do qual participaram Carneiro e Amado, foi um marco nessa trajetória de distanciamento. As declarações de Jorge Amado sobre a experiência da “Academia dos Rebeldes” reforçam uma leitura que imputa às letras baianas a divisão entre um Brasil fictício e um Brasil “real” e, por consequência, entre escritores mais ou menos comprometidos com o “povo”:

“A Academia dos Rebeldes foi fundada na Bahia em 1928 com o objetivo de varrer com toda literatura do passado... sem dúvida concorreremos de forma decisiva – nós os Rebeldes, e mais os moços do Arco e Flexa e os do Samba – para afastar as letras baianas da retórica, da oratória balofa, da literalice, para lhe dar conteúdo nacional e social na reescrita da língua falada pelos brasileiros. Fomos além do xingamento e da molecagem, sentíamos-nos brasileiros e baianos, vivíamos com o povo em intimidade, com ele construimos, jovens e libérrimos nas ruas pobres da Bahia”

(Amado, 1992: 85)

A experiência junto a este círculo literário, que implicava a oposição entre uma literatura de “oratória balofa”, que estaria encarnada no IGHB e na ALB, e a da “língua falada pelos brasileiros”, estimulava nestes jovens intelectuais uma “descoberta do povo”, do convívio, em busca das raízes nacionais e regionais ainda não encontradas pela retórica baiana, preocupada apenas com a história das elites. Há um paralelo muito evidente entre Jorge Amado e Edison Carneiro no movimento de “descoberta do povo”, já que ambos são marcados por um engajamento político, de um lado, e pela busca de uma aproximação junto à população mais

pobre da Bahia, de outro. A expressão que faço uso entre aspas indica o termo utilizado por Peter Burke para descrever uma situação semelhante que se estabeleceu em algumas regiões periféricas da Europa em meados do século XVIII²⁰⁴. Esta situação levou alguns intelectuais e outras pessoas, chamadas por Burke de mediadores, a registrar manifestações literárias, orais, religiosas e outras, temendo pelo seu desaparecimento frente ao crescimento de grandes cidades e à migração das populações camponesas (1989: 43).

Embora não seja manifestação exatamente camponesa, mas de habitantes de uma cidade em crescente urbanização, não parece ser outro o objetivo de Edison Carneiro, ao discorrer sobre a capoeira Angola, no livro *Negros Bantus*, na década de 1930. Depois de descrever vários aspectos do jogo, vestimenta, canções, locais da prática, etc., ele finaliza melancólico, pois embora a capoeira revele enorme vitalidade, acredita que o “*progresso dar-lhe-á (...) mais cedo ou mais tarde, o tiro de misericórdia*” (1937: 160). Talvez pelo fato de o campo historiográfico baiano estar tão ancorado à história das classes superiores na década de 1930, caberá à Antropologia financiar intelectualmente sua “descoberta do povo”. Logo em seguida à aventura frustrada de subliterato, Edison Carneiro, jornalista e estudante de Direito, desde 1933 começa “*a interessar-se pelos estudos sobre o negro*” (Lima e Oliveira, 1987: 24), que também estimularam durante certo tempo o empenho paterno²⁰⁵. Participara, em 1934, do 1º Congresso Afro-Brasileiro de Recife²⁰⁶, organizado por Gilberto Freyre e, três anos depois, ele mesmo fora um dos organizadores do 2º Congresso, realizado em Salvador.

²⁰⁴ Retomamos aqui a referência de Peter Burke: “*Em suma, a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos iguais*” (Burke, 1989: 40).

²⁰⁵ Em 1937, Souza Carneiro publicou *Os mitos africanos no Brasil* (Lima e Oliveira, 1987: 25).

²⁰⁶ Apresentou dois trabalhos, “Situação do negro no Brasil” e “Xangô” (ibid.). Depreende-se dos títulos que as preocupações políticas e religiosas já faziam parte de seu posicionamento frente à intelectualidade.

Nas memórias deixadas em *Navegação de Cabotagem*, Amado exalta em mais de um momento o pioneirismo de Edison, como quando afirma que: “*Todos nós fomos levados às casas-de-santo por sua mão de iniciado*” (1992: 236). Este “nós” também incluía Artur Ramos, com quem Carneiro e Amado, aparentemente²⁰⁷, costumavam visitar os terreiros. A contraditória e complexa associação entre a militância comunista e a religião acompanhou Jorge Amado e Edison Carneiro durante toda década de 1930 e 1940. Embora sem declarações de Carneiro, sabe-se que além das publicações de livros, com apoio de Artur Ramos, e da organização do 2º Congresso Afro-brasileiro, como jornalista do *Estado da Bahia*, ele realizou uma série de reportagens com intuito de acabar “*com o espantinho que ainda eram, para as classes chamadas superiores da Bahia, os candomblés*” (Carneiro, 1980: 44-5). E não se restringiu apenas a elas, pois, na medida em que aprofundou suas pesquisas de campo, também fez reportagens sobre a capoeira e samba.

Unindo sua militância comunista à “descoberta do povo”, Edison Carneiro optou pela defesa da liberdade religiosa, sustentada teoricamente por suas incursões etnográficas. Jorge Amado destacou que o etnólogo, como “*pioneiro, marcou com as cores políticas da esquerda o mistério dos axés. Não por acaso, quando os inimigos da democracia estabeleceram a ditadura do Estado Novo, os candomblés foram abrigos de perseguidos, esconderijos de comunistas. O próprio Edison encontrou refúgio no peji de Oxum, no Opô Afonjá*” (Amado, 1992: 236). A instabilidade política teria consequências sobre a vida de Edison Carneiro, como deixam claras as cartas trocadas com Artur Ramos, entre 1936 e 1938. Além do risco de prisão, havia a

²⁰⁷ Matizamos a afirmação pois, embora Jorge Amado o mencione em suas memórias, Waldir Freitas coloca o fato em dúvida (Lima e Oliveira, 1987: 25).

impossibilidade de exercer continuamente o jornalismo, deixando-o diversas vezes em precária situação financeira²⁰⁸.

Algumas cartas mencionam expressões como “*dei uma escapada à Bahia*” (Carta de 27 de janeiro de 1936), as quais, segundo Vivaldo da Costa Lima, fazem referência velada de quem sabia ser sua correspondência censurada. Desde o início de 1936, operava a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, na esteira dos levantes organizados pela Aliança Nacional Libertadora e na Bahia. Carneiro foi mencionado como foragido da polícia pelo menos em um telegrama, passado pelo Coronel Antonio Fernandes Dantas, comandante da Região Militar ao Ministro da Guerra, General Eurico Dutra, em 09 de novembro de 1937 (Lima e Oliveira, 1987: 92-3).

Carneiro foi uma das principais fontes de informações para Artur Ramos, e principal cicerone de Ruth Landes em sua pesquisa no fim da década de 1930. A síntese de sua atuação entre o que considerava as atividades políticas e científicas, está expressa na avaliação do 2º Congresso Afro-Brasileiro, mencionada no 1º capítulo: “*Teve assim, o Congresso da Bahia, uma dupla fisionomia: foi um certame popular, ao mesmo tempo que foi um certame científico. Homens de ciência e homens do povo se encontraram ombro a ombro*” (Carneiro, 1980: 46).

Uma apreciação de Jorge Amado sobre sua própria militância política, sua participação em rituais do candomblé e sua luta pela liberdade religiosa pode ser percebida pela resposta que busca na boca de seu personagem Pedro Archanjo. Este, em *Tenda dos Milagres* (1969), afirma

²⁰⁸ Há várias cartas em que Edison Carneiro solicita apoio financeiro do amigo, por estar “absolutamente na tanga”. Em 06 de junho de 1936 ele se desculpa com Artur Ramos: “*Eu ia lhe mandar uma notas sobre a capoeira, mas a miséria... ela me fez, para ganhar uns cobres, cometer um artigo sobre a Capoeira de Angola, que ‘O Estado da Bahia’ publicará brevemente...*” (ibid.: 115). Em outra ele comenta: “*Mas, voltando à vaca fria, estes três meses em que estive fora da cidade me arruinaram totalmente o pobre, o mingado, o deficitário orçamento. Para conseguir o trabalho de Hércules de reequilibrá-lo, estou precisando de um favor seu...*” (01 de agosto de 1938, In: Lima e Oliveira, 1987: 168).

sobre a relação entre militância comunista e religião: “*meu materialismo não me limita*”²⁰⁹. Defendeu, nesse sentido, uma maior tolerância religiosa²¹⁰ em obras como *Jubiabá* (1935), chegando a ser responsável pela criação da emenda que garantiu a liberdade religiosa quando deputado federal na Assembleia Constituinte pelo Partido Comunista, em 1946, ato que lhe custou certa astúcia, revelando como era vista a relação com a religião por outros colegas de partido:

“Se eu a houvesse levado à bancada ou ao conjunto da direção, jamais teria obtido autorização para apresentá-la: sendo a religião o ópio do povo, droga ainda pior era o candomblé, barbaria primitiva, incompatível com o socialismo, nossa meta. Quanto a mim, na opinião de vários camaradas, escritor imoral, não passava de pequeno-burguês portador de sérios desvios ideológicos” (Amado, 1992: 72).

O escritor, que no início da década de 1930, “*era ainda alguém que se buscava, um observador de todas as correntes que surgiam*” (Ramos, 2000: 35), tal como indica seu personagem Paul Rigger em *O país do Carnaval* (1931), logo mergulhou na militância junto ao Partido Comunista Brasileiro, buscando igualmente sua correspondência estética no plano de uma literatura proletária. O romance *Cacau*, de 1933, marca para a crítica Ana Rosa Ramos, o momento em que sua “*literatura torna-se uma arma de combate político*” (2000: 36). Tal característica de um romance capaz de conscientizar as massas para a revolução foi desenvolvida

²⁰⁹ “*Meu materialismo não me limita, respondeu Pedro Archanjo na tenda dos milagres, quando o intelectual estranhou que um materialista exercesse funções de babalaô de candomblé – aqui repito a afirmação do sábio do povo, pardo, paisano e pobre, ao reafirmar meu materialismo imune ao vírus da aids ideológico*” (Amado, 1992: 302)

²¹⁰ Novamente em suas memórias, afirma: “*Menino de quatorze anos, comecei a trabalhar em jornal, a frequentar os terreiros, as feiras, os mercados, o cais dos saveiros, logo me alistei soldado na luta travada pelo povo dos candomblés contra discriminação religiosa...*” (Amado, 1992: 71)

por boa parte do período que se estende até a trilogia *Os subterrâneos da liberdade* (1954). Outra maneira de situar o quadro de referências que dava sentido às intenções de Jorge Amado em sua literatura, é a opinião que tinha a respeito de um dos mais importantes movimentos culturais da época. Assim, sobre o modernismo de 1922, ele foi veemente:

“(...) nada tínhamos a ver com o modernismo, nossa geração não sofreu qualquer influência do modernismo – um movimento regional de São Paulo que teve pequena influência no Rio e quase nenhuma no resto do país, e pequeníssima no Rio Grande do Sul (...)” (Raillard, 1990: 52-3)

Para o escritor, o modernismo foi um *“movimento de classe que nasce na órbita dos grandes proprietários de café”* (ibid.: 57), e que se utiliza dos grandes jornais da burguesia paulista para sua divulgação, sendo constituído por *“pessoas que tinham grande desconhecimento do povo”* (ibid.: 58), com raras exceções. Embora admire a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, lançado em 1928, critica o fato de que nesse livro há *“uma língua inventada, não... a língua do povo...”* (ibid.), concluindo que: *“A coisa, no fundo, não é tão extraordinária: o modernismo foi uma revolução formal, mas do ponto de vista social não trouxe grande coisa. Trouxe uma certa ideia de nacionalismo, um nacionalismo de direita e um nacionalismo de esquerda...”* (ibid.: 59).

Como apontado por Ilana Goldstein, a crítica de Jorge Amado incide, principalmente, sobre a postura dos modernistas frente à cultura popular, constituindo importante diferença com as obras de escritores do Nordeste que publicarão no período: *“O fato de Mário de Andrade ser um erudito transparece claramente na forma como lida com a cultura popular e o folclore; para ele, o criador nunca pode se esquecer que está trabalhando em área culta que usa do popular, mas que não se transforma em popular”* (Goldstein, 2000: 94). Contrariamente, para o escritor

baiano, quanto mais os livros tivessem o efeito de linguagem do povo, *como se fosse* o povo falando, maior a realização do escritor. E aqui reencontramos a proximidade entre Amado e Carneiro, pois, como afirma Rossi, estudioso das obras de Amado da década de 1930: “*O romance, entendido pelas qualidades de depoimento e fotografia do mundo social, encontrou na linguagem sociológica repertório temático e expressivo, separando literatura e ciências sociais uma linha bastante tênue e porosa*” (2004: 44).

Ao mesmo tempo em que os romances deveriam ser expressos na linguagem popular, deveriam ser mensagens que mobilizassem as pessoas politicamente, o que se realizará, segundo o escritor, somente após a Revolução de 1930, quando surge um “*movimento conhecido como o ‘romance de 30’, portador de uma literatura que vem tratar dos problemas do povo e de uma escrita baseada na língua falada no Brasil*” (Raillard, 1990: 60). Numa interpretação de inspiração materialista, é no romance de 30 que Amado se reconhece como agente histórico, criando uma literatura estritamente associada com os ideais da Revolução de 1930, para ele, uma revolução popular, amparada por uma crescente mobilização em todo país.

A configuração do perfil intelectual de Amado e Carneiro, inicialmente como jornalistas e depois como escritor e etnógrafo, respectivamente, combinando-se à militância política comunista, nem sempre facilitou suas vidas do ponto de vista financeiro. Os próprios intelectuais que se filiavam às correntes políticas tradicionais da Bahia já encontravam grandes dificuldades para conseguir cargos públicos e nas instituições oficiais, como apontada pelo estudo de Paulo Santos Silva. Em relação a Edison Carneiro, conta-nos Amado que:

“O mais pobre de todos nós [da Academia dos Rebeldes] seria Edison Carneiro, membro de família numerosa. O pai, professor Souza Carneiro, catedrático da Escola Politécnica, mal ganhava para as despesas inadiáveis

da prole, consta que jamais pagou aluguel da casa dos Barris – nós a intitulamos de Brasil, por imensa e suja – com sótão e jardim onde vivia com a mulher e os filhos: todos vestidos com batas de professores da Politécnica, arrebanhadas pelo catedrático” (Amado, 1992: 426)

Os biógrafos de Edison confirmam tal fato, ao mencionarem a relação de bens e dívidas existente no inventário, realizado após a morte do pai: “*Nenhum bem de raiz, móveis, veículos. Nada conseguira acumular na vida o professor que, aparentemente, investiu todos seus recursos na educação dos filhos (...)*” (Talentos e Couceiro, 2009: 40). O investimento do pai de Edison, para Talentos e Couceiro, permitiu ao jovem bacharel manter-se por meio das atividades de jornalista, função que exerceria, combinada com outras, até o fim da vida.

Além do jornalismo, a etnografia e o folclore foram as duas principais atividades em que Edison se ocupou, iniciadas com as publicações de *Religiões Negras* (1936) e *Negros Bantus* (1937). Ambos os livros foram publicados no Rio de Janeiro, com apoio de Jorge Amado e Artur Ramos, o primeiro facilitando a apresentação do etnólogo a este último, que publicou seus primeiros livros, quando dirigia a coleção “Biblioteca Científica” da Editora Civilização Brasileira. Na foto abaixo, o jantar de comemoração ao lançamento de *Religiões Negras*, mostra a coesão entre os membros da Academia dos Rebeldes, comemorando o êxito de Carneiro.

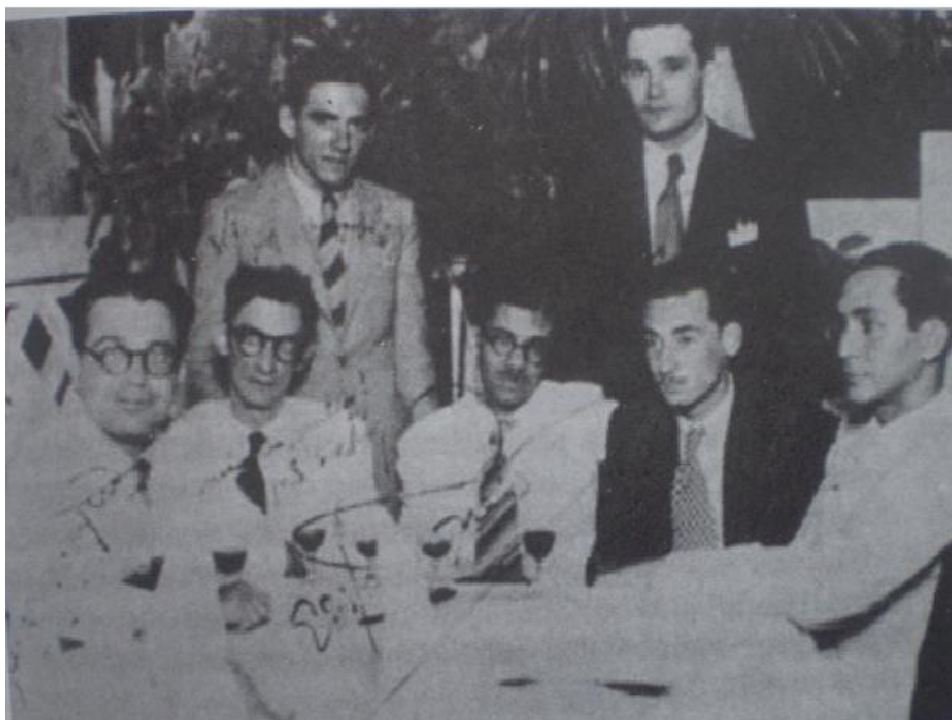


Figura 7. Jantar oferecido a Edison Carneiro, por seus amigos, em 27 de novembro de 1936. Sentados, da esquerda para direita, vemos Azevedo Marques, jornalista do Estado da Bahia, João Cordeiro, Edison Carneiro, Jorge Amado e Clóvis Amorim. De pé, no mesmo sentido, Aydano do Couto Ferraz e Alves Ribeiro. Com exceção de Marques, todos os demais participaram da Academia dos Rebeldes.

O problema de manter-se financeiramente na Bahia, tendo que exercer várias funções, parece ter contribuído para migração de Carneiro para o Rio de Janeiro, em 1939. Um exemplo desta dificuldade está em carta de Carneiro a Artur Ramos: *“Mestre Aydano já se desiludiu da Bahia. Quer se jogar para Rio. Mas elle tem uma vida complicada, like me. Não tem dinheiro...”* (Carta de 17 de janeiro de 1938, In: Lima e Oliveira, 1987: 171). Para seus biógrafos, podem ter concorrido em sua mudança para o Rio de Janeiro, tanto fatores econômicos e políticos (a perseguição sofrida, que seria, paradoxalmente, menor na capital), como pessoais, pois lá *“estavam vários amigos como Aydano do Couto Ferraz, Jorge Amado e Arthur Ramos, além do irmão Nelson Carneiro”* (Talento e Couceiro, 2009: 113). Por fim, o contínuo relacionamento

travado com Ruth Landes ao longo de sua pesquisa de campo na Bahia, segundo alguns, com consequências amorosas (Corrêa, 2004: 40), também parece ter sido importante, seja pelos motivos íntimos especulados ou por reforçar o trânsito junto aos círculos intelectuais. Um indicador do primeiro motivo seria a data de sua partida para o Rio de Janeiro, ocorrida logo em seguida à da antropóloga, enquanto que no segundo motivo, temos a interessante imagem de Edison Carneiro no pátio do Museu Nacional, ao lado de alguns expoentes da antropologia da época:



Figura 8. Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes, Charles Wagley, Heloísa Alberto Torres, Luiz de Castro Faria, Raimundo Lopez e Edison Carneiro, em foto de 1939, pouco antes do retorno de Ruth Landes aos EUA. Publicada no livro A cidade das mulheres.

Mariza Corrêa publicou um trecho de carta em que Landes comenta a situação que deu origem a esta fotografia: “D. Heloísa a encomendou porque nós três estrangeiros íamos partir logo – Lévy-Strauss e eu para Nova York, Wagley para Mato Grosso, acho - e ela queria uma lembrança... D. Heloísa nos fez escrever nossos nomes nas costas de cada cópia...” (Correa, 2002). Edison Carneiro, que aparece lateralmente na foto, talvez um tanto deslocado, havia chegado recentemente ao Rio de Janeiro e possivelmente foi levado por Landes para o encontro.

Jorge Amado já havia partido para o Rio de Janeiro no início da década de 1930 para cursar a Faculdade de Direito, e estabelecendo-se como escritor, ainda que com eventuais

colaborações em jornais locais, iria afirmar-se cada vez mais com os proventos recebidos por tal atividade. Amado contou ainda com o apoio do pai, que, diferente do pai de Carneiro, pode financiar o início de sua carreira: “(...) *a estreia em livro custou-me parte considerável das mesadas remetidas de Ilhéus pelo coronel João Amado*” (1992: 183).

A pecha de escritor comunista, com livros censurados pelo Estado Novo, parece ter impulsionado o efeito das vendas de seus primeiros títulos, como no caso do romance proletário *Cacau* (1933): “(...) *esgotou em quarenta dias a edição de dois mil exemplares: a proibição de venda por subversivo, decretada pela polícia carioca, ajudou o sucesso de público (...)*” (ibid.: 183). Foi tanta a confiança no desenvolvimento de sua autonomia como escritor que, na década de 1940, como menciona Ana Rosa Ramos, “*Amado insiste em diferentes artigos sobre as condições necessárias para a autonomia do ofício de escritor, liberando-o de toda tutela, porque o mercado literário e artístico já tinha atingido um público consumidor capaz de assegurar essa autonomia*” (2000: 39). Havia, portanto, a confiança de que o escritor poderia alcançar a autonomia baseando-se apenas no mercado consumidor, e mais distante da tutela do Estado e de instituições, como por exemplo, o IHGB e a ABL.

Encerrando este percurso pelas trajetórias políticas de Jorge Amado e Edison Carneiro, vale agora enfatizar aquilo que seria a experiência marcante para a geração do escritor e do etnólogo. Apoiando-se em declaração da escritora Rachel de Queiroz, Amado concordava que “*o que foi decisivo para nós foi a revolução de 30, que representava um interesse pela realidade brasileira que o modernismo não tinha*” (Goldstein, 2000: 96). Esse interesse pelo “Brasil real” era operado pelo interesse nas características populares e locais da Bahia, numa passagem que sempre ia do regional ao nacional (Goldstein, 2000: 96).

A afirmação de Amado é condizente com a análise de Cândido, que observa na Revolução de 1930 um eixo e um catalisador das experiências que ocorriam de maneira dispersa desde a década de 20. Seria o que o crítico paulista chama de “*sopro do radicalismo intelectual*” que abriu espaço também para as “literaturas regionais”, como o romance do Nordeste, “*considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência*” (1984: 30). E tanto os livros de Jorge Amado, como o crescente interesse pelo folclore por Edison Carneiro assumiam esta direção, assumindo a imagem do negro e a noção de miscigenação, como cerne de suas descrições e explicações:

“Não nos aproximamos sequer, das margens do grande rio de alegria e de beleza que o escravo, com suor e sangue, fez surgir no cenário de seus sofrimentos. Mas o rio corre – e um dia se misturará definitivamente a todas as águas que formam a nacionalidade brasileira (...)” (Carneiro, 1957: 86).

A par da experiência política da revolução de 1930, explosiva para a geração de intelectuais baianos (enfocados aqui por Jorge Amado e Edison Carneiro), a obra de Gilberto Freyre também ocupa importante lugar:

“Ligam-me a Gilberto Freyre estima e admiração, não fui vassalo de sua corte mas tive plena consciência da significação de Casa Grande & Senzala apenas publicado em 1933 e a proclamei aos quatro ventos: em suas páginas aprendemos porque e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução (...)” (Amado, 1992: 45)

Da mesma forma que reconhece a importância do autor pernambucano e sua obra, Jorge Amado deixa clara sua autonomia intelectual em relação ao caráter aristocrático de Freyre. A crítica embutida a um tipo de relação de superioridade que Freyre poderia estabelecer com outros

intelectuais, descrita por Amado como “vassalagem”, pode estar relacionada com a certa “submissão” de outro escritor da época: José Lins do Rego. Admirado por Amado, o autor de *Menino de Engenho* estava incluído no “clã” de Freyre, ao lado do pintor Cícero Dias, como mencionam Maria Lúcia e Peter Burke (2009: 67). No retrato intelectual que realizaram sobre Freyre, eles mencionam que, após ter retornado de seus estudos fora do país na década de 20, pelo menos uma vez, o sociólogo se referiu a tais amizades intelectuais como “minha coterie” (ibid.: 66).

Creio que a declaração de Amado, em que tenta equilibrar a importância da obra de Freyre e minimizar o caráter aristocrático do autor, poderia ser vista aceita por Edison Carneiro, muito embora, a proximidade com Artur Ramos, que disputava com Freyre a hegemonia teórica dos estudos sobre o negro, e os conflitos em torno dos Congressos Afro-Brasileiro tenham criado uma breve rivalidade. Como participantes de uma geração que transigiu, com a magia dos candomblés, o estrito materialismo comunista e pintou, com as cores da esquerda, os axés, Edison Carneiro e Jorge Amado consolidaram outras opções que não aquelas diretamente envolvida com o “autonomismo” das elites baianas.

Essa negação, que teve na “descoberta do povo” sua compreensão de sociedade civil, e no comunismo sua expressão política, entendida em sua dimensão institucional, ganhou dois caminhos: o científico, professado por Edison Carneiro e o artístico, desenvolvido pela literatura amadiana. A semelhança entre seus objetivos é o que permite traçar uma linha imaginária que una ambas as pessoas e trajetórias, e a diferença de ênfase no tipo de conhecimento, antes reforçou seus discursos, distribuindo certa imaginação da Bahia e do negro, que pretendeu alcançar níveis nacionais.

Descobrir o povo, em especial o povo negro e mestiço, refundar a literatura no que acreditavam ser a língua falada pelos brasileiros, contar a história do país a partir dos personagens pobres da Bahia, apoiando sua organização em associações ou conscientizando-as da sua condição proletária. Enfim, imaginar a nação, afirmando peremptoriamente a especificidade local, em notas populares. A partir dessas características podemos melhor compreender o lugar do povo e destes intelectuais. Assim, também podemos discutir uma das amizades que efetiva o elo com a cultura popular. A partir de 1936, Samuel Querido de Deus, pescador e capoeira, começa a transitar entre o romance amadiano e a etnografia de Carneiro.

3.3. A capoeira como representação de rebeldia e resistência na cidade do Salvador

Pode-se tentar reconstruir um pequeno perfil de Samuel Querido de Deus, em 1937, a partir das seguintes citações:

“(...) Querido-de-Deus... chegou hoje dos mares do sul, de uma pescaria. O Querido-de-Deus é o mais célebre capoeirista da cidade. Quem não o respeita na Bahia? No jogo de capoeira de Angola ninguém pode se medir com o Querido-de-Deus (...)”

“O maior capoeirista da Bahia afirmam-me os negros ser Samuel ‘Querido de Deus’, um pescador de notável ligeireza de corpo”

“O Querido-de-Deus, que era um pescador valente e um capoeirista sem igual, também acreditava neles [os deuses negros da África], misturava-os com os santos dos brancos que tinham vindo da Europa”

“E ali mesmo [no Clube de regatas do Itapagipe], durante toda uma manhã, o melhor grupo de capoeiras da Bahia – chefiado por Samuel Querido de Deus e integrado pelo campeão Aberrê e por Bugaia, Onça Preta, Barbosa, Zepelim, Juvenal, Polu e Ricardo, - exibiu todas as variedades da célebre luta dos negros de Angola”

“O Querido-de-Deus é um bom sujeito. Se Pedro Bala não houvesse aprendido com ele o jogo da capoeira de Angola, a luta mais bonita do mundo, porque é também uma dança, não teria podido dar fuga a João Grande, Gato e Sem pernas”

Num breve resumo das citações, percebe-se que Samuel Querido de Deus exercia a profissão de pescador, professava o sincretismo religioso e era um excelente praticante de capoeira, ninguém na Bahia podendo igualar-se a ele em destreza e agilidade. Junto a esta valorização de sua luta, encontramos outras qualidades, como bom sujeito e valente. Considerando um resumo de todas as citações, os trechos não se contradizem, assim, poderíamos defender sua origem comum em alguma crônica ou notícia de jornal do período. Mas os trechos têm origens e abordagens distintas, alguns voltados para uma abordagem etnográfica elaborada por Edison Carneiro, e outros para uma perspectiva literária realizada por Jorge Amado.

Ao provocarmos uma leitura conjunta desses fragmentos, com o objetivo de apontar a semelhança e a fusão entre eles, destacam-se dois aspectos. Um é o evidente compartilhamento de pontos de vista sobre características e qualidades de Samuel Querido de Deus, em especial sua

destreza como capoeira. Foi nesses termos que ele apareceu no livro *Negros Bantus* (1937) para exemplificar a capoeira de Angola; no livro *Capitães da Areia* (1937) para ensinar os meninos de rua uma forma de defesa; e no 2º Congresso Afro-Brasileiro (1937), para a performance das diferentes variedades da luta no Clube de Itapagipe. O capoeirista Samuel Querido de Deus ginga em diferentes linguagens, no ensaio, na ficção e no Congresso, aceitando ser, mas construindo também o exemplo da capoeira de Angola na Bahia dos anos de 1930. Aceita ser exemplo, pois outro praticante de capoeira já gozava de fama no mesmo período, desafiando pelos jornais os valentes da Bahia a enfrentarem a sua capoeira: Mestre Bimba. Mas este não correspondia à capoeira imaginada por Amado e Carneiro. A capoeira que Samuel performatizava, não era *dele*, ao contrário de Bimba, que afirmava ser sua criação aquilo que praticava. Antes era coletiva e anônima, “célebre luta os negros de Angola”, jogada nas festas por um pescador valente, que se divertia após dias no mar. Por outro lado, Samuel também contribuiu para definir os limites da capoeira de Angola. Participou do 2º Congresso, chefiando o grupo na apresentação do Clube Itapagipe, portanto, fora das feiras populares, espaço público por excelência das rodas no período. Jorge Amado também traz um caso em seu *Bahia de todos os Santos* (1945), quando Querido de Deus se exibiu para filmagem por alguns cinegrafistas, a pedido do escritor (1945: 211).

O segundo aspecto da semelhança entre os textos é o que eles nos dizem a respeito da proximidade entre experiência etnográfica e literária. Antes de simplesmente situarmos os trechos nos dois campos, é relevante dar atenção à declaração de Rossi, segundo a qual Jorge Amado vai ao encontro dos estudiosos da Antropologia não apenas pela amizade com alguns deles, mas pelo evidente interesse na questão do negro:

“Para tanto, mesmo o ‘compromisso com a verdade’ impregnado na sua literatura, acabou por alinhar seu processo de criação às práticas

sociológicas e antropológicas, coletando material e fazendo as vezes de ‘pesquisador’. Só que ao invés de monografias ou estudos etnográficos produziu, principalmente, romances” (2004: 68).

No mesmo ano em que Mestre Bimba desafiava os valentes da Bahia com sua *Luta Regional Bahiana*, impressionando a população local com suas vitórias fulminantes e ganhando espaço na imprensa local, Edison Carneiro circulava pela Bahia interessado “*em encontrar traços negros bantus na Bahia*” (Lima e Oliveira, 1987: 90). Na capoeira, seu principal informante foi Samuel Querido de Deus, a quem Carneiro agradece na introdução do livro. Podemos considerar a relação entre ambos nos limites de uma afinidade entre informante e pesquisador, sem grande envolvimento, a quem este se dirigia sempre que precisava acrescentar ou conferir certos dados. Tal atitude é muito distinta da proximidade com que Jorge Amado o trata, tanto como personagem de *Capitães da Areia* (1937) como no que escreve em *Bahia de todos os Santos* (1945).

Um dos melhores exemplos da relação distante está na menção de Carneiro à excelência do capoeira: “*O maior capoeirista da Bahia afirmam-me os negros ser Samuel ‘Querido de Deus’, um pescador de notável ligeireza de corpo*” (Carneiro, 1937: 159). Ao utilizar a categorização de “os negros”, o etnógrafo efetiva o necessário afastamento entre a opinião dele e dos outros capoeiras. Igualmente, a denominação sugere a capoeira como prática exclusiva dos negros na Bahia, ou pelo menos como instância mais legítima para afirmar sua habilidade. Edison Carneiro era oriundo de uma família negra, que ascendeu socialmente pelo mérito intelectual do pai e do avô (Couceiro e Talento, 2009: 39), mas costumava ser visto pelas pessoas dos candomblés como um “branco da Bahia” ou, como dizem seus biógrafos, “um mulato doutor” (Couceiro e Talento, 2009: 69). Jorge Amado também deu testemunho, em tom irônico,

indicando um contraste entre a cor de Edison e suas escolhas sexuais, ao frequentar o meretrício baiano: “*Cioso do bem estar do amigo, Cordeiro terminou por acompanhá-lo até o castelo, efetuar ele próprio o pagamento da trepada, constatou que o negro Edison preferia as loiras*” (Amado, 1992: 427).

De outra perspectiva, Ruth Landes também não esperava encontrar em Carneiro “*um mulato, da cor trigueira chamada parda no Brasil*”, uma vez que todas as cartas de recomendação vinham de colegas brancos. A pesquisadora, que realizou suas pesquisas sobre o candomblé no Brasil entre 1938 e 1939, encontrou no etnólogo seu principal guia pelas ruas e mistérios de Salvador. Assim, a prolongada convivência compõe parte do texto, iluminando traços importantes da sua personalidade, pela partir da visão de uma estrangeira que vinha de uma experiência racial marcada pela legalização das diferenças entre negros e brancos, mas que notava, na Bahia, como a origem pessoal era importante: “*Em Edison encontrei um dos melhores exemplos da chamada ‘classe alta’. Era um liberal, e até mesmo o consideravam um radical em certos círculos; mas absolutamente não era um homem do povo (...)*” (Landes, 2002: 100). Em outro trecho, ao comentar a importância do candomblé, lemos sua reprodução de uma opinião de Edison: “*- Não são materialistas...e, também nesse sentido, não são modernos. Os pretos são bons e afetuosos e até as relações e a filosofia do culto são afáveis (...) Parece que necessitam desse tipo de segurança. É de fato a única segurança deles*” (Landes, 2002: 134). Para a autora, era como um fator de segurança para a existência das pessoas pobres que Edison se envolvia em manifestações como o candomblé e a capoeira.

A capoeira também era vista como uma arma de defesa dos negros frente à sociedade, e não por outro motivo, Edison afirmava a Landes que na Bahia “*tiraram-lhe o veneno, proibindo os golpes mais difíceis e violentos*” (Landes, 2002: 138). Se o elemento de classe parecia

determinar seu distanciamento do capoeira Samuel Querido de Deus, ainda que sempre defendesse a ida do pesquisador ao local onde a manifestação popular se desenvolvia, sua militância comunista o estimulava a apoiar a organização coletiva dos capoeiras para defesa de seus interesses, em associações civis. Carneiro vislumbrava os capoeiristas, assim como os candomblés, unidos em federações, ingressando na luta com o Estado a partir de uma organização coletiva. Tanto as observações de Landes (2002: 155), como as cartas enviadas por Edison a Artur Ramos²¹¹ deixam claras suas intenções. Assim, com certa distância, de quem sabia não ser “homem do povo”, mas um homem de ciência, Carneiro construiu sua relação com Samuel Querido de Deus. Ao mesmo tempo, sua militância política instava o intelectual Edison a agir como um organizador das vontades populares, vendo em cada manifestação popular, uma semente a ser cultivada.

Posto em contraste com o etnólogo, Jorge Amado travou uma relação muito mais próxima e afetiva com Samuel Querido de Deus, como fica explícito em *Capitães da Areia* e *Bahia de todos os Santos*. No primeiro livro, o pescador é amigo dos capitães da areia, os meninos que moram nas ruas da cidade, vivendo de assaltos e pequenos golpes. Assim temos, com Samuel, o bom sujeito, que ensina capoeira aos meninos para eles se defenderem melhor. Em *Capitães da Areia* e mesmo em *Jubiabá*, escrito dois anos antes, a capoeira vista por Amado ainda possui todo seu veneno²¹², como arma de defesa dos mais fracos (Amado, 2008: 205). Apesar de valente, e ninguém a ele se igualar na capoeira²¹³, Samuel é também uma pessoa cordial. Quando dois cinegrafistas amigos de Jorge Amado quiseram filmar um jogo de capoeira, foi ao pescador

²¹¹ “Vamos fundar a União dos Capoeiras da Bahia, com os melhores capoeiristas da terra...” (Lima e Oliveira, 1987: 131).

²¹² Antonio Balduino aprende a jogar capoeira para se defender de um menino mais forte (Amado, 1995: 29) e usa a capoeira para se defender de um ataque de navalha (ibid.: 59).

²¹³ “...que venha qualquer um, e Samuel, o Querido de Deus mostra que ainda é o rei da capoeira na Bahia de Todos os Santos” (Amado, 1960: 235).

e a Juvenal, que procurou. Após a luta, um dos que filmavam perguntou quanto deviam pela exibição:

“Samuel disse uma soma absurda em sua língua atrapalhada. Fora quanto os americanos haviam pago para vê-lo lutar [num outro momento]. O escritor explicou então que aqueles eram cinematografistas brasileiros, gente pobre. Samuel Querido de Deus abriu os olhos num sorriso compreensivo. Disse que não era nada e convidou todo mundo para comer sarapatel no botequim em frente” (Amado, 1960: 235)

Assim, Amado constrói a figura do velho pescador que foi o principal capoeirista exaltado por suas letras até a década de 1950, encarnando as duas faces do que seria a capoeira, para o escritor: resistência dos mais fracos e cordialidade do povo baiano. Querido de Deus ainda seria lembrado nas reedições de *Bahia de Todos os Santos*, mas sempre como alguém próximo, parte do convívio do escritor, e há tanto tempo que, ao notar os primeiros fios brancos no cabelo do pescador, passa a se perguntar: *“Quantos anos terá? É impossível saber neste cais da Bahia pois de há muitos anos o saveiro de Samuel atravessa o quebra-mar para voltar dias depois, com peixe para a banca do Mercado Modelo”* (ibid.: 235). Sempre se referindo de maneira íntima, o escritor sublinha a sua inigualável condição para além da habilidade como capoeira: *“Sua cor é indefinida. Mulato, com certeza... Os ventos do mar nas pescarias deram ao rosto do Querido de Deus essa cor que não é igual a nenhuma cor conhecida, nova para todos os pintores”* (ibid.: 234). Não deixa de ser interessante notar como na própria caracterização fenotípica do amigo, Jorge Amado inscreva sua particularidade, deixando Samuel tão próximo do escritor.

O triângulo amistoso entre Jorge Amado, Edison Carneiro e Samuel Querido de Deus, sugere notáveis comparações que permitem vislumbrar de perto a relação que se estabelecia entre

intelectuais e participantes da cultura popular baiana nas décadas de 1930 e 1940. Compartilhando a experiência política da Revolução de 1930 e do comunismo, ambos realizaram a sua “descoberta do povo”. No caso da capoeira, isso significou “descobrir” alguém como Samuel Querido de Deus (e não Bimba), para ser expressão da capoeira passível de ser imaginada como coletiva e imemorial. Assim, a capoeira de Samuel expressava a resistência que a geração “rebelde” procurava no povo baiano, a partir da memória da luta dos negros de Angola ou dos traços bantus na Bahia.

Até aqui a etnografia e a literatura andaram de mãos dadas e só é possível perceber a diferença ao observarmos, enfim, qual o tipo de afinidade que estabeleceram com seu tipo ideal: o capoeira Querido de Deus. A partir de pequenos fragmentos e aproximações com outros exemplos, nota-se em Edison Carneiro um distanciamento maior do que de Jorge Amado. Enquanto aquele se dirige a sua fonte de informações e no limite ao seu objeto de estudo, este se aproxima todo tempo, percebendo traços característicos até no fenótipo (sempre generalizado por Carneiro sob a rubrica de “negros”). A diferença ainda não se esgota, pois, se Carneiro adotou uma postura que contemporaneamente pode ser entendida como tutela, uma espécie de autoritarismo travestido de apoio à organização popular, expresso nas tentativas de criar associações civis de capoeira, candomblé, o escritor se deteve na tentativa de compreender o capoeira e suas atitudes, enaltecendo seus traços.

3.4. O modernismo baiano e as rodas de capoeira: tudo misturado e com muito dendê

“Capoeira eu aprendi, veio do meu mundo bem distante.

*O povo gosta dela e eu não esqueci,
e bom exemplo dos brasileiros para outro horizonte”*

Mestre Pastinha, citado por Waldeloir Rego, 1968.

A partir de meados da década de 1940, transformações importantes podem ser observadas na cidade de Salvador, dentre elas a configuração de uma nova geração de artistas e intelectuais, sendo alguns de origem local e outros que lá decidiram se estabelecer ou, como diriam alguns, se “baianizaram”²¹⁴. Pretende-se aqui discutir os contornos desta nova geração e as relações que se estabeleceram com as manifestações populares baianas, em especial, da capoeira, para compará-la com a geração anterior. A hipótese aqui defendida é a de que intelectuais e artistas intensificam o padrão de sociabilidade com determinados representantes de manifestações populares, aprofundando e diversificando a imaginação de uma Bahia popular-negro-mestiça, ao mesmo tempo em que contribuem para sua gradual incorporação nas políticas oficiais.

Em debate sobre a obra de Jorge Amado ocorrido no ano de 1995, o artista plástico Mário Cravo chamou atenção para algo que considerava muito evidente, mas pouco mencionado:

“É a relação de um intelectual, de um escritor, com os outros artistas plásticos de sua cidade. É uma coisa tão na cara: Jorge e nossa geração. Por exemplo, a amizade com Carybé, fortuita, que chega depois. Jorge levou um grande período da sua vida fora da Bahia. Sua atividade política fora do Brasil, seu retorno à Bahia, quando a nossa geração já estava andando como artistas plásticos. Então, houve uma espécie de reaproximação. E o

²¹⁴ Este termo será melhor discutido adiante, mas seria o caso de pessoas como o fotógrafo Pierre Verger, o pintor Carybé, o escritor Odorico Tavares, entre outros.

que é fundamental, me parece, é vocês assistirem cinco, seis pessoas daqui dessa cidade extremamente ligadas, não só à cidade, como a um dos grandes, senão o maior intérprete dessa cidade, em termos de literatura, que é Jorge Amado (...)” (Bahia, 2000: 198)

A declaração de Mário Cravo²¹⁵, ocorreu num debate sobre os ilustradores baianos dos livros de Jorge Amado, ao qual também estavam presentes Jenner Augusto²¹⁶, Carlos Bastos²¹⁷, Calasans Neto²¹⁸, Carybé²¹⁹ e Floriano Teixeira²²⁰. Sendo um dos primeiros artistas plásticos a se estabelecer com sua arte em meados da década de 1940, Cravo nos alerta em boa medida sobre o sentimento de geração deste grupo, ancorado em Jorge Amado, sua literatura e na interpretação da cidade do Salvador. Mas o escritor devolvia, no mesmo tom, as declarações generosas de Mário Cravo. Em *Navegação de Cabotagem*, diria que a “*arte moderna da Bahia começou com ele, com Genaro de Carvalho e Carlos Bastos, a esses primeiros se juntaram Carybé, Rubem Valentim, Mirabeau, Jenner Augusto, Hansen Bahia. Mário foi o mestre principal da geração que se seguiu a primeira leva revolucionária (...)*” (1992: 297-8). Não se colocando, nem sendo visto

²¹⁵ Mario Cravo Júnior nasceu em Salvador, Bahia em 1923. Escultor, gravador, desenhista, professor. Filho de um próspero fazendeiro e comerciante, executou suas primeiras esculturas entre 1938 e 1943, período em que viajou pelo interior da Bahia. De volta a Salvador, em 1949, instalou ateliê no largo da Barra, que logo se tornou ponto de encontro de artistas como Carlos Bastos (1925), Genaro (1926 - 1971) e Carybé (1911 - 1997). Em 1954, passou a lecionar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA (Enciclopédia Itaú de Artes visuais. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC).

²¹⁶ “Pintor, cartazista, ilustrador, desenhista, gravador. Reside em diversas cidades de Sergipe (...). Em 1949, muda-se para Salvador, e trabalha como assistente no ateliê de Mario Cravo Júnior. Nessa época, participa com Lygia Sampaio e Rubem Valentim da polêmica mostra Novos “Artistas Baianos”, realizada no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia” (ibid.).

²¹⁷ “Pintor, ilustrador, cenógrafo. Inicia sua formação artística na Escola de Belas-Artes da Universidade da Bahia, onde ingressa em 1944 e assiste às aulas de João Mendonça Filho, Raymundo Aguiar e Alberto Valença. Nesse ano, participa, ao lado de Mario Cravo Júnior e de Genaro, da 1ª Mostra de Arte Moderna da Bahia” (ibid.).

²¹⁸ “Pintor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo. Estuda pintura com Genaro de Carvalho. Na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, UFBA, tem aulas de gravura com Mario Cravo Júnior” (ibid.).

²¹⁹ A biografia de Carybé está detalhada adiante.

²²⁰ “Pintor, desenhista, gravador, cenógrafo. Inicia seus estudos de desenho, em São Luís, com Rubens Damasceno em 1935 e de pintura com João Lázaro de Figueiredo (1911 - 1981) em 1940 (...). Ilustra vários livros, destacando-se entre eles: *Dona Flor e seus Dois Maridos, A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água, O Menino Grapiúna - todos de Jorge Amado*” (ibid.).

como parte da geração destes artistas modernos, o escritor é de grande importância para o grupo, tanto maior quando de sua volta para Salvador, após o declínio das atividades no Partido Comunista.

Depois de um longo período fora da Bahia, apenas com visitas pontuais, Jorge Amado retorna definitivamente em 1963, após passar dois anos projetando e construindo sua casa no bairro do Rio Vermelho. Ainda que tenha feito viagens constantes ao longo da década anterior, a própria construção da casa pode ser entendida como um ato de reaproximação com a cidade e com os artistas, ou de acolhimento, como mencionado nas conversas com Alice Raillard:

“Assim, esta casa foi realizada por ele [Gilberberto Chaves, jovem arquiteto baiano], por nós e pelos nossos amigos. Todos os azulejos que você vê são de Carybé, assim como a porta de batente duplo, de ferro forjado, que separa esta sala da varanda. Todas estas grades foram desenhadas por Mário Cravo e executadas em seu ateliê. Num quarto, para aquele lado, uma janela que dá para o interior da casa foi pintada por Jenner Augusto; algumas portas foram gravadas por Calasans Neto. E na porta de entrada, está embutido um paxorô de couro executado por um artesão local, segundo um desenho de Genaro de Carvalho. Enfim, todos os nossos amigos, os artistas baianos, participaram e colaboraram na decoração da casa” (1990: 22)

O imóvel, segundo Amado um sonho antigo, foi construído com o dinheiro proveniente da venda dos direitos autorais do livro *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) para a produtora norte-americana Metro Goldwin-Mayer, em 1960. Essa obra, para muitos, marca uma mudança significativa no tipo de literatura até então realizada pelo escritor baiano, rompendo com o

“stalinismo” presente em obras como *Suor* (1934) e entrando em uma “fase tropical”, como afirma Lilia Schwarcz (2009: 39). Nessa fase, tem-se a impressão de que “*tudo parece ter resultado da mistura: as culturas, as religiões, o sangue dos diferentes grupos, a história, as festas, as relações afetivas, a cultura popular, a culinária, as religiões...*” (ibid.), o que justifica a comparação que a autora estabelece com Gilberto Freyre, pois, se este foi o “pai da ideia” da miscigenação como algo positivo e característico do Brasil, Jorge Amado teria sido “*seu grande artista e divulgador*” (ibid.). A proximidade entre ambos, porém, também tem algumas fronteiras. Uma delas é bem ressaltada pelo antropólogo Jeferson Bacelar, que concordaria com a comparação de Schwarcz, mas incluiria outra, relativa às consequências políticas diferenciadas que as obras abrem:

“Embora sob a premissa da miscigenação harmonizadora (onde se iguala a Gilberto Freyre), outra é a perspectiva de Jorge Amado: são os dominados, o povo negro-mestiço, que delineiam a correnteza da vida social da Bahia.

A sua democracia racial, afirmadora do negro como principal e preeminente personagem na construção do nosso processo civilizatório, aparece como desejo, vontade, premonição na busca de uma sociedade igualitária... O arquiteto que esboça uma casa sem portas, aberta para solidariedade, o igualitarismo social e racial; ele dá voz ao oprimido e busca transcender, através de sua literatura – o que a realidade inexoravelmente cruel não permite -, as barreiras de classe, raça, sexo e cultura” (2000: 159)

Seguindo as considerações do próprio Jorge Amado, tal mudança de fase em sua produção literária pode ser muito útil para nos conduzir a uma adequada compreensão da experiência

política do escritor e seus posicionamentos em relação a outros artistas e intelectuais na Bahia. Sobre a periodização que lhe imputaram alguns críticos, entre uma fase política e outra folclórica, Amado disse o seguinte:

“Construíram uma teoria, que foi retomada aqui por certas pessoas, segundo a qual minha obra se dividia em duas partes; uma anterior a Gabriela e outra posterior. É uma estupidez, uma bobagem total (...). Diziam que a obra se tornara folclórica, que era a negação da obra passada, não sei mais o quê, como se os elementos da vida, do folclore, não estivessem presentes em livros como Jubiabá, Mar Morto, a presença de Iemanjá, do candomblé, etc, ou em Capitães da Areia (...)” (Raillard, 1990: 267)

Amado atribuía tais críticas a uma corrente ligada ao Partido Comunista, inconformada com sua saída do quadro militante, após muitos anos de atividades. Além de ocupar cargos políticos, livros como *Os subterrâneos da liberdade* (1954) foram marcos do período em que se dedicou à militância, carregando as marcas do que o escritor chama de uma “visão de mundo stalinista”, resumido num excessivo contraste entre o bem e o mal, e pouco atento às contradições e complexidades das relações humanas. A experiência política que naufraga sua dedicação a tal visão de mundo foi a denúncia aos crimes de prisão e tortura cometidos pelo regime stalinista, que veio a público no XX Congresso do Partido Comunista, em 1956. Mas, segundo Amado, já eram comentados num congresso de escritores soviéticos em 1954:

“Para mim, o processo foi extremamente doloroso, e tão terrível que eu não gosto... sequer de me lembrar. Não acreditar em tudo mais que antes acreditara, naquilo pelo qual lutei minha vida inteira, da forma mais

generosa, ardente, apaixonada e arriscada. E tudo isto estava afundando, você me entende? Aquele a quem víamos como um deus não era um deus, era somente um ditador...(...) E ia piorando cada vez mais, porque a cada dia eu ficava sabendo de mais. Foi naquele momento que comecei a lutar para voltar a ser o escritor, e não mais o militante político” (ibid.: 141)

Se a elaboração do livro *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), representa, de certa forma, o retorno de Jorge Amado à carreira de escritor, com “uma história de amor e moral”, mas que não deixa simplesmente de lado os conflitos sociais²²¹, a recepção à mesma obra, foi duramente criticada pelos seus companheiros de partido, o que, em princípio, parece ter contribuído para distanciar o autor da militância, fortalecendo uma postura de aversão ao poder²²², principalmente encarnado em instituições estatais e partidos:

“(...) o poder degrada tudo, corrompe, acaba com o homem. Dificilmente se resiste ao poder – chefe de Estado, ministro – ou mesmo a um pequeno poder de uma direção num partido, um cargo, uma posição (...). Vi tanta gente se transformar, a partir do momento em tiveram a menor parcela de poder... É o que eu mais temo no mundo, o poder é degradante, terrível, terrível (...)” (ibid.: 218)

²²¹ Um exemplo é a descrição da fuga da seca pelos retirantes sergipanos, entre os quais se encontra Gabriela.

²²² Ao mesmo tempo em que podemos compreender a concepção de poder de Jorge Amado pelas suas próprias declarações, podemos complementar com a menção de Norberto Bobbio, para quem é “*Poder Social a capacidade que um pai tem para dar ordens aos seus filhos ou a capacidade de um Governo dar ordens aos cidadãos (...) Como fenômeno social, o Poder é portanto uma relação entre homens, devendo acrescentar-se que se trata de uma relação triádica. Para definir um certo poder, não basta especificar a pessoa ou grupo que o detém e a pessoa ou grupo a que ele está sujeito: ocorre determinar também a esfera de atividades a qual o Poder se refere ou a esfera do poder*” (2000: 933-4). Creio que é possível dizer que a concepção de Amado converge com a definição de Bobbio, afirmando o fenômeno como um certo tipo de domínio sobre outro ser humano e que varia segundo a “parcela de poder”, ou nos termos de Bobbio, de acordo com a “esfera de atividade a qual o Poder se refere”. Amado diz se opor a tal tipo de relação, entendendo-a como algo negativo, degradante da solidariedade humana.

Não se pode ignorar a grande relevância que a experiência de frustração política com o stalinismo provocou no já maduro escritor baiano. A expectativa de viver somente como escritor profissional, desenvolvida desde os anos de 1930, ganhou enorme fôlego após a descoberta das torturas e prisões no regime soviético. Seu retorno definitivo à Bahia, a posterior produção literária e mesmo sua relação com os representantes políticos do Estado, expressaram, em alguma medida, sua vontade de busca da arte e da Sociedade civil como realização para as aspirações políticas.

Embora Jorge Amado não use o termo sociedade civil, parece útil pensá-lo a partir de uma conceituação sintética, na qual, em contraposição com o Estado, “*entende-se por Sociedade civil a esfera das relações entre indivíduos, entre grupos, entre classes sociais, que se desenvolvem à margem das relações de poder que caracterizam as instituições estatais*” (Bobbio, 2000: 1210). Por esse ângulo, parece mais claro o insistente apelo do escritor à força do povo, em relação com sua própria experiência política²²³.

No romance *Tenda dos milagres*, de 1969, um dos preferidos de Amado, existem bons exemplos do grande valor dado às manifestações que se constroem à margem e em oposição ao Estado. Esse é, por exemplo, o caso Universidade Popular do Tabuão, onde, no vasto território do Pelourinho, “*homens e mulheres ensinam e estudam*” (Amado, 2008: 11), pois “*os professores estão em cada casa, cada tenda, em cada oficina*” (Ibid.: 12), possuindo também sua reitoria, localizada na Tenda dos Milagres. É nessa sede em que se encontra “*Lídio Corró riscando*

²²³ Esta afirmação se aproxima, em parte, da seguinte afirmação de Goldstein: “*Creio que Jorge Amado desvencilha estado – governo, instituições, leis, economia – e nação – solidariedade, comunhão de valores, festas, valores culturais. Assim, consegue exaltar a nação imaginada e sentida, apesar dos problemas sócio-econômicos do Brasil real*” (2000: 249). Apenas acrescento que a formulação como Sociedade civil coloca a questão dos conflitos ou problemas sócio-econômicos no cerne da nação imaginada, e não numa oposição entre real versus imaginada. Seguindo Andersen, podemos dizer que de “*fato, todas as comunidades maiores do que as aldeias primordiais onde havia contacto cara a cara (e talvez mesmo estas) são imaginadas. As comunidades deverão ser distinguidas, não pelo seu caráter falso/genuíno, mas pelo modo como são imaginadas*” (grifo meu. 2005: 26).

milagres, movendo sombras mágicas, cavando tosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Archanjo, o reitor, quem sabe?” (ibid.: 15-6). A contraposição com o poder estatal, significativo em sua relação com a ciência, é demonstrada na comparação com outro local, onde *“ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias”* (ibid.: 16).

Em certa correspondência com sua produção literária, Jorge Amado vai ampliar também sua circulação pela cidade de Salvador, misturando-se aos seus personagens, cada vez mais indistintos entre o universo real e ficcional. Ilana Goldstein (2000) chama a atenção para tal fato, exemplificado com certa solenidade, em discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1961:

“E quando aqui chego, chegam a esta casa, a esta tribuna, vestindo este fardão, pessoas simples do povo, aqueles meus personagens, pois é por suas mãos que aqui ingresso... Gente simples do povo, não sou mais do que ele, e se os criei, eles me criaram também e aqui me trouxeram” ²²⁴

Os personagens reais da Salvador em que Jorge Amado vivia, e que se transformaram em personagens literários, deixam poucas dúvidas do intenso trânsito do escritor junto aos representantes de várias manifestações populares, como dito em *Navegação de Cabotagem*:

“(...) Não menor o apanágio de ter merecido a amizade dos criadores da cultura popular da Bahia, de dizer irmão a Camafeu de Oxóssi, de haver sido mote para trova de cordel de Cuíca de Santo Amaro e de Rodolfo Coelho Cavalcanti, de possuir casarios de Willys, de Licídio Lopes, de

²²⁴ Disponível em <http://www2.academia.org.br/>. (Acesso em junho de 2010).

*acompanhar Pastinha até a última roda de capoeira angola*²²⁵, de ser sócio
remido do afoxé Filhos de Gandhi” (Amado, 1992: 95)

A Alice Raillard, o escritor justificou o reconhecimento popular e a intimidade com que era tratado nas ruas de Salvador a partir da honraria religiosa dada pelo Candomblé Axé Opô Afonjá, e não pela popularidade como escritor, construindo um plano de igualdade: “É nesse sentido que sou um obá, isto é, uma pessoa que o povo conhece, ama e respeita (...) é um respeito marcado por conhecimento e intimidade. As pessoas que o tem por Carybé, Caymmi o fazem para com as pessoas que são ligadas a eles, são gente deles, são como eles (...)” (Raillard, 1990: 81). Carybé e Caymmi são outros dois obás, com o título honorífico outorgado na mesma época²²⁶. O fato de pertencer tanto à Academia Brasileira de Letras, como ao Conselho de Ministros de um Candomblé é valorizado por Jorge Amado como uma postura de integração entre hierarquias culturais, servindo-se para tanto, do mesmo princípio de mestiçagem que atravessa sua obra. A cidade de Salvador é um local privilegiado para demonstrar a mistura das raças, das classes e das culturas, sempre esboçadas a partir dos grupos mais pobres e destituídos de direitos, dos párias que se tornaram heróis, que povoam seus livros como pescadores, estivadores, pais-de-santo, capoeiras, prostitutas, imigrantes, etc.

Apropriando-se, em alguma medida, das referências do “grande intérprete de Salvador”, um grande conjunto de artistas e intelectuais vai se estabelecer na cidade a partir de meados da década de 1940, ampliando o circuito de produção cultural da cidade e multiplicando as formas discursivas de temas como a mestiçagem e os sincretismos religiosos, além de outras manifestações populares como a capoeira, o samba, as festas populares, etc. Alguns autores como

²²⁵ Grifo meu

²²⁶ Reginaldo Prandi confirma que para as “pessoas com prestígio e visibilidade na sociedade, e que se mostram amigas e protetoras do terreiro, o candomblé atribui cargos honoríficos muito valorizados pelo povo de santo” (Prandi, 2009: 48).

Risério, identificando tal efervescência com o surgimento da Universidade Federal da Bahia, em especial sob a direção do reitor Edgar Santos, chegam a defender a existência de uma *avant-garde* na Bahia, na década de 1950 (1995: 61). Outras visões, restringindo-se ao influxo do modernismo nas artes plásticas vão identificar a importância do estímulo governamental:

“Iriam caber porém, ao governo Otávio Mangabeira (1947-1951), nessa questão servido pelo Secretário de Educação e Saúde, Anísio S. Teixeira, as medidas decisivas para que o movimento artístico baiano retomasse um ritmo vigoroso, não somente no campo da arquitetura e urbanismo como também na escultura, pintura e gravura” (Salvador, 1954: s/p)

Este trecho, retirado de um “Álbum Comemorativo da cidade do Salvador” em homenagem aos quatrocentos anos de São Paulo, é muito útil para notar possíveis nexos entre as artes plásticas na Bahia e a retomada das posições de poder político pelas elites, perdidas desde a Revolução de 1930 e que deram origem a um movimento autonomista que uniu diferentes facções²²⁷. Para Amado, que sucedeu Otávio Mangabeira na Academia Brasileira de Letras, o político “*era a Bahia: o amor aos obres ideais, a irredutível luta pela liberdade, a consciência democrática*”²²⁸. Nesta afirmação, se louva o imortal que o antecedeu, mas também reconhece a autoridade e valores políticos do ex-governador. Dentre suas principais ações estão a realização de exposições, como a do 1º Salão Baiano de Belas Artes, em 1949, que deu espaço para artistas baianos e de outras partes do país apresentarem seus trabalhos. Nomes que iriam compor o

²²⁷ O movimento autonomista foi apresentado no primeiro capítulo, mas pode ser resumido nestas palavras de Silva: “*Entre 1930 e 1945, expressivas lideranças políticas baianas foram afastadas dos centros de tomada de decisão pelo exílio, cassação de mandatos ou exoneração dos cargos do serviço público, circunstâncias que proporcionaram motivação e oportunidades para desenvolver trabalhos intelectuais. 1945, com a anistia e o fim do Estado Novo, foi o ano de retorno aos postos dirigentes, encerrando-se um ciclo de relativo desconforto. 1949 constitui o epílogo deste processo de retomada de posições e de vinculação entre os grupos dirigentes locais e os estudos históricos*” (2000: 16).

²²⁸ Disponível em <http://www2.academia.org.br/>. (Acesso em junho de 2010).

referido “círculo da baianidade” começam a se destacar publicamente nestes espaços, como Jenner Augusto²²⁹, mais detido a pintar paisagens da cidade, e Rubem Valentim, que elaborava obras carregadas com uma simbologia do universo afro-religioso²³⁰. A partir dessas iniciativas é que vão se constituindo assim outras leituras da africanidade em território baiano.

Na mesma época, Jenner Augusto e outros artistas serão responsáveis por uma obra de grande visibilidade pública, encomendada por Anísio Teixeira, à semelhança de um Capanema baiano:

“A renovação artística da Bahia continua. Presentemente, no Centro Educacional Carneiro Ribeiro, cinco grandes painéis estão sendo executados, tão grandes que seu tamanho terá que servir como atenuante, quando a crítica quiser apontar defeitos. Dois foram confiados a Jenner Augusto, um a Carybé, outro a Mário Cravo e o quinto a Maria Célia Amado Calmon, professora da Escola de Belas Artes” (ibid.)

Chamo a atenção para o fato de que todos os mencionados até então eram baianos, com exceção de Jenner e Carybé. Este, veio residir definitivamente em Salvador por meio da sua recomendação ao então Secretário de Educação e Saúde da Bahia, em carta cheia de elogios, enviada por Rubem Braga:

“Anísio leu-a e deve ter ficado um momento sem saber o que fazer, Carybé em pé diante dele. A custo, a secretária encontrou um mapa colorido,

²²⁹ Na constante referência entre os membros do “círculo da baianidade”, encontramos o comentário de Amado sobre a pintura do amigo em 1987, a partir de seus temas: “*No incêndio da Feira de Água dos Meninos, no entardecer dos Alagados, no casario, na paisagem azul, no tabuleiro da cidade de Lagarto, onde menino, ele jogava futebol, em cada quadro seu, Jenner Augusto é o irmão do homem, traz o sal e o pão*” (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=2178&cd_item=15&cd_idioma=28555)

²³⁰ Como a escultura “Templo de Oxalá” apresentada na 16º Bienal Internacional de Artes de São Paulo em 1977.

ilustrado, que Anísio tinha guardado como exemplo, com vistas a futuros painéis nas escolas-modelos que estava construindo. Coincidência arretada: era uma folha de um Calendário Esso de autoria de Carybé” (Silva, 1989: 141)

A chegada do pintor a Salvador, em 1946, com seu intuito de lá residir, exemplifica de maneira muito interessante o fascínio que a cidade exerceu em vários artistas e intelectuais no período do pós-guerra, como exemplo de convivência pacífica entre populações, classes e raças muito distintas, mas que se encontram por meio da mestiçagem propalada pelas obras de Amado. Na expressão do escritor, foram vários os forasteiros “educados e amansados” (*Apud* Goldstein, 2000: 74) pela Bahia, azeitados pelo mistério que escorre sobre a cidade como um óleo (Amado, 1945: 31), tais como Pierre Verger²³¹, Odorico Tavares²³² e Floriano Teixeira (ver nota 221). Membro de uma família de artesãos que emigraram da Itália²³³, Hector Júlio Bernabó viveu toda sua infância e adolescência no Rio de Janeiro e chegou a estudar na Escola de Belas-Artes em 1928, embora atribua a maior parte de seu aprendizado ao irmão e ao auto-didatismo. Mesmo quando fora do país, Carybé nunca deixou de manter relações com seus amigos brasileiros, vindo com certa frequência ao Brasil, em especial ao Rio de Janeiro, onde fez diversos trabalhos de cunho jornalístico, além de pinturas e ilustrações. De outra forma, na cidade de Buenos Aires, o

²³¹ Chegando na mesma época de Carybé, Verger comentou que o que lhe tocava na Bahia “eram, em contraste com os anos passados com os indiferentes índios dos Andes, a cordialidade reencontrada nas relações humanas. Ali encontrei alguns amigos conhecidos em outros lugares e ateí sólidas e novas amizades: Carybé e Jorge Amado que celebram com o pincel ou a pena, os felizes resultados da misturas das raças” (Verger, 1982: 239).

²³² Em reportagem de 1960, Tavares descreveu da seguinte maneira a cidade: “(...) a belíssima paisagem da Bahia, a arquitetura baiana, a harmonia baiana entre a natureza e a obra do homem, são detalhes que contam para o conhecimento dessa cidade; porém há que se aprofundar no mar da humanidade baiana, há que se banhar em suas águas e sentir o influxo benéfico do povo mais refinado, mais civilizado, mais cortês de toda população brasileira” (O Cruzeiro Internacional, 01 de dezembro de 1960, citado por Furrer, 1989: 40).

²³³ Segundo Lídia Besouchet: “A família era um núcleo artesanal presidido pelo velho Bernabó, que, longe de sua Toscana natal, projetava nos filhos o espírito empreendedor de quem veio fazer a América e se detivera na doçura brasileira de Constantina Gonzales da Costa Luz” (Furrer, 1989: 29).

pintor foi um intermediário ativo entre artistas dos dois países. Como tocador de pandeiro, chegou a participar das apresentações de Carmen Miranda na Argentina, em três temporadas. Durante sua estada no país, manteve estreita amizade com Newton Freitas²³⁴, quem também lhe franqueou oportunidades para seu retorno ao Brasil.

Muitas vezes descrito como uma pessoa modesta e avessa a discussões ou conflitos²³⁵, principalmente políticos, seu estilo de pintura também recusaria um confronto aberto, contra ou a favor de certas correntes artísticas, afirmando em certa ocasião que nunca “quis espantar ninguém”. Tal expressão representa um posicionamento de recusa diante das questões da construção formal e das soluções de estilo em disputa nos círculos artísticos da ocasião, como o surrealismo e o cubismo. Uma afirmação sobre o início de sua atividade como pintor, na Argentina, esboça bem a questão: “*Entre cinco amigos, alugamos um quarto numa cabeça de porco e ali pintávamos e nos reuníamos: Getrudis Chale, Luís Preti, Carlos Lugo, Raul Brié e eu. Todos pintores sem ‘ismo’ conhecido, querendo pintar e não teorizar*” (Carybé, 1989: 25). Mais que simplesmente pintar, Carybé se projetava na busca da diversidade de temas e manifestações, num paralelo possível com os folcloristas que, em sua “descoberta do povo”, se lançavam em expedições para registrar e catalogar o que parecia estar desaparecendo. Mas ao contrário destes, não parecia expressar nenhum pessimismo sentimental²³⁶, estando ele muito mais preocupado em comungar com as populações visitadas, passar pela experiência de viver com o outro, real ou imaginado.

²³⁴ Nasceu em 1908. Atuou como jornalista e escritor (Furrer, 1989: 153).

²³⁵ A mesma crítica menciona que a “*tolerância, a paciência, a gentileza e uma certa dose de ambiguidade tornam-se quase mitológicas no trato do personagem. Carybé deseja afirmar-se sem ferir ninguém, aspira vencer escapando às inevitáveis comparações emulatórias*” (ibid.: 31).

²³⁶ Exemplos de tal pessimismo são comuns em vários autores, indicando uma busca dos folcloristas por características que supostamente se perderam com a modernização das cidades. Basta lembrar o prognóstico de Edison Carneiro sobre a morte da capoeira pelo progresso, presente em *Negros Bantus* (1937).

Foi assim que realizou diversas viagens, desde 1938, percorrendo regiões do Brasil e América do Sul, sempre retornando com novas pinturas. Foi nessa época que chegou à Bahia pela primeira vez, motivado pela leitura do livro de Jorge Amado – “*queria conhecer Jubiabá e tomar uns rabos-de-galo na Lanterna do Afogados*” (Carybé, 1989: 26). Seu retorno ocorreu após seis meses “*de gostoso misere, com os desenhos e aquarelas de minha primeira exposição individual, e com a certeza de que meu lugar, como pintor, era na Bahia*” (ibid.).

As possibilidades da carreira como pintor, antes somada à de jornalista, roteirista, cenógrafo, entre outras, pareciam semelhantes no Brasil e na Argentina, a deduzir da estratégia de exposições individuais e coletivas que participou desde 1939 neste, e desde 1945 naquele. Mas a escolha de se fixar na Bahia, cultivada pelas três viagens entre 1938 e 1944, parece ter sido bastante planejada. Além de deixar seus pais, irmãos e o grupo de pintores em torno do qual se reunia²³⁷, Carybé aceitou mais uma vez trabalhar num jornal, desta vez o *Tribuna da Imprensa*, a convite de Carlos Lacerda²³⁸. Além das exposições, ele já acumulava diversas ilustrações para livros e a tradução de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Quando chegou à Bahia, em 1950, indicado por Rubem Braga, participou das quatro principais exposições que ocorreram no mesmo

²³⁷ O “grupo de Salta” reuniu pintores como Carybé, Luís Preti, Raul Brié, Gertrudis Chale, além do escritor Carlos Lugo e o poeta Manuel Castilla. Eram artistas que experimentavam certa insatisfação com a tendência “europeizante” das artes plásticas e da literatura. “Salta” fazia referência à região montanhosa entre Peru, Bolívia e Argentina, expressão geográfica da busca de um sentimento de americanidade, segundo Lídia Besouchet (Furrer, 1989: 46).

²³⁸ Foi jornalista e político. Nasceu em 1914 no Rio de Janeiro. Estudou Direito pela Universidade do Rio de Janeiro, mas não concluiu. Colaborou com periódicos desde 1929, escrevendo para o *Diário de Notícias*. Em 1947, foi eleito vereador pela UDN, após uma breve passagem pelo Partido Comunista. Exerceu ainda o cargo de deputado federal pelo Distrito Federal (1955 e 1956-60) e governador do Rio de Janeiro (1960-65). (Dicionário Histórico-Biográfico do CPDOC- FGV, acesso em novembro de 2010 (<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>)).

ano na Bahia e em São Paulo²³⁹, duas delas individuais, evidenciando o acerto da estratégia e o peso das relações entre os artistas do Rio de Janeiro e da Bahia.

Houve um aporte público para o financiamento de artistas, tanto por meio de bolsas (como a dada a Carybé) quanto pela realização de Exposições, como os Salões Baianos de Belas-Artes. Mas também havia um crescente mercado privado que se desenvolvia e diversificava em Galerias como a Oxumaré, existente entre 1951 e 1961 e o bar Anjo Azul, criado em 1949. Jorge Amado, que defendia a autonomia do escritor frente a qualquer tipo de tutela, apoiando-se no desenvolvimento de um mercado que desse lastro à sua atividade, parece ter atuado no mesmo sentido em relação às artes plásticas em Salvador. Além de citar vários artistas em suas obras, descrevendo, por exemplo, seus perfis em *Bahia de Todos os Santos* (reedição de 1960), Amado sempre fez questão de convidá-los para ilustrar seus livros. Assim, temos, entre outros, Jenner Augusto ilustrando *Tenda dos milagres* (1969); Carlos Bastos em *Bahia de todos os Santos* (1945); Carybé em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); Jubiabá (1935) e *O Sumiço da Santa* (1988); Mário Cravo Jr. em *Suor* (1934), Calasans Neto em *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972); Floriano Teixeira em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966); *O Menino grapiúna* (1981); *O milagre dos pássaros* (1979) e *Tocaia Grande* (1984).

Além do incentivo para ilustrar obras, que batiam recordes de vendas, coube ao escritor certo pioneirismo, pois foi a convite dele que, em 1944, Manuel Martins²⁴⁰ veio à Bahia para

²³⁹ Foram elas: Exposição individual no Museu de Arte de São Paulo; Exposição Coletiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo; 1º Exposição de Carybé na Bahia, individual, no Anjo Azul e 2º Salão Baiano de Belas Artes (Furrer, 1989: 435).

²⁴⁰ Manoel Martins nasceu em São Paulo, no ano de 1911. Foi ilustrador, pintor, desenhista, gravador, escultor e ourives. Iniciou sua carreira artística em 1924, exercendo o ofício de ourives. A partir de 1931, frequentou as aulas ministradas pelo escultor Vicente Larocca. Em 1936, passou a dividir o ateliê com Mario Zanini (1907 - 1971). Em 1942, frequentou as reuniões culturais promovidas por Osório César e participou, com alguns trabalhos, da publicação do álbum 35 Litografias de Sete Artistas. Em 1944, viajou a Salvador e ilustrou o livro *Bahia de Todos os Santos*, escrito por Jorge Amado, e responsabilizou-se, com o jornalista Odorico Tavares, pela realização da primeira exposição de arte moderna nessa cidade. (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, acesso em novembro de 2010:

ilustrar a primeira versão de *Bahia de Todos os Santos*, organizando paralelamente a primeira exposição pública de arte moderna da Bahia. Alguns meses depois, nova exposição era organizada, com apoio de Wilson Lins, dono do periódico *O Imparcial*²⁴¹, amigo de Amado.

Por fim, algumas grandes empresas e bancos, com capitais emergentes das iniciativas de desenvolvimento regional da década de 1950²⁴², também contribuiriam para o movimento de “renovação das artes baianas”. Exemplos disso são empresas como a construtora Odebrecht, fundada em 1944, por um ex-aluno da Escola Politécnica da Bahia e responsável por uma série de construções no período. Em 1950, Carybé seria responsável por ilustrar os primeiros folhetos da construtora (Carybé, 1989: 435) e esta, junto com a Petrobrás, publicaria anos depois *Carybé* (1989), um grande panorama sobre a produção artística do pintor. A seleção da empresa também se alinhava, possivelmente, à elaboração de uma identidade regional, pautada nos elementos da Bahia imaginada.

Mas Carybé procurava um lugar para pintar, e antes de fixar-se em Salvador viajou e conheceu muitos lugares. Um bom indicador do encantamento com a cidade pode ser feito a partir de duas declarações, a primeira quando retornou a Buenos Aires com a família em 1929, e a segunda quando chegou à Bahia, nove anos depois:

“Finalmente, no dia seguinte, Buenos Aires apareceu, apareceu sem nenhum enfeite, sem cenografias para agradar, a água cor de barro, a cidade à beira do rio sem torres nem edifícios altos, e, em cima, um céu

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2591&cd_item=1&cd_idioma=28555

²⁴¹ Este periódico foi criado pelo pai de Wilson Lins, o coronel Franklin de Albuquerque Lins. Na década de 1940, Wilson e Amado trabalharam junto no jornal, este escrevendo crônicas diárias sobre os acontecimentos da 2ª Guerra Mundial. As crônicas produzidas nesse ínterim foram recentemente editadas e publicadas sob o título de *Hora da Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁴² Regionalmente, as duas principais iniciativas são a criação da Petrobrás, em 1953 (que incorporou a Refinaria de Mataripe no Recôncavo Baiano, construída em 1949), e da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1959.

imenso, azul, quase de mentira. Nem um morro. Nesse dia, nem uma nuvem.

Uma decepção! Era possível uma cidade com aquele carisma todo se apresentar assim pobre? Despojada de tudo, como um frade penitente?”

(Carybé, 1989: 20)

“O gosto da Bahia, como um vinho, vinha sazonalizando-se dentro de mim há doze anos, desde o primeiro encontro em 1938, numa clara manhã de agosto, dia mágico em que, de um risco verde no horizonte, a Bahia surgiu no mar. A cidade veio vindo ao meu encontro, cada vez mais luminosa, veio vindo, até que atracou toda no Itanagé. Nesse ano, fui definitivamente tarrafeado por sua luz, sua gente, seu mar e sua terra” (Apud Barreto e

Freitas, 2009: 77)

O contraste entre o frade penitente que lhe pareceu Buenos Aires, poderia ser certamente feito em relação a uma mulata pecadora ou um capoeirista gingando sob os acordes do berimbau. Da mesma maneira que a cidade assume formas humanas, estes personagens, na sua Bahia, são vistos cheios de magias e mistérios, o que parecia desafiar as possibilidades de sua pintura, desdobrando-se numa infinidade de temas passíveis de serem esboçados: *“Tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e volta à tona sob os aspectos mais diversos, sendo duas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara”* (Carybé, 1987: 13). Na obra de Carybé o alto valor dado à mistura e aos elementos que se fundem, emerge como um desafio e, ao mesmo tempo, uma perspectiva de realidade que coloca sua obra em

paralelo com a de outros artistas locais, principalmente, de Jorge Amado, seu amigo e um dos que mais escreveu sobre as telas, painéis e murais produzidos pelo pintor²⁴³.

Colocando lado a lado a posição de recusa da “teorização dos ismos” (que atrapalharia a pintura), o encanto por Salvador (onde tudo de funde, mistura e volta à tona de maneiras diversas) e o intenso envolvimento com a vida cotidiana daqueles que são retratados (inicialmente grupos indígenas dos Andes e depois as camadas mais pobres da capital baiana) poderíamos afirmar com Baxandall, que o “Encargo”²⁴⁴ que Carybé estabeleceu para si em seu trabalho foi, como retratar os aspectos da vida cotidiana das populações mais pobres de Salvador, deixando evidente que as questões relativas à história da pintura não deveriam se impor sobre a realidade retratada. Dito de outra maneira, tratava-se de, pela via do não-enfrentamento, deixar evidente como os temas da vida cotidiana do “povo”, seus comportamentos, suas cores, seus ritmos deveriam se impor sobre o pintor. Tal “Encargo” poderia ser estendido ao seu par literário Jorge Amado, considerando os livros como artefatos históricos e, nesse sentido, como soluções do autor para um problema semelhante.

Observemos um pouco mais de perto a relação específica com a capoeira.

3.5. Capoeira em tintas, letras e políticas oficiais

Se nas décadas de 1930 e 1940, Jorge Amado e Edison Carneiro precisavam afirmar e defender a existência da capoeira como manifestação popular legítima, junto com o candomblé,

²⁴³ É possível que Jorge Amado seja um dos maiores comentadores da obra de Carybé. Além de referências em livros como *Bahia de todos os Santos* e em romances como *Dona Flor e seus Dois Maridos* (2008: 135, 142, 143), Jorge Amado escreveu uma biografia, *O Capeta Carybé* (1986), e apresentações para catálogos de exposição, como por exemplo em *O universo mítico de Hector Júlio Bernabó Paride Bernabó, o baiano Carybé* (2006).

²⁴⁴ O historiador Baxandall propõe que “quando falamos da intenção de um quadro não estamos narrando acontecimentos mentais, mas descrevendo a relação de uma pintura com o contexto em que é produzida, no pressuposto de que seu autor agiu intencionalmente. Sugeri depois que o Encargo geral de um pintor de produzir um objeto com um ‘interesse visual intencional’ se transforma, em cada caso individual, numa Diretriz específica que ele pode compreender, em grande parte, como uma relação crítica com a pintura anterior” (2006: 118)

as feiras, o samba, entre outras, elaborando as primeiras descrições do que imaginavam como uma identidade afro-brasileira, a partir de 1950, o reconhecimento de tais manifestações passa a compor o cardápio de referências para um crescente número de artistas, intelectuais e também representantes do Estado. Embora o foco seja aqui dado à Bahia, não podemos deixar de lembrar que foi essa a década em que aconteceram vários encontros nacionais de folclore, um dos quais com a presença de Getúlio Vargas²⁴⁵, conclamando a capoeira como esporte nacional. Na Bahia, os livros de Jorge Amado, as pinturas de Carybé, as fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot²⁴⁶, os filmes de Glauber Rocha²⁴⁷, Alexandre Robatto²⁴⁸ e Anselmo Duarte²⁴⁹ são alguns dos meios de expressão que compõem um mosaico de interpretações sobre a capoeira baiana.

Jorge Amado, que já inseria personagens capoeiras em seus romances desde *Jubiabá* (1935), passando por *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), amplia a presença deles nos romances da década de 1950 em diante. Há alguns personagens capoeiras que aparecem pontualmente, como Sete Voltas, em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) ou João Alves, em *Dona Flor e seus Dois maridos* (1966), cuja existência na vida real não pode ser comprovada. Mas o principal capoeira, da vida real e com presença constante na ficcional é Mestre Pastinha. Na reedição de *Bahia de Todos os Santos* (1960), já o encontramos abrindo o capítulo sobre a

²⁴⁵ Em 1951 foi realizado o 1º Congresso Brasileiro de Folclore, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, no qual Vargas comparece e Bimba se apresenta com seu grupo de capoeiristas (Audiovisual do encontro disponível no Museu de Folclore Edison Carneiro. Acessado em fevereiro de 2009). Mas há controvérsias em relação ao momento em que Vargas teria proferido a frase, pois, para Reis, esta teria sido enunciada ano de 1953, após convite do presidente para apresentação de Bimba no Palácio do Catete (1997: 135).

²⁴⁶ Marcel André Félix Gautherot nasceu em Paris, França, em 1910. Foi um fotógrafo que realizou inicialmente estudos de arquitetura, passando depois a se dedicar à fotografia. Veio para o Brasil em 1940. O interesse pelo país fora despertado pela leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (Enciclopédia de Artes Visuais Itaú). O Instituto Moreira Salles contabiliza no acervo 288 imagens sobre a capoeira, realizadas em Salvador, no ano de 1941 (Consulta ao acervo em junho de 2010).

²⁴⁷ *Barravento*. Produção nacional de Glauber Rocha, com música do mestre Canjiquinha (1961).

²⁴⁸ *Vadiação*. Direção de Alexandre Robatto Filho. São Paulo, 1954. Filme que contou com o apoio de Carybé.

²⁴⁹ *O pagador de promessas*. Direção de Anselmo Duarte (1962). Filme que ganhou destaque internacional ao vencer o Festival de Cannes.

capoeira na Bahia, como o “mulato pequeno, de assombrosa agilidade e de resistência incomum” (1960: 209). Mas é em *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* (1961) e *Tenda dos Milagres* (1969) que o mestre será destacado como um personagem mais importante na trama. No primeiro, é um dos principais amigos de Quincas na vida de vadiagem que este escolheu para si, após anos de um cotidiano pequeno-burguês como funcionário público. E no segundo, embora citado textualmente²⁵⁰, está incorporado na figura de Mestre Budião, que no Pelourinho, ao lado da Igreja do Rosário dos Pretos “instalara sua Escola de Capoeira Angola (...) A agilidade de Mestre Budião é inaudita: haverá gato tão destro, leve e imprevisto?” (2008: 11-12). Além de o local da Escola de Budião ser o mesmo que Pastinha ocupava no Pelourinho desde 1952, outras características aproximam ambas as personagens, como sua relação com a capoeira.

Considerando os personagens capoeiras dos oito livros de Amado examinados²⁵¹, datados de 1935 a 1969, notam-se dois acentos no tratamento da questão. O primeiro é relativo ao papel de “segurança” que a capoeira e os capoeiras exercem, desdobrando-se como defesa pessoal, como usado por Antonio Balduíno em *Jubiabá* (1935: 213) e por Pedro Bala em *Capitães da Areia* (2008: 205); ou como “barulho”, arruaça com boas intenções, como no caso de Sete Voltas em *Gabriela, Cravo e Canela* e na defesa de uma greve em *Capitães da Areia* (2008: 264). O segundo, iniciado com *Bahia da Todos os Santos* (1945) e elevado ao extremo em *Tenda dos Milagres* (1969), aborda a capoeira como elemento de identidade baiana e brasileira, ambíguo entre luta e dança, entre resistência e cordialidade, cujo exemplo mais acabado seria Pastinha. Como contraponto à defesa de Jorge Amado, podemos considerar a opinião de Waldeloir Rego,

²⁵⁰ Por exemplo na página 65, como uma das pessoas visitadas pelo sábio estrangeiro Levenson (2008).

²⁵¹ *Jubiabá* (1935); *Capitães da Areia* (1936); *Bahia de todos os Santos – guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador* (1945); *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* (1961); *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1966) e *Tenda dos Milagres* (1969).

etnógrafo e folclorista baiano, também seu amigo, que discordava do lugar atribuído pelo escritor ao capoeirista: “*Jorge Amado, certa vez, diz que fui injusto com Pastinha em minha obra “Capoeira Angola”, mas que podia fazer? Pastinha é realmente um capoeirista comum e jamais pode ser comparado com Besouro, por exemplo. Besouro sim foi um homem excepcional (...)*” (*O Globo*, 11 de abril de 1976). Esta discordância, somada às várias referências nos romances e interferências na vida real²⁵², sugere que havia, de fato, por parte de Jorge Amado, a escolha de Pastinha como legítimo representante da tradição que imaginava ser a capoeira Angola.

Em Carybé esta relação assume caminhos diferentes. Contam seus biógrafos que, antes de encantar-se com os mistérios dos candomblés baianos, o que primeiro chamou a atenção do pintor em suas viagens iniciais à Salvador, foram as rodas de capoeira (Barreto e Freitas, 2009:151). Desde 1938, envolveu-se em rodas de diferentes mestres, tendo travado relações tanto com Mestre Bimba, da *Luta Regional Baiana*, como com Mestre Pastinha, ícone da Capoeira Angola, além de Traíra e Waldemar. Acredita-se que Carybé teve, inicialmente, maior proximidade com a capoeira de mestre Bimba, quando de suas primeiras viagens à Bahia (Barreto e Freitas, 2009: 43), confirmando maior popularidade deste em um momento em que a escola de Pastinha ainda não tinha se firmado. Em 1951, foi lançada a *Coleção Recôncavo*, um conjunto de dez cadernos com aspectos da vida em Salvador que, aparentemente, tinham o objetivo de divulgação turística da cidade. Contando com a participação de intelectuais de renome local, como Vasconcelos Maia²⁵³, Odorico Tavares²⁵⁴ e Pierre Verger, dois cadernos ficaram sob

²⁵² No capítulo anterior foram mencionados exemplos como a programação de visitas à sua escola de capoeira e a conquista da pensão junto ao poder público.

²⁵³ Além de escritor, com muitos livros ilustrados por Carybé, Vasconcelos Maia foi um dos primeiros diretores do Departamento de Turismo de Salvador.

²⁵⁴ Odorico Tavares chegou em Salvador em 1942, convidado por Assis Chateaubriand para dirigir a rede dos Diários Associados da Bahia, da qual faziam parte o jornal vespertino *O Estado da Bahia*, a *Rádio Sociedade* e o *Diário de Notícias*. Teve papel de destaque no apoio às artes plásticas, adquirindo obras, como crítico de arte e na implementação de museus. Sobre ele, disse Jorge Amado: “*Escritor, jornalista, diretor de dois quotidianos, íntimo*

responsabilidade de Carybé: o volume três tratava da Capoeira e o nono, temas de candomblé. Além destes livros, em 1954, Carybé colaborou com uma das primeiras produções cinematográficas que enfocou a capoeira, realizada por Alexandre Robatto Filho e chamada de *Vadiação*. Esta contava com Mestre Bimba e Traíra na execução dos berimbaus, e tinha duração total de oito minutos.

Posteriormente, ocorre uma aproximação do artista com a escola de Pastinha, possivelmente pautada pelas relações do mestre com Jorge Amado e outros artistas como Mário Cravo e Wilson Lins (Raillard, 1990: 85). Lins chegou a ocupar a presidência da Escola de Pastinha, na sociedade civil estabelecida e além de praticar capoeira no local, também ensinava. A prova da proximidade de Carybé com Pastinha ficou evidente no fato de que foi para o pintor que o capoeirista entregou parte de seus registros e memória sobre a capoeira, pouco antes de morrer. A outra parte de seus registros, Pastinha deixou com Wilson Lins²⁵⁵. Estes exemplos ilustram não somente o envolvimento de Carybé com diferentes mestres, como também, seu envolvimento na produção discursiva sobre a capoeira em distintas vertentes.

Além dos desenhos e do filme, são muitos os quadros e murais produzidos pelo artista que destacam a figura do capoeirista ou das rodas, levando autores a afirmar que, ao mostrar “*a capoeira como arte e manifestação cultural em sua obra, Carybé lhe emprestou respeito e contribuiu decisivamente para retirá-la da marginalidade*” (Barreto e Freitas, 2009: 152). No caso de Carybé, não existem declarações que afirmem a superioridade de um ou outro estilo de jogo. No livro que escreveu e ilustrou sobre a capoeira, significativamente sua primeira publicação em terras baianas, escapa de maneira irônica da incumbência de ter que tomar partido

do governador, membro da Academia, um dos donos da cidade (...)” (1992: 273) e ainda, “*O que a arte moderna da Bahia lhe deve não há como pagar, ele a carregou nas costas e a implantou na praça pública*” (ibid.: 617).

²⁵⁵ Ambos os materiais foram publicados por Angelo Decanio Filho, sob o título de *A Herança de Pastinha*. Salvador: Coleção São Salomão, edição do autor, 1997.

entre Pastinha ou Bimba, ao afirmar que este “*é tido como uma espécie de Lutero da capoeira, porque introduziu modificações na tradicional Angola*” (1951: s.p.). Em várias das obras consultadas não há muitos elementos que permitam especificar um mestre ou estilo de preferência, o que sugere uma intenção de generalização em torno dos movimentos executados e seu ritmo, invariavelmente representado pelo equilíbrio entre jogadores e tocadores de berimbau e pandeiro. A figura seguinte retrata o painel “Capoeira”, de 1951:



*Figura 9. Painel “Capoeira”.
Têmpera em ovo. Produzido na casa
da família Cintra Monteiro²⁵⁶, foi
destruído (Furrer, 1989: 177).*

²⁵⁶ Sabemos que Manoel Cintra Monteiro foi um dos fundadores da primeira galeria de arte da Bahia em 1950, intitulada de Oxumaré. Além dele, Carlos Eduardo da Rocha, Zitelman de Oliva e José Martins Catharino foram os outros fundadores. (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, acesso em novembro de 2010: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=5352&cd_item=1&cd_idioma=28555)

Existem séries de quadros, painéis ou desenhos cujo tema central se desenvolve em torno da capoeira, produzido por Carybé nos anos de 1951²⁵⁷, 1958²⁵⁸, 1964²⁵⁹, 1965²⁶⁰, entre outros.

Existe também outro conjunto em que a capoeira está agregada a outras manifestações e cenas da vida cotidiana da Bahia. São quadros como “Bahia”, de 1971, no qual se observa um tocador de berimbau em meio a dezenas de outras figuras; “A Mulata Grande III”, de 1980, com a composição descomunal de uma mulata deitada, com várias pequenas cenas retratadas em seu entorno; ou o painel executado para o salão de embarque do Aeroporto Internacional 2 de Julho, de Salvador, em 1984, em que se observam várias cenas do que o pintor sugere que os visitantes encontrarão em Salvador.



Figura 10. Óleo sobre tela “Aeroporto 2 de Julho”, 2,8m x 5m.

²⁵⁷ Conjunto de desenhos para o livro *O jogo da capoeira* (op.cit.)

²⁵⁸ Painel “As três raças”, guache sobre cimento, para o Banco Português de São Paulo.

²⁵⁹ Quadro “Urucungo”, óleo sobre tela. Urucungo é outra denominação do berimbau, tema central do quadro.

²⁶⁰ Quadro “Vadição”, óleo sobre tela.

No quadro acima, ao descrever as cenas como pequenos quadros compondo uma diversidade de manifestações, Carybé apresenta também a sua versão do que deveria ser a experiência do visitante a Salvador. Uma terra convidativa e hospitaleira, com o colorido e a confusão de pessoas e eventos predominando na tela, mas igualmente, cada quadro menor conservando sua integridade. A referência às práticas de origem africana são as principais, com a capoeira ocupando o lado esquerdo e o carnaval, o lado direito. Entre ambos o convite do mar e dos saveiros, todos protegidos pela figura superior ao centro, representando a divindade das águas: Yemanjá. As outras duas cenas superiores parecem descrever dois tipos de trabalho que Carybé tentava perpetuar com seus pincéis: os vaqueiros e a pesca. Lendo o quadro de cima para baixo está o trabalho seguido da diversão, muito embora esta ocupe o maior espaço, distribuída entre a capoeira, o mar e o samba. Cabe destacar ainda que, apesar de algumas das pessoas representadas no quadro serem de cor mais escura, predomina a mistura de cores, ressaltando a qualidade de uma Bahia mestiça. Por fim, ressalta-se também a liberalidade do carnaval, pontuado pela nudez feminina, e da capoeira, com seus praticantes sem camisa.

A grande desenvoltura com que Carybé circulava pelo universo da capoeira e a retratava em seus trabalhos é perceptível também pelas reações de seus amigos. Em uma de suas homenagens ao pintor, Jorge Amado, inspirado pela forma musical da própria capoeira baiana compôs “Cantiga de capoeira para Carybé”. Um dos versos faz referência à capoeira Angola:

“Mestre de muitas artes,

Ê ê camarado,

Quem é que é?...

É Carybé camarado

É, camarado, é

Mulato de picardia
 Ê, ê, camarado,
Na roda de capoeira
 Ê, ê, camarado,
Da capoeira de Angola
 Ê, ê, camarado,
Quem é que é?
No Largo do Pelourinho
 Ê, ê, camarado,
Na Conceição, no Bonfim.
De quem é o berimbau
 Ê, ê, Pastinha,
E o rabo de arraia
É Carybé camarado
 Ê, camarado ê...”
 (Furrer, 1989: 369)

O mesmo movimento que projetava a capoeira baiana pela produção de Carybé nas pinturas, ilustrações, textos e no cinema, também o tornava reconhecível sob as características baianas do jogo, em especial a música. Cabe acrescentar que críticos de arte, tais como Lidia Besouchet, identificam em Carybé, a musicalidade como traço importante de sua personalidade, expresso pelos gostos literários, mas, principalmente, por uma presciência do ritmo e dos sons, “*cujo segredo sua palheta guarda sigilosamente*” (Furrer, 1989: 43). Outras descrições, como a de José Cláudio, crítico e ex-colaborador de Carybé, também enfatizam como um dos principais

elementos da sua pintura “o movimento, o ritmo, a surpresa que ele quer que conviva com uma exigência de seu espírito: a do nada deixado por fazer, nada ambíguo, pouco reconhecível (...)” (ibid.: 95). Talvez à semelhança do indicado por Goldstein em relação à literatura de Jorge Amado, em relação ao espaço imaginado em que personagens de ficção e do cotidiano se fundem e difundem, a pintura de Carybé também buscava o livre e constante trânsito entre o vivido e o representado, entre o imaginado e o executado.

Alguns anos antes, quando comentou a relação entre o que é escrito e o que é ilustrado nos livros de Jorge Amado, muito significativamente, Carybé recorreu à metáfora da execução musical: “*Eu acho que o ilustrador é uma espécie de músico. Bota a partitura, ele lê e toca a música. A gente lê e desenha. É o mesmo que um tecladista, acho eu...*” (BAHIA, 2000: 192). Texto escrito e imagem são vistos como linguagens que se equivalem, tanto por Jorge Amado, como por Carybé, ambos exemplos do círculo de artistas que imaginam a Bahia a partir da década de 1950. Ambas as linguagens tornam-se correspondentes por um tipo de realismo que orienta a intenção de seus produtores, sempre preocupados em “descrever as coisas como elas são”, reproduzindo a língua falada e os temas “descobertos entre o povo”. Sérgio Milliet, em crítica de 1962, apontava para tal equivalência em Carybé, afirmando que ao vermos seus desenhos não precisamos de legendas, uma vez que ele “*desenha como escreve e escreve como desenha*” (Apud Furrer, 1989: 275).

A expectativa de encontrar precisamente o que foi desenhado, como uma espécie de reconhecimento, também foi motivo para José Cláudio dizer: “*Quando cheguei na Bahia, reconhecia na rua, na Rampa do Mercado, na Feira de Água de Meninos, nos candomblés, na capoeira do corta-braço, exatinhas, as figuras desenhadas ou pintadas por Carybé (...)*” (In: Furrer, 1989: 97). Ao destacar estas observações não se pretende dizer que Carybé, de fato,

“pintava as coisas como elas são”, mas que havia uma sensibilidade comum entre o pintor e seus comentadores, no que se refere à seleção de certos temas, os mesmos que o uniam a um escritor como Jorge Amado, a um fotógrafo como Pierre Verger e a um escultor como Mário Cravo: a vida das classes populares de Salvador, em cenas cotidianas, e certas manifestações artísticas e religiosas.

Sob certo ângulo, portanto, podemos perceber Carybé executando uma partitura composta e recomposta pelo escritor Jorge Amado inúmeras vezes, junto com outros artistas que, como Mario Cravo reconhecia neste o “maior intérprete da Bahia”. Além de compositor central da partitura que aborda os elementos populares em relação à mestiçagem, à cordialidade, ao sincretismo, o escritor foi um grande promotor das carreiras de vários artistas baianos, possuindo importante papel no movimento de renovação das artes plásticas da Bahia. Tal posição derivava, certamente, de sua grande projeção como escritor, construída em contraposição a qualquer tutela, como gostava de afirmar, mas que também estabeleceu vínculos determinantes com representantes do poder político local. Foram mencionados neste capítulo os elogios do escritor a Otávio Mangabeira, cujo governo teria sido responsável por ações impactantes junto às artes plásticas. Outro caso é o de Antonio Carlos Magalhães, político controverso, associado à figura do coronelismo, a quem Jorge Amado mais de uma vez recorreu, seja para conseguir encomenda estatal para um artista considerado subversivo pelo regime militar (Amado, 1992: 457-9), seja para as comemorações dos sessenta anos de Carybé (ibid.: 591-2).

Para o escritor, seriam duas as características que estimava em Magalhães: “*o sentimento da Bahia que ele traz nas veias, entranhado sob a pele e o amor à cultura que, já o disse, herdou do pai, Magalhães Neto*” (ibid.: 457). Será no plano da cultura baiana que Amado defenderá a conciliação contínua entre artistas e representantes do poder público local. O sentido inverso

desta relação também terá impactos importantes para a ação do Estado, pois como demonstra o antropólogo Jocélio Teles, *“a partir dos anos sessenta, as políticas oficiais passavam, paulatinamente, a incorporar algumas manifestações negras e dar-lhes sentidos de autenticidade da nossa brasilidade”* (2005: 54). Foi o que ocorreu com a capoeira baiana, levada para viagens de demonstração em diversos Estados por iniciativa do Departamento de Turismo de Salvador, então dirigido pelo escritor Vasconcelos Maia.

Esta associação entre as manifestações populares afro-brasileiras e as políticas oficiais mediadas por estes intelectuais e artistas é a principal diferença entre as décadas de 1930-40 e 1950-60. Visto de maneira diacrônica, enquanto a experiência política da geração dos “rebeldes” se deslocava em direção às alternativas radicais de militância e as opções estéticas que dessem outro tipo de reconhecimento à língua e aos costumes do povo, o segundo período expressa uma consolidação das opções estéticas da “descoberta do povo” em múltiplas linguagens, mas ajustando-se politicamente às elites locais que retomaram suas posições de poder a partir de 1949. Por outro lado, considerando sincronicamente todo o período, nota-se a ampla penetração que as ideias de mestiçagem, resistência e cordialidade puderam alcançar na Bahia, perpassando a literatura, a etnografia, a pintura e chegando a constituir políticas de Estado.

O capítulo seguinte, último deste percurso, será dedicado a ouvir ressonâncias dessas ideias na construção das músicas e canções pelos capoeiristas, e também nas apropriações realizadas por artistas e intelectuais. A música enquanto elemento diferencial da capoeira baiana, teve seu importante quinhão na projeção desta manifestação como símbolo de identidade, unindo em poucos acordes o sincretismo e a cordialidade do povo baiano, que era para muitos, a expressão mais bem acabada da brasilidade.

Capítulo 4. Das histórias que cantam sobre a capoeira

“Diante disso não concludo nada. Só fico pensando que a gente pega numa coisinha de nada, num mesquinho berimbau, ‘pensa que berimbau é gaita’, quer estudá-lo, trabuca, queima as pestanas, pra só acabar patinando numa ipueira de hipóteses escurecido em suas verdades”

Mário de Andrade. Música, doce música.

“Nas músicas, que ficaram até hoje, se percebe isso... Entenda quem quiser, está tudo aí nesses versos o que a gente guardou daqueles tempos” Mestre Pastinha, entrevista para a Revista Realidade.

“Em algum tempo a capoeira foi uma dança. Virou luta depois, mas as suas demonstrações são acompanhadas por uma orquestra especial composta de berimbau, ganzá, agogô e pandeiro (...)” Jorge Amado. Bahia de todos os Santos.

“(...) não demoraram os negros em encontrar uma solução: da mesma maneira que camuflaram sua religião com a de seus senhores, camuflaram a luta da capoeira com pantomimas, músicas e danças, acompanhadas de música”
Carybé, Jogo da capoeira.

O objetivo central deste capítulo é o de acompanhar a imaginação e utilização dos aspectos musicais da capoeira baiana por intelectuais, artistas e capoeiristas, entre as décadas de 1930 e 1960. Se nos capítulos anteriores explorou-se, de um lado, a compreensão que capoeiristas como Pastinha davam à sua ação e como mobilizavam as interpretações sobre a capoeira junto a certos intelectuais e representantes do Estado, e de outro, como Jorge Amado, Carybé e Edison Carneiro imaginaram a capoeira e se relacionaram com representantes desta manifestação popular, trata-se agora de ouvir como a música e a canção participaram de ambas as dimensões. A circularidade das interpretações sobre a origem e desenvolvimento da capoeira baiana e seu

significado como símbolo de identidade nacional, entre os grupos de intelectuais, artistas e capoeiristas, fica mais evidente quando se considera este ângulo.

Mas, da mesma maneira como tratado, em momentos separados, a imaginação que capoeiristas, intelectuais e artistas operaram, é possível delinear como hipótese que os elementos musicais da capoeira baiana são centrais na mobilização que intelectuais e artistas realizam para particularizar sua origem africana, promover a preservação baiana e, ao mesmo tempo, generalizar uma noção de identidade mestiça e cordata. Ao mesmo tempo, considera-se que, para os capoeiristas, música e canção se tornaram cada vez mais importante como forma de controle da prática, limitando a violência que a caracterizava até a década de 1930, além de afirmarem a autoridade dos mestres nas disputas por alunos e turistas no mercado da capoeira que se desenvolveu. Nesse caso, a afirmação de autoridade se baseia tanto no aprendizado dos toques do berimbau e das canções como parte da formação do capoeirista, quanto nos usos das canções como fonte de explicação da capoeira ou de divulgação das academias.

Do ponto de vista das práticas que os capoeiristas vão instituindo desde a década de 1930, a relevância que a música e as canções vão ganhando parece ser inversamente proporcional ao volume de violência do jogo. Enquanto isso, do ponto de vista dos intelectuais e artistas (não somente da Bahia), o acompanhamento musical e com canções da capoeira baiana estará associado a um tipo de sensibilidade estética que vê na ambiguidade a definição de uma identidade nacional. Esta ambiguidade tem desdobramentos sincrônicos e diacrônicos, na medida em que constrói versões narrativas da capoeira como luta que se disfarçou em dança ou jogo; ou dança que se transformou em luta e brincadeira, todas podendo coexistir vários momentos. Outra projeção da ambiguidade pelos aspectos musicais ocorre na diluição das hierarquias sociais numa dimensão horizontal, de “comunidade imaginada”. Após a década de 1930, a presença da música

e das canções teve papel importante, no sentido de fazer a capoeira baiana ser vista como a luta nacional por excelência, enriquecida também pela relevância de sua arte, mantendo-a distante do aspecto marginal da capoeira baiana e carioca da República Velha. Letícia Vidor Reis, por meio de sua pesquisa, colocou a seguinte questão: Por que é a capoeira baiana e não a carioca que se nacionaliza²⁶¹, uma vez que esta havia sido tão mais popular e ameaçadora no século XIX (Reis, 1993: 16)? Segundo ela, a causa poderia estar na negação do governo Vargas em reconhecer uma capoeira tão associada ao passado negro das maltas do século XIX. Sem descartar tal possibilidade, gostaria de complementar, afirmando que para tal seleção, baseada na afirmação de uma identidade nacional, o maior controle da violência pelas músicas e a difusão de suas canções como folclore foram determinantes.

A abordagem escolhida vai privilegiar diacronicamente as afirmações de capoeiristas, intelectuais e artistas sobre a música e a canção na capoeira, entre as décadas de 1950 e 1960, momento em que há uma grande profusão de fontes publicadas em livros, discos, filmes e reportagens, permitindo a ampla visão de uma formação discursiva sobre a capoeira baiana, em que o imperativo é sua associação com o berimbau e as canções. Este imperativo tem derivações distintas, de acordo com o interlocutor, seja ele um intelectual, artista ou capoeirista. Um segundo momento tratará do período anterior à década de 1930, quando a capoeira e seus elementos musicais eram entendidos em estreita relação com a violência. Para tanto nos utilizaremos das memórias dos Mestres Noronha, Cobrinha Verde, Pastinha e Bimba, mas também de alguns intelectuais como Edison Carneiro, Ruth Landes e outros pesquisadores contemporâneos como Dias (2006) e Oliveira (2004). Por último, não se pretende aqui apresentar uma descrição geral da relação entre música, canção e capoeira, uma vez que o alvo de interesse são as descrições

²⁶¹ Refletindo sobre o samba e a capoeira conjuntamente, a pesquisadora afirma existir uma espécie de inversão no início do século, com a nacionalização do samba carioca e, posteriormente, da capoeira baiana (Reis, 1993: 16).

particulares, feitas ao largo de quarenta anos. É a semelhança entre essas descrições em certo momento e sua variação em outros que autorizam uma melhor compreensão da imaginação da capoeira civilizada à maneira baiana e convertida em símbolo do Brasil.

4.1.A capoeira sem veneno: identidade nacional ao ritmo do berimbau

Em 1969, o folclorista Vicente Salles publicou na Revista Brasileira de Folclore uma “Bibliografia Crítica do Folclore Brasileiro – Capoeira”. Essa revista era o órgão oficial de divulgação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), institucionalmente situado no Ministério da Educação e Cultura, tendo, portanto, abrangência nacional. Com algumas mudanças, dava continuidade à grande mobilização e articulação dos “intelectuais de província”, realizada pelo Movimento Folclórico desde 1947. A partir de seu levantamento, foi possível saber que até a década de 1950 eram escassos os estudos sobre a capoeira, multiplicando-se desde então em crônicas, reportagens e novas pesquisas. Mas, para tristeza de Salles, a bibliografia levantada “*constitui-se, salvo raras exceções, da repetição de tudo o que se escreveu no passado (...)*” (Salles, 1969: 79), persistindo uma sensação de esgotamento de todas as possibilidades de estudo sobre a capoeira. Na tentativa de indicar novos caminhos aos futuros pesquisadores, o folclorista sugere que pouco explorada “*tem sido a música característica do jogo, com exceção talvez do instrumental – extremamente reduzido -, sendo focalizado mais amiúde o instrumento de base, o berimbau-de-barriga, às vezes chamado de urucungo, ou simplesmente berimbau*” (ibid.: 80). Em seu levantamento está descrita a bibliografia, composta por 152 referências, que vão de reportagens de jornal a pesquisas, passando por livros e crônicas, muitas delas com referência às músicas. Esta observação de Salles é importante porque indica as pistas por ele

privilegiadas para uma melhor compreensão do fenômeno, frente ao que seria um excesso de repetições dos primeiros estudos.

Na linha das pesquisas folclóricas não houve praticamente uma que não tratasse da capoeira sem dar ênfase à música. Na constante preocupação em abranger a origem e a extensão da prática, Edison Carneiro, Renato Almeida, Alceu Maynard de Araújo, Câmara Cascudo²⁶² e Waldeloir Rego foram alguns dos que publicaram textos entre 1950 e 60 com seções, capítulos ou livros dedicados ao assunto. Carneiro, que já escrevia sobre o assunto desde a década de 1930, publica, em 1957, *A Sabedoria Popular* e, em 1968, um longo artigo intitulado *Berimbau*²⁶³. Neste último, ele faz uma pergunta já com a certeza da resposta: “*Quem, neste país, a esta altura do século, ainda não viu um berimbau?*” (1975: 15). O autor apoiou-se no crescente campo de produção que dava visibilidade ao instrumento símbolo da capoeira baiana.

Também Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, menciona: “*Na Bahia o capoeira luta com adversários, mas possui um aspecto particular e curioso, exercitando-se amigavelmente, ao som de cantigas e instrumentos de percussão, berimbau, ganzá, pandeiro, marcando o aceleração do jogo e o ritmo dessa colaboração musical*” (1954: 154). Outro pesquisador do folclore, o sociólogo paulista Alceu Maynard de Araújo, também vai afirmar a condição necessária da presença de ambos, movimento e música, para bem definir a capoeira realizada na Bahia, pois entre “*dança, ou melhor, exibição, há um perfeito entrosamento com a música. Só existem quando ambos estão em função. Um não prescinde do outro (...)*” (1964:

²⁶² Câmara Cascudo nasceu no ano de 1898 em Natal, Rio Grande do Norte. Recebeu o título de Bacharel pela Faculdade de Direito do Recife (1928). Colaborou com periódicos desde jovem, iniciando suas atividades no jornal criado pelo seu pai, *A Imprensa* (1915). Participou de Comissão enviada pelo Ministério das Relações Exteriores ao Uruguai (1946). Lecionou na Faculdade de Filosofia e Faculdade de Direito de Natal. Publicou, dentre outros, *Vaqueiros e Cantadores* (1939); *Geografia dos mitos brasileiros* (1947) e *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954). (Botelho e Schwarcz, 2009: 421)

²⁶³ O artigo foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1968 e publicado em livro na série *Cadernos de Folclore - Capoeira* em 1975.

316). Se para Maynard, o peso maior ficará na música, que com seu ritmo “*dá ênfase aos movimentos*” (ibid.: 316), ao contrário do canto de suas linhas melódicas pobres, será também neste ponto que residirá a maior preocupação do *Ensaio Sócio-etnográfico de Capoeira Angola* (1968) de Waldeir Rego. Amigo da geração de artistas baianos, que compreende o trio Pierre Verger, Jorge Amado²⁶⁴ e Carybé²⁶⁵, o trabalho do antropólogo e historiador sempre se concentrou na pesquisa das religiões afro-brasileiras, sendo que esta obra constitui uma das suas únicas contribuições a respeito da capoeira. É amplamente descritivo, detendo-se tanto em fontes históricas como em conversas com mestres e observações nas academias. Preocupado principalmente com o que seria a origem e desenvolvimento da capoeira, procura discorrer de maneira enciclopédica sobre o assunto, dando especial importância aos aspectos musicais, colocados em equivalência com o aspecto corporal, sob a denominação de “toques”, isto é, os distintos estilos musicais extraídos a partir do berimbau:

“Portanto, a minha tese é que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns a todos os que a praticam e que seus próprios inventores e descendentes (...) modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros (...)”

(Rego, 1968: 35)

Na descrição “geral” que faz do jogo, a música e as canções assumem novamente papel central. Primeiro com o “hino da capoeira” ou “ladainha”, quando dois jogadores se abaixam à frente dos tocadores de berimbau, pandeiro e caxixi, para ouvir “*a louvação dos feitos ou*

²⁶⁴ Em 1972, Waldeir Rego comporia com Amado, Carybé, Pierre Verger, James Amado, Mário Cravo e Dorival Caymmi, a comissão responsável pelo aniversário de sacerdócio de Mãe Menininha do Gantois (Amado, 1992: 394).

²⁶⁵ Junto do Pierre Verger e Jorge Amado, Rego escreveu textos para a obra de Carybé, *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé*, de 1980, como consta no sítio da Fundação Pierre Verger (Acesso em julho de 2010: http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=123&Itemid=321&limit=1&limitstart=1)

qualidades de capoeiristas famosos ou um herói qualquer” (ibid.: 48). Em seguida, começa outro tipo de canção, chamada de “canto de entrada”, caracterizada por versos como “*Iê, água de bebê Camarado*”, e finalizado com “*Da vorta ao mundo camarado*”, cuja estrofe marca o início do jogo entre os dois lutadores. A distinção entre Angola e Regional se faria sentir neste momento, segundo Waldeloir, com um canto e toque diferentes após o canto de entrada. Sem levar em conta a distinção do estilo de capoeira, após um tempo haveria uma quebra de ritmo, com a introdução dos “corridos”, “*que são cantos com toque acelerado*”, em que se chega a travar diálogos “*entre os capoeiras do coro e os tocadores, por meio de uma cantiga (...)*” (ibid.: 53). As canções serviriam ainda para pedir dinheiro, a ser apanhado no centro da roda pela boca em saltos estratégicos; para provocar os jogadores ou alguém presente; para jogar praga; e por fim, para anunciar o término do jogo: “*cantiga próprias para se despedirem e agradecerem a presença da assistência*” (ibid.: 56).

Segundo Rego, construídas com temas variados, como o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói, ou selecionando fatos da vida cotidiana e aspectos da sociedade na época da escravidão, as “*cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, os quais podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico*” (ibid.: 126). E é exatamente isso que o autor se propõe a fazer, utilizando boa parte da obra para discutir tais dimensões. Estas o levam a caminhos tão diferentes, tais como a construção de um pequeno vocabulário de termos presentes nas canções, associações das canções com temas imemoriais das tradições populares, avaliação das condutas sociais e das referências a grandes fatos históricos.

Um exemplo desses vários caminhos que, para Rego, a análise das “cantigas” indica, é o que chamou do aspecto etnográfico, em que ressalta os “vestígios” da escravidão nas canções, a

partir da mudança de tratamento de “senhor” para “sinhô”, expressão de um “adoçamento” operado pelo negro, muito semelhante à observação de Gilberto Freyre em seus primeiros trabalhos²⁶⁶. Embora com maior ênfase nos aspectos linguísticos e folclóricos, que levam sua análise a uma grande generalização temporal e espacial, Waldeloir Rego, no conjunto dos estudos realizados sobre a capoeira no período, é exemplar na demonstração do prestígio que as músicas e as canções alcançaram até então entre os folcloristas. Desde Mário de Andrade, a música já ocupava lugar de destaque na busca pelas manifestações expressivas de um ethos²⁶⁷ do “povo brasileiro”. E tal fato certamente contribuiu para o interesse cativo que lhe dedicaram os principais folcloristas em atividade nas décadas seguintes, dentre os quais vários músicos.

Num artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, por exemplo, observamos a preocupação do compositor e regente Luiz Almeida da Anunciação, com a correta execução do berimbau para seu uso em outros ambientes: *“Por muito tempo o Berimbau teve seu uso restrito à capoeira, porém, atualmente, o seu emprego como instrumento de percussão vem se tornando mais e mais frequente no ambiente musical brasileiro, principalmente na música popular”* (1971: 24). Um dos exemplos de utilização do berimbau fora do jogo de capoeira teria ocorrido em um concerto do maestro Mário Tavares no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1959, quando a execução do instrumento foi feita *“para dar uma cor local e para imprimir uma fusão do espírito dos corais Bachianos com a melódica das cantigas de feira nordestinas”* (ibid.). Esta “cor local” estava geograficamente situada, pois, como lembra em seguida, ainda que o uso do

²⁶⁶ Em *Casa Grande & Senzala*, o antropólogo anota: *“E não só a língua infantil se abrandou desse jeito mas a linguagem em geral, a fala séria, solene, da gente grande, toda ela sofreu no Brasil, ao contato do senhor, um amolecimento de resultados às vezes deliciosos para o ouvido”* (Freyre, 2006: 414).

²⁶⁷ No *Dicionário Musical Brasileiro*, elaborado com base nos registros que Mário de Andrade legou, nota-se já seu interesse pela capoeira, que ele aproxima da religião: *“A música é indispensável na capoeira e funciona como a música de feitiçaria (...). As letras curtas e repetitivas falam do cotidiano, do trabalho que cabia mais aos negros ou mesmo sobre a própria capoeira (...)”* (1989: 112).

berimbau “*tenha ocorrido em diversas regiões (Rio, Bahia, Minas, etc.) ele hoje representa tipicamente a Bahia*” (ibid.). Como numa espécie de cartografia folclórica, o berimbau passava a ser visto como a presença da Bahia, assim como a capoeira com a qual a Bahia se confundia.

Vilhena comenta, em sua pesquisa, que dos grandes interesses do Movimento Folclórico um era o de realizar um grande inquérito nacional sobre o folclore, que permitisse estabelecer um mapa com suas manifestações (1997: 184). O mesmo autor lembra que as exposições das semanas e congressos de folclore eram pensados, por Renato Almeida, como um grande mapa com recortes regionais segundo suas manifestações. Esse tipo de interesse, que teve ampla penetração na Comissão Nacional de Folclore e nas Comissões Estaduais, remete de maneira precisa a alguns dos principais dispositivos de poder necessários à imaginação nacional: censos, mapas, museus e outros tipos de dispositivos classificatórios.

Benedict Anderson analisa o surgimento e os efeitos desse tipo de pensamento, que atua como uma “grelha classificatória”: “*Essa grelha tinha o efeito de permitir sempre que se dissesse, acerca de qualquer coisa, que era isto e não aquilo, ou que o seu lugar era aqui e não ali... O particular era sempre encarado como o particular provisório de uma série, e era a essa luz que se deveria lidar com ele*” (1991: 242). Esta orientação, voltada para classificação e localização geográfica das manifestações folclóricas, emerge como correlato do censo e do mapa presente nas origens dos Estados Nacionais. Os folcloristas pareciam acreditar que, aos censos e mapas existentes, faltava a representação do “povo brasileiro”, uma força mais poderosa e se fazia presente pelos folguedos, danças, brincadeiras, etc. Diríamos que, a “grelha folclórica” muito contribuiu para a definição da cor local do berimbau, mas contou igualmente com ampla colaboração em outras frentes, como a de vários artistas baianos.

Jorge Amado e Carybé são exemplares nessa frente. Nas obras do escritor baiano, música e canção de capoeira vão ganhando maior relevância ao longo do tempo, pois, de início, é somente como instrumento de defesa e segurança que a prática é representada. Mas já em *Gabriela, Cravo e Canela*, nos deparamos com um capoeira de passagem por Ilhéus, a fugir da polícia, sem deixar de tocar seu berimbau e cantar. Após ajudar Gabriela, era pensando por meio da canção que “*Sete Voltas podia ir-se embora. Camarada do campo de batalha, vamos embora, pelo mundo afora*” (Amado, 1994: 347). Cerca de dez anos depois, em *Tenda dos Milagres*, a trilha sonora que abre e descreve o panorama da ampla Universidade Popular do Pelourinho são os estribilhos da capoeira de Mestre Pastinha, transmutado em Budião: “*Nesse território popular nasceram a música e a dança: Camaradinho ê, Camaradinho, camará*” (idem, 2008 [1969]: 11). É sob o comando dos berimbaus que os rapazes jogam, “*na louca geografia dos toques*” (ibid.), mais diversos ainda do que os citados, pois para Amado, “*aqui neste território a capoeira angola se enriqueceu e se transformou: sem deixar de ser luta, foi balé*” (ibid.: 12). Sempre da capoeira Angola, sempre territorializadas na geografia baiana, as músicas compõem uma louca geografia e as canções citadas, em parte derivadas de canções bastante conhecidas, em parte criadas pelo autor, nos falam da cordialidade entre os camaradas²⁶⁸, da busca por aprender a jogar bonito²⁶⁹, das histórias dos mestres inimigos da polícia²⁷⁰, da busca pelo amor²⁷¹ e da sabedoria decantada

²⁶⁸ Ver na página 11 do livro de Amado, o estribilho “*Camaradinho..*” e na sequência a chegada dos alunos cansados à Escola de Budião.

²⁶⁹ “*Ai, ai, Aidê/ Joga bonito que eu quero aprendê*” (Amado, 2008: 12) e também na página 264, sobre Pedro Archanjo: “*Gosta mesmo é de uma boa prosa...de sentar no banco da orquestra na Escola de Capoeira de Mestre Budião ou na de Valdeloir, assumir o berimbau, puxar cantiga: Como vai como está/ Camunjerê/ Como vai de saúde (...)*” (ibid.: 264)

²⁷⁰ “*Minino quem foi teu mestre?! Meu mestre foi Barroquinha/ Barba ele não tinha/ Metia o facão na polícia/ E paisano tratava bem*” (Amado, 2008: 12)

²⁷¹ Na página 230, uma canção complementa e ilustra a frustração amorosa do dr. Ruy Passarinho, em fazer a corte para Lu, apaixonada por outro homem: “*O advogado fitou o mar coberto de lua, de alguma parte chegava um baticum de samba de roda, cantiga de capoeira: Panhe a laranja no chão Tico-Tico/ Meu amô foi simbora eu não fico (...)*” (Amado, 2008).

do passado escravo²⁷². Poucas canções têm trechos inventados somente pelo autor, constituindo, em sua maioria, reproduções verificáveis nas fontes de Edison Carneiro (1937), Mestre Pastinha (1964) e Waldeloir Rego (1968). E as menções em *Tenda dos Milagres* são bem selecionadas para enfatizar uma sabedoria popular expressa nas canções, ao mesmo tempo em que ilustra inflexões dos personagens da trama ou suas características.

Este livro, um dos prediletos do autor, é também um dos mais destacados na defesa da mestiçagem, como testemunha uma frase lapidar do herói Pedro Archanjo, bedel da Faculdade de Medicina, obá e intelectual popular:

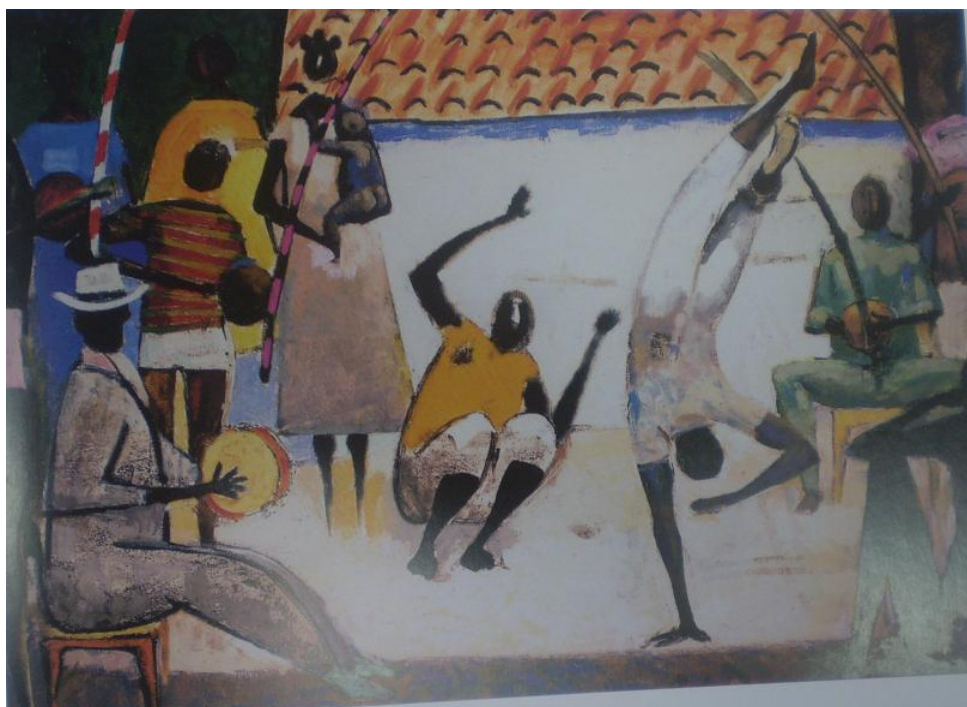
“Sou a mistura de raças e de homens, sou um mulato, um brasileiro. Amanhã será conforme o senhor diz deseja, certamente será, o homem anda pra frente. Nesse dia tudo já terá se misturado por completo e o que hoje é mistério e luta de gente pobre, roda de negros mestiços, música proibida, dança ilegal, candomblé, samba, capoeira, tudo isso será festa do povo brasileiro, música balé, nossa cor, nosso riso, compreende?” (ibid.: 107).

Assim pensava Archanjo, na década de 1940, no romance que Amado escrevia em finais de 1960, relendo a história das proibições transformadas em “festa do povo brasileiro”.

Carybé foi um dos desenhistas e pintores dessa festa. Em grande parte de seus quadros, desenhos e murais há um reconhecimento e uma apropriação dos elementos musicais da capoeira. Mais do que em qualquer outro artista da época, parece haver em Carybé um esforço contínuo em representar os movimentos dos jogadores e sua integração com o ritmo executado pelos

²⁷² Novamente a canção complementa o sentido do conflito colocado, que sugere a educação como saída para superar a desigualdade entre negros e brancos. A canção citada parece sugerir que tal conflito é antigo e também tema de aula na Universidade Popular do Tabuão: *“Na escola de Budião, os capoeiristas cantavam moda antiga, da época da escravatura: No tempo que eu tinha dinheiro/ comia na mesa com iôô/ Deitava na cama com iáíá/ Camaradinho eh, Camarado!”* (ibid.: 268).

instrumentos musicais²⁷³. A relevância dos instrumentos atinge tal importância a ponto de os tocadores de berimbau serem por vezes apresentados sem referência ao jogo²⁷⁴. É o que ocorre, por exemplo, no quadro “Bahia”, ganhador da medalha de bronze no III Salão Baiano de Artes em 1951: dois tocadores de berimbau são colocados ao lado de três tocadores de atabaque, em uma das várias cenas que comporiam uma multifacetada Bahia. Igualmente pode-se destacar o quadro “Tocadores de Berimbau”, de 1973, no qual, em meio a uma paisagem desértica, sete homens executam o instrumento em diferentes posições e localizações. Nos quadros, desenhos ou murais em que o jogo e os instrumentos aparecem juntos, há casos, como em “Vadiação”, de 1965, que o jogador parece se assemelhar ao próprio berimbau, em sua flexibilidade e



movimento:

*Figura 11. Quadro
“Vadiação”. Óleo
sobre tela (Furrer,
1989).*

²⁷³ Barreto e Freitas afirmam que Carybé “traçou no lápis, no pincel, o passo-a-passo da luta, cada golpe, cada movimento, cada instrumento usado (berimbau, caxixi, cabaças, reco-reco, pandeiro, chocalhos), todo o ritual (...). Há uma profusão de desenhos, esboços incontáveis, mostrando a exuberante plasticidade dessa arte...” (2009: 152).

²⁷⁴ Não era comum haverem tocadores de berimbau que também não fossem capoeiras na Salvador das décadas de 1950 e 1960 (excluídos os casos de músicos que vieram a utilizar o instrumento *como parte* de suas composições). Um dos casos mais conhecidos é de Camafeu de Oxóssi, dono de uma barraca no antigo Mercado Modelo, e amigo de Carybé e Jorge Amado.

A última obra destacada aqui é o “Painel das três raças”, de 1958, por dois motivos principais. Em primeiro lugar porque os murais eram uma das formas preferidas de trabalho de Carybé e também umas das principais formas de reconhecimento por parte da crítica, demonstrando bem o alcance que o tema da capoeira tinha em suas obras. O segundo motivo é o sentido manifesto no quadro, executado para o Banco Português de São Paulo, em que observamos a reiteração dos elementos que compõem a identidade mestiça: índios, europeus e africanos.

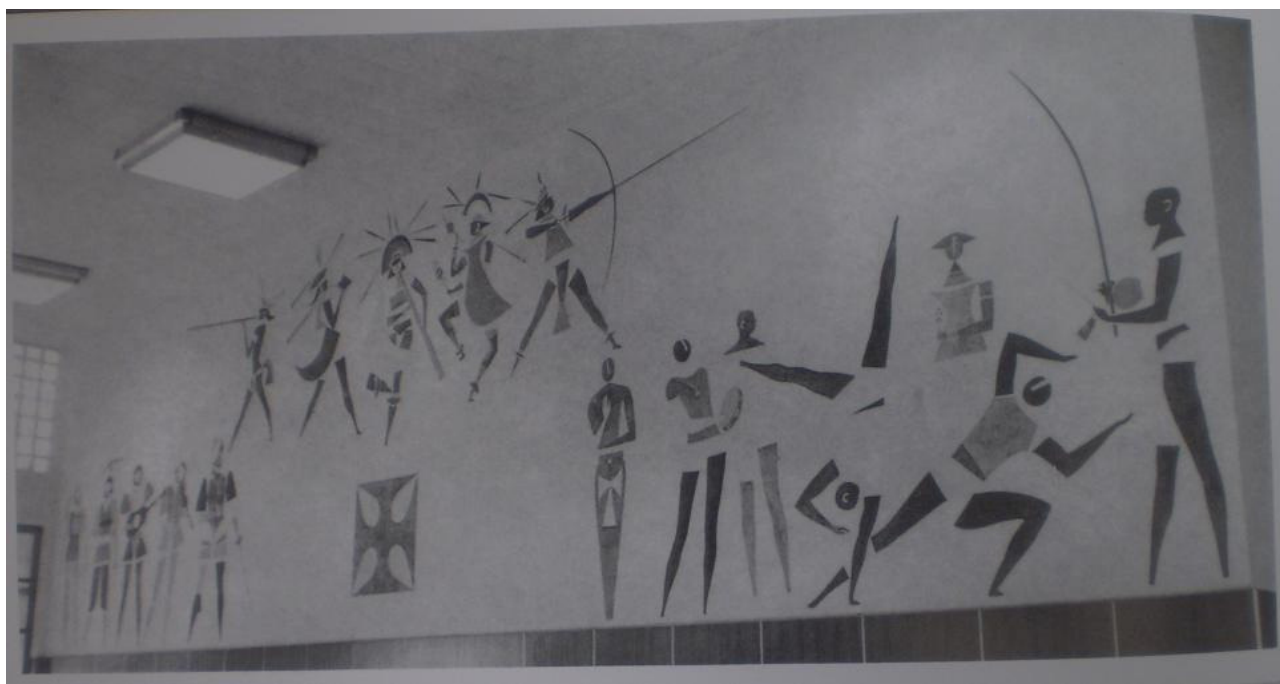


Figura 12. “Painel das três raças”. Guache sobre cimento (Furrer, 1989).

Dentre a variada gama de leituras que o painel comporta, sublinho o que parecem ser os tipos de contribuição de cada raça evidenciados pelo painel. Enquanto os europeus (ou apenas portugueses) são dispostos com postura mais ativa e guerreira, vemos também parte dos indígenas em posição de resistência, a empunhar arcos e zarabatanas. Candomblé, samba e capoeira parecem ser as contribuições negras ao encontro das raças, entre as quais, jogadores e

tocadores ganham destaque e são assistidos de perto por duas pessoas e, de longe, pelos europeus. Não há nenhum tipo de arma empunhada pelos negros, a não ser a da religiosidade, da “vadiação” (capoeira) e da música. Carybé, no livreto que escreveu sobre a capoeira, enfatizou que a grande contribuição da Bahia se deu, principalmente, “*na parte musical introduzindo o pandeiro, o caxixi e o reco-reco, em substituição das palmas; e o berimbau-de-barriga com corda de aço (...). Inventou cantigas e deu regras ao jogo que começa com as chulas de fundamento tiradas pelo mestre (...)*” (Carybé, 1951: 5). Para o pintor, a Bahia misturou música à luta, em uma espécie de sincretismo semelhante ao da religião, “camuflando” suas manifestações nas práticas de seus senhores, um artifício que comporá uma das versões que marca a capoeira baiana, tanto em seu estilo Regional como Angola.

Fenômeno importante para indicar a apropriação dos elementos musicais da capoeira por outros segmentos artísticos também é o da Música Popular Brasileira²⁷⁵ (MPB). Uma reportagem do jornal carioca *Correio de Manhã*, de 1964, dá o tom da situação ao afirmar:

“Berimbau está aí. Na onda da Bossa Nova que uns dizem estar morrendo...

Invadindo os salões, as rodas eruditas e elegantes... E ao lado dos instrumentos tradicionais, ressuscitados ou ‘bolados’ para o samba moderno, o berimbau, ou como se dizia antigamente, urucungo, incorpora-se às orquestrações e dá um toque de primitivismo aos arranjos musicais.

Intelectualiza-se... Apesar de suas limitadas possibilidades, em solo ou

²⁷⁵ Entendo a noção de MPB num sentido equivalente ao surgido no processo histórico indicado por Sandroni: “*De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos (...). A concepção de uma ‘música-popular-brasileira’, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla ‘MPB’, liga-se, ao meu ver, a um momento da história da República em que a ideia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores*” (Sandroni, 2004: 29).

acompanhamento, a verdade é que, de repente, como a capoeira, caiu no gosto do público e aí está. Para mostrar ao que veio” ²⁷⁶

A mesma reportagem menciona ainda, como exemplos dessa “nova febre”, os discos gravados por alguns mestres de capoeira baianos como Bimba, Traíra e Canjiquinha²⁷⁷ e também por artistas que vinham utilizando os aspectos musicais da capoeira em suas músicas, como os já então conhecidos Vinícius de Moraes e Baden Powell, no samba “Berimbau”, ou novos como Wanda Maria, que gravou uma canção intitulada “Samba do berimbau”.

Como exemplo, podemos dizer que a canção “Berimbau” (1963) introduz, sob o arranjo da bossa nova, o ritmo musical da capoeira²⁷⁸, ao mesmo tempo em que aproveita os estilos dos versos das canções para falar, principalmente, da importância do amor, terminando com: “*Capoeira me mandou/ Dizer que já chegou/Chegou para lutar/Berimbau me confirmou/Vai ter briga de amor/Tristeza, camará*” ²⁷⁹. Poucos anos depois, em 1964, novamente Vinicius volta ao tema, em parceria com Antonio Carlos Jobim, ao gravar na canção “Água de Beber”, outra narrativa sobre o amor, destacando seus perigos, cantados em meio ao refrão popular na capoeira baiana: “*Água de beber/Água de beber, camará...*” ²⁸⁰. Outro exemplo, que provém de uma vertente musical da mesma época, nos é dado por Gilberto Gil, que compôs uma canção que se tornaria nacionalmente conhecida pela sua apresentação no 3º Festival da Canção da TV Record,

²⁷⁶ “Na onda do berimbau”. Reportagem de Fuad Atala no *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1964. Cultura-diversão, p.8.

²⁷⁷ “*Hoje o berimbau se dá ao luxo de comparecer perpetuado no acetato...*” (ibid.)

²⁷⁸ “*Baden extraiu no violão o efeito do berimbau...*” (ibid.)

²⁷⁹ Vinicius & Odette Lara Gravadora Elenco, 1963. Extraído do site oficial do compositor em agosto de 2010: http://www.viniciusdemoraes.com.br/discografia/sec_discogra_discos.php?id=2

²⁸⁰ Lançada no disco *The composer of desafinado plays*. New York: Verve, 1963. Edição Brasileira lançada em 1964, pela Gravadora Elenco. (Fonte: <http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/discfr.cgi>).

em 1967²⁸¹: “Domingo no Parque”. Esta também é elaborada conforme o ritmo musical da capoeira, e dá outra perspectiva de integração ao inserir o próprio berimbau como instrumento na composição, que conta o destino trágico de um triângulo amoroso: o capoeirista João “rei da confusão”, o pedreiro José e Juliana. Como afirmou o cantor, seu objetivo foi montar algo diferente a partir de elementos regionais, baianos: “*Daí a ideia de usar um toque de berimbau, de roda de capoeira, como numa cantiga folclórica. O início da melodia e da letra da música já é tirado desses modos*”²⁸². Esses são alguns dos exemplos de ampla repercussão na época, oriundos de duas diferentes vertentes da música brasileira: a bossa nova e o tropicalismo, que demonstram como a capoeira baiana e seu destacado aspecto musical adentravam em círculos de ampla projeção nacional.

A penetração das formas musicais e das canções da capoeira na MPB se torna ainda mais interessante ao notarmos, com Sandroni, que a consolidação da expressão música popular brasileira ocorre durante as décadas de 1950 e 1960, quando há, em termos mais gerais, uma mudança na própria concepção de “povo brasileiro”, antes buscado nas manifestações folclóricas, principalmente em áreas rurais e, a partir de então, nas regiões urbanas:

“É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção do ‘povo brasileiro’, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconhecer-se no folclore – mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na

²⁸¹ A canção que ficou em 2º lugar seria regravada várias vezes por outros artistas como Gal Costa, Golden Boys, Hermeto Pascoal, Margareth Menezes, Os Mutantes, Rita Lee, Rogério Duprat, Duofel, entre outros. Informações extraídas do site oficial de Gilberto Gil em julho de 2010: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=2

²⁸² Ibid.

pregação de Mário de Andrade – era acreditar em outra versão do que era o povo)” (Sandroni, 2004: 29)

Portanto, é nessa transição entre as concepções de “povo brasileiro” na música, inicialmente ancorada em base rural e, depois, urbana, que os acordes do berimbau e as canções, completamente fundidos com a imagem da capoeira baiana (fusão decantada durante as décadas anteriores), parecem ressoar as notas de uma identidade mestiça, entre os grandes públicos com acesso ao rádio e a televisão.

A maneira pela qual os capoeiristas baianos compreendiam e se utilizavam dos aspectos musicais da capoeira não era uníssona, e sua variação fica bem perceptível nas declarações de Mestre Pastinha em sua defesa do estilo Angola. As canções são vistas como uma suposta memória decantada do passado africano e escravo, à semelhança do que Jorge Amado defendia quando as apresentava em seus livros. Nas entrevistas que deu, Pastinha deixa esta dimensão clara, como na realizada por Roberto Freire em 1967, para a revista *Realidade*:

“O que eu gosto de lembrar sempre é que a capoeira apareceu no Brasil como luta contra a escravidão. Nas músicas que ficaram até hoje, se percebe isso. Uma é essa que estão cantando e que eu vou cantar junto: ‘E, valha-me Deus, camarada./ E, água de beber, camarada..’”. (In: Abreu e Castro, 2009: 23)

Em paralelo às canções que considerava antigas, ele também criava novas, imaginando seu lugar de guardião na tradição da Capoeira Angola, a exemplo da canção registrada pelo repórter Luis Ellmerich, que a chamou de “hino da Academia de Mestre Pastinha”:

“Brasil, nosso Brasil, capoeira és a nossa glória/ Eu já fui juvenil, nasci em Salvador/ Capoeira por todo Brasil/ no momento da festa ou de dor/ Bahia

minha Bahia, capital do Salvador/ Quem não conhece esta capoeira/ não lhe dá o seu valor/ Todos podem aprender/ General e também quem é doutor/
Quem deseja aprender, venha a Salvador/ Procure Pastinha, ele é professor²⁸³

Nesta canção, também publicada no livro do Mestre, *Capoeira Angola* (1964), e no seu disco de 1969, é explícita a mensagem que traz a elevação da capoeira a patrimônio do Brasil, da Bahia como território onde esta se desenvolve e, por fim, de Vicente Pastinha como professor mais indicado para o ensino da luta. Junto às versões dos temas que as canções veiculam, segundo intelectuais e artistas, pode-se incluir também o de uma comunicação voltada para divulgação das melhores escolas e mestres²⁸⁴. Na mesma direção também procedeu Mestre Bimba, quando gravou um dos primeiros discos de capoeira em 1962, intitulado de *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba*. O disco tinha nove faixas, sendo sete com diferentes toques de berimbaus, gravados sem letras e duas faixas com canções, classificadas em quadras²⁸⁵ e corridos²⁸⁶. Além das músicas e canções, o disco apresentava um libreto com as lições do curso de Bimba (Rego, 1968: 270). Porém, Bimba não fazia alusão a si mesmo e apenas raramente à Regional como melhor forma de luta, preferindo apresentar sua capoeira nas canções, através de uma classificação dos toques, executados de maneira instrumental, das próprias canções e dos

²⁸³ “A capoeira em Salvador”, *A gazeta*, São Paulo, 25 de agosto de 1962, 1 cad. 10, “Folclore”.

²⁸⁴ Outro interessante exemplo, registrado por Waldeloir Rego: “*Cachorro qui ingole osso/ Ni alguma coisa êle se fia/ Ou na guela ou na garganta/ Ou ni alguma trivissia/ A coisa milhó do mundo/ É se tocá berimbau/ Lá no Rio de Janeiro/ Na Rádio Nacional*” (1968: 105). A sugestão é que a possível recepção do berimbau por um dos principais meios comunicação do período era vista de maneira positiva por alguns capoeiristas.

²⁸⁵ Em geral, a palavra “quadra” denomina as estrofes de quatro versos. Renato Almeida (1942) e Edison Carneiro (1937, 1975) usam o termo para descrever algumas canções da capoeira.

²⁸⁶ Ricardo Sousa, que estudou a música na capoeira Angola de Salvador, afirma que os corridos são cantados durante os movimentos e “*sempre acompanhados do coro, são muito diversificados (...) No jogo, vários corridos podem ser cantados, de acordo com a habilidade do puxador ou cantador...*” (2006: 255)

golpes em libreto a parte, como numa programação de curso, conforme anuncia o próprio título do disco.

O contraste com Pastinha não poderia ser maior, uma vez que este, além de aludir várias vezes à importância da capoeira Angola e de si mesmo como guardião da tradição em canções criadas por ele, vai assemelhar seu disco a uma conversa na beira de uma roda de capoeira da sua escola, onde vai contando as histórias sua e da capoeira, em meio às canções, entoadas e selecionadas como uma narrativa. Conta-nos, portanto, com canções da capoeira, muitas vezes semelhantes às cantadas no disco de Bimba, aquilo que acredita ser sua própria história na capoeira. Mas, assim como as músicas e canções são utilizadas como uma “memória decantada” e como forma de divulgação, elas também tocavam contra a capoeira-esporte que Pastinha também defendia, pois a lançava para o universo do espetáculo acrobático, do balé ágil, como mencionavam alguns periódicos. Era a constante interrogação de saber se a capoeira era uma luta, devendo ser incorporada ao desporto nacional, ou uma dança, cuja classificação a colocaria no âmbito do folclore.

Mestre Canjiquinha, que representou a capoeira em filmes como *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962), asseverava o paradoxo: “*Se você está numa festa: se tocar bolero você dança bolero; se tocar samba você dança samba; - a capoeira é conforme: tocando maneiro você dança amarrado; tocando apressado você se apressa. O único esporte brasileiro é a capoeira*” (Silva, 1989: 21). Apesar de usar a dança como régua de comparação, sua conclusão é da capoeira como esporte. Canjiquinha, que se dizia capoeirista e recusava as distinções entre Angola e Regional, se apresentou para, pelo menos, dois presidentes da República: Juscelino Kubitschek e General Emílio Garrastazu Médici. No encontro com este último deu de presente, após sua apresentação, o berimbau que usou no filme

O Pagador de Promessas, instrumento musical que já havia se tornado então plenamente capaz de significar a prática como um todo, um patrimônio negro na origem e baiano na definição. Como lembra Jocélio Teles dos Santos, ao analisar as leituras culturais do governo baiano sobre o singular viver baiano, este patrimônio poderia ser percebido nas distinções “*das origens africanas com a cultura ocidental. A docilidade, o ritmo, a sensualidade, a malandragem, a capoeira e a culinária seriam tanto os elementos básicos desse contraste quanto o que imprimiria as características próprias do ‘jeito baiano’ (...)*” (2005: 77).

Enquanto folclore, a capoeira Angola projetava uma ideia de tradição e de pureza conservada, que se refletia tanto nos golpes como nas canções “conservadas do tempo da escravidão”, como dizia Pastinha. Já como esporte, era o futuro que parecia projetá-la, com cada vez mais escolas de capoeira pelo país, e também com o esforço para institucionalizar a capoeira como a luta nacional. Pelo lado de Mestre Bimba, a aproximação com o esporte foi mais reconhecida, o que lhe custou críticas quanto ao valor de sua capoeira como folclore, questionada pelo acréscimo de golpes “estrangeiros”. Embora não houvesse retirado o acompanhamento musical e das canções de sua capoeira Regional, estes não operaram como uma marcação folclórica, persistindo para os defensores do folclore, a imagem de uma capoeira degradada²⁸⁷. Pelo lado de Pastinha e da capoeira Angola, cujo reconhecimento foi maior no campo do folclore, o controle do contato físico entre os jogadores somados ao acompanhamento musical e das canções, funcionou de maneira eficiente como um marcador folclórico, adequado para as versões

²⁸⁷ Além de Edison Carneiro e Jorge Amado, existia uma recepção ampla na imprensa. Um exemplo é a reportagem de José Antonio de Souza Batista, no *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, de 07 de maio de 1972: “*A capoeira, que veio da Angola com os negros escravos, sendo dançada ao som do berimbau, pandeiro e ganzá, é uma das manifestações folclóricas mais ricas brasileiras, embora a sua prática venha sendo deturpada pelas academias de luta*”.

de um ideal de identidade, cuja flexibilidade afirma o adoçamento da luta escrava transformada em dança.

A supervalorização da capoeira Angola como folclore, afirmada pelo próprio Pastinha, diminuía as possibilidades de sua interpretação como esporte, como deixa evidente a crítica do mestre aos que se “*julgam autorizados em assuntos de ordem esportiva e veem na capoeira Angola uma simples dança ao toque do Berimbau*” (1964: 20). O erro dos que não veem a capoeira como esporte seria justamente porque “*a violência de seus golpes não pode ser controlada ou dosada, facilmente, como acontece em outras modalidades de luta*” (ibid.). Daí a ambiguidade que música e canção ocupam como marcadores, dosando a violência dos golpes, ao mesmo tempo em que projetam a imagem de um espetáculo imaginado, que une passado e presente, configurando uma antiga luta que se disfarçou em dança.

Os aspectos musicais da capoeira baiana, quando seguidos por alguns dos caminhos abertos por capoeiristas, escritores, folcloristas, musicistas, compositores e pintores, nos possibilitam entender um pouco de sua importância como marcador de identidade nacional. Para muitos dos capoeiristas, tal marcador operava de forma ambígua, deslizando a compreensão entre o folclore e o esporte, e hierarquizando entre o puro e o degradado. A pureza folclórica dependia de uma equação que combinasse maior ênfase na musicalidade e na ausência de contato corporal, ocorrendo o inverso com relação ao esporte. Tanto esporte como folclore estavam diretamente associados à identidade nacional, porém, este com a projeção temporal para um passado a ser preservado, e aquele como uma projeção de progresso e aperfeiçoamento.

No caso de intelectuais e artistas, era mais clara a apropriação da capoeira baiana e de seu aspecto musical por aquilo que ela poderia apresentar como evidência da mestiçagem e da malícia do elemento negro, sábio em seu sincretismo ao disfarçar sob a forma de dança o que

seria originalmente violenta luta. Prática proibida que, na definição lapidar do personagem Pedro Archanjo, viria a transformar o que era mistério e luta de gente pobre, em “*feira do povo brasileiro, música, balé...*” (Amado, 2009, loc. cit.).

A intenção, ao começar pelos anos 1950, era a de destacar a ampla penetração da sensibilidade estética em torno do berimbau e da capoeira, assim como suas diferentes apropriações e ambiguidades. Pretendo agora visitar as décadas de 1930 e 1940, sob o aspecto da música, procurando vislumbrar um pouco melhor a transição de um tempo de violência, para o da “*feira do povo brasileiro*”, de uma capoeira venenosa para as ambiguidades entre folclore e esporte.

4.2. O veneno da capoeira: os ritmos violentos do berimbau

“A capoeira é uma espécie de contenda que os escravos fugidos criaram... Por aqui, tiraram-lhe o veneno, proibindo os golpes mais difíceis e violentos. E lutam com música!” Edison Carneiro apud por Ruth Landes. A cidade das mulheres.

Ao afirmar a importância da música e das canções para a seleção da capoeira baiana enquanto representativa da Bahia e do Brasil, tanto por intelectuais e artistas como por capoeiristas, certa impressão de “capoeira antes da música” e “capoeira depois da música” pode ter se consolidado. Para relativizar um pouco este divisor e melhor compreender o lugar da música na economia da capoeira baiana, discuto agora o que alguns capoeiristas e intelectuais disseram sobre os tempos de violência da capoeira baiana, enfocando a sua trilha sonora e arranjos musicais.

Mestre Noronha²⁸⁸ (Daniel Coutinho), que participava da roda de capoeiristas da Gengibirra, sempre lembrada por Vicente Ferreira Pastinha como origem da sua atividade como mestre²⁸⁹, fornece testemunho importante sobre a dupla função do berimbau. Dispõe-se de manuscritos, redigidos em momentos distintos, sendo boa parte deles datados da década de 1970. Em tom professoral, afirma:

“Senhores capoeirista e profesor de cademia preste bem atenção o birinbão é um itrumento que dirige a roda de capoeira...Senhores profesor este itrumento que cichama birinbão é uma arma do capoeirista nais hora nececaria para barulho a sua defeiza está em sua mão não são todos capoeirista que sabe deste definição que o birinbão é uma arma a verga²⁹⁰ é um cacete para defender e dar a vaqueta²⁹¹ é para furar e si defender do inimigo esta instrução é dos velhos metres que sabe entra e sair de um barulho” (Coutinho, 1993: 29)

A chamada de atenção do mestre evidencia duas funções para o berimbau: dirigir a roda de capoeira e servir como arma de defesa contra os inimigos. Sabemos que a primeira função é mantida e fortalecida nas décadas posteriores, o mesmo não ocorrendo com a função de arma. O tom com que Mestre Noronha se dirige aos “senhores capoeiristas e professores de academia”, procurando ensinar aquilo que apenas os velhos mestres sabem, aponta o reconhecimento de uma

²⁸⁸ Ver nota 131.

²⁸⁹ Ao se referir ao local no bairro da Liberdade, Pastinha afirmava: *“No Gengibirra tinha um grupo de capoeirista que só tinha mestre...os maiores mestres aqui da Bahia, todo domingo tinha ali uma capoeira que só ia mestre, não tinha nada de aluno, só tinha mestre... e esse ex-aluno meu Aberrê fazia conjunto lá, então os mestres lá procuraram saber...querer me conhecer e perguntou a Aberrê quem tinha sido o mestre dele, ele deu meu nome”*. Pastinha, *uma vida pela capoeira*. Filme com direção de Antonio Carlos Muricy. Brian Swell Produções Cinematográficas. Editora Praticando Capoeira, 1999.

²⁹⁰ A *verga* se refere ao arco do berimbau.

²⁹¹ A *vaqueta* se refere à baqueta que percute a corda de aço do berimbau.

experiência que não mais existe, mas que fundamenta a distinção entre os capoeiristas contemporâneos, da década de 1970, e antigos, das décadas de 1910 e 1920 (o que podemos confirmar pelas datas de alguns eventos mencionados nos manuscritos). Tal seria a experiência de ter vivido numa época de violência que envolvia, entre outros, capoeiristas, policiais, marinheiros, autoridades políticas, em que a importância da dupla função do instrumento berimbau seria tão importante quanto o manejo de uma navalha²⁹² para poder entrar e sair de um “barulho”, ou seja, de uma briga ou confusão²⁹³.

Outro testemunho, um tanto enigmático, foi dado por Pastinha, igualmente mencionando as utilidades do berimbau: *"Para que serve o berimbau? Não é só para indicar o jogo. E, porque o birimbau na hora H. é pirigouso? É pirigouso nas mãos de quem sabe manejar o birimbau, ou coisa semelhante."* (1997: 53). Nos relatos que constam no disco que lançou nos anos 60, o mesmo mestre deixa mais claro o que seria o “manejo”, contrastando suas funções de maneira afetiva: *"Berimbau é música, instrumento...também é instrumento ofensivo. Ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamo como instrumento, e na hora da dor ele deixa de ser instrumento para ser uma foice de mão (...)"* (Pastinha, 1969: faixa 3). O capoeirista descreve, ainda, como foi sua experiência pessoal de manobrar o instrumento, para sua transformação em arma: *"Eu vô contá, no meu tempo eu usava também uma foicezinha do tamanho de uma chave, a foice vinha com um corte e um anel para encaixar no cabo...e aí na hora desmanchava o berimbau, encaixava a foice e eu ia manejá né..."* (Pastinha, 1969: faixa 1). Os principais oponentes,

²⁹² Dias informa que nos conflitos que envolveram capoeiristas, entre 1910 e 1925, *"49% das armas utilizadas por nossos personagens eram navalhas e diferentes tipos de faca..."* (2005: 280, nota 25).

²⁹³ A mesma autora menciona que: *"Farras em botequins, comportamentos libidinosos com meretrizes, jogos de azar e brigas com a polícia eram situações tão comuns na vida dos marujos quanto na dos capoeiras"* (Dias, 2006: 282)

segundo o mestre, seriam os policiais, constantemente perseguindo e reprimindo a prática²⁹⁴. Assim, embora Pastinha justificasse a repressão policial aos que chamava “capoeiristas desordeiros”²⁹⁵, acrescentava que muitas vezes os capoeiristas eram provocados pelas forças públicas “*porque si estava numa vadiação ni um grupo, com um birimbao... na mão, eles passava entendia de quere tomá, pá quebrá, aí inflamava né, por isso tinha muito capoeirista que não queria perder seu instrumento, intão nós tinhamo que brigá...*” (Pastinha, 1969: faixa 3). O berimbau, como instrumento duplo de ação, visto como arma pela polícia, seria alvo importante e motivo de destruição, provocando a ira de capoeiristas que o usavam nos momentos de alegria.

Numa das raras referências documentais sobre a existência do lendário capoeirista Besouro Mangangá²⁹⁶, o pesquisador Antonio Liberac Pires identificou um processo criminal que era constituído por uma agressão a um agente da polícia civil de Salvador. Conta-nos Pires que, após exaustiva sistematização de relatos orais e documentos jurídicos e policiais da cidade de Santo Amaro, chegou ao nome de Manoel Henrique Pereira, como sendo o oficial de Besouro. Em 1918, como membro do exército (Pires não indica sua patente) e após um “barulho”, ele teria sido preso e processado por agressão. Incluo este caso pelo interessante motivo que parece ter

²⁹⁴ Novamente em Dias encontramos a seguinte ponderação: “*Na realidade, não há dúvidas que havia repressão á capoeiragem, todavia ela não era absoluta e também havia maneiras de burlá-la, principalmente através de suborno e vínculos personalistas*” (2006: 303)

²⁹⁵ Ele não estava sozinho nessa compreensão. Observe o que Mestre Noronha afirma: “*(...) so acin esta festa de Santa Luzia tinha suceigo por que a policia tomou muita precação. Aradecemos au nosco chefe de polícia do Estado da Bahia (...)*” (Coutinho, 1993: 37)

²⁹⁶ Além de versões contemporâneas, Besouro Mangangá já era citado por Edison Carneiro em *Negros Bantus* (1937). Jorge Amado, em 1936, no romance *Mar Morto* escreveu: “*A estrela de Besouro pisca no céu. É clara e grande. As mulheres dizem que ele está espiando os malfeitos dos homens (os barões, condes, viscondes, marqueses) de Santo Amaro. Está vendo todas as injustiças que os marítimos sofrem. Um dia voltará para se vingar*” (1936: 128). Várias canções de capoeira também citam o capoeira, como as registradas por Lorenzo Turner: “*era besouro conhecido/ (coro repete)/ ô conhecido na cidade/ (coro repete)/ ô besouro besourinho/ (coro repete)/ ô besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ o alecrim cordão de ouro/ (coro repete)/ ôi o besouro eu vou me embora/ (coro repete)/ oi chegou a minha hora/ (coro repete)/ oi é besouro de Santo Amaro*” (1941: faixa 5). Rego também cita a seguinte canção: “*Besôro antes de morrer/ Abriu a boca e falô/ Meu filho não apanhe/ Qui seu pai nunca apanhô/ Na roda da capoêra/ Foi um grande professo*” (1968: 123).

desencadeado a confusão, tal como transcrito do processo pelo historiador, citando o testemunho do agente agredido, de plantão no posto policial de São Caetano, num domingo:

*“Ali compareceu um indivíduo mal trajado, e encostando-se à janela central do referido posto, durante uns cinco minutos, em atitude de quem observava alguma coisa; que decorrido este tempo, o dito indivíduo interpelando o respondente, **pediu-lhe um berimbau que se achava exposto juntamente com armas apreendidas**²⁹⁷ (...)”* (Apud Pires, 2001 : 230)

A partir de então, por conta da negativa em entregar o instrumento, desenrola-se toda a agressão, chegando a envolver outros soldados do 31º Batalhão de Infantaria, mobilizados pelo soldado capoeirista, mas que findou com a prisão e processo contra Manoel Henrique Pereira, o Besouro Mangangá. O destaque da citação expõe a dimensão que considero mais importante, qual seja, da tentativa do capoeira em usar sua autoridade militar para recuperar o instrumento musical, este colocado junto a outras armas apreendidas. Esta fonte jurídica complementa o relato de Pastinha e permite compreender a visão que as forças de segurança tinham sobre o instrumento, ou seja, de uma arma em meio a outras, alvo de busca e apreensão.

Por outros caminhos, as pesquisas dos historiadores Adriana Albert Dias (2006) e Josivaldo Pires (2004), que enfocaram o cotidiano dos praticantes de capoeira nas primeiras décadas do século XX, concluem pelas poucas referências à prática e, menos ainda, aos aspectos musicais e das canções (Dias, 2006: 60). Como lembra a pesquisadora, apenas na década de 1930 haverá descrições mais detalhadas sobre as rodas, em reportagens de Edison Carneiro. Para Josivaldo Pires, entre 1912 e 1937, o que pode ser percebido é que o “*cotidiano dos capoeiras na*

²⁹⁷ Grifo meu.

capital baiana estava, segundo reflexo da documentação analisada, circunscrito ao universo da criminalidade das ruas” (2004: 10), classificados menos como capoeiras e mais como valentões e capadócius. Assim, é nas páginas policiais que Pires consegue encontrar mais detalhes sobre a vida de capoeiras que seriam perpetuados pelas canções da capoeira, um indicador relevante da elaboração dos tempos de violência em narrativas ainda perceptíveis na década de 1960 (Rego, 1968: 266).

Um dos casos que Pires detalha bem é o de Pedro Mineiro que “*aparece na memória da capoeira baiana como um dos valentões que causavam terror nas ruas de Salvador nas primeiras década republicanas*” (2004: 91) e foi assassinado por motivo de briga com um marinheiro, dentro de uma delegacia. Pedro possuía relações com representantes do poder político local, atuando como capanga, da mesma forma que outros capoeiras baianos, e em alinhamento com o que ocorria no Rio de Janeiro²⁹⁸ e em Belém²⁹⁹. O caso ocorrido em 1914 foi reconstituído por meio de notícias da imprensa e dos manuscritos de Mestre Noronha, e envolveu o chefe de polícia Álvaro Cova, chegando este a pedir demissão ao então governador J.J. Seabra, que a negou. Pires destaca, então, como a memória deste fato foi elaborada nas canções da capoeira, registradas por Jair Moura, Waldeloir Rego e Mestre Canjiquinha e Waldemar (2004: 89-90), em versões que sempre destacam o assassinato de Pedro Mineiro dentro da delegacia, com um tom que culpa da polícia. A estes, mencionados pelo pesquisador, poderíamos acrescentar Carybé, que também deu notícias de uma versão desta canção em seu livreto *Jogo de Capoeira* (1951: 7). Outros exemplos de canções que retratam desfechos violentos poderiam ser

²⁹⁸ Ver artigo de Carlos Eugênio Líbano Soares, “Da Flor da Gente à Guarda Negra: os capoeiras na política imperial”. *Estudos Afro-Asiáticos*, (24): 61-81, julho de 1993.

²⁹⁹ Ver artigo de Luiz Augusto Pinheiro Leal, “Capoeira, boi-bumbá e política no Pará Republicano (1889-1906)”. *Afro-Ásia*, 32 (2005), 241-269.

destacados, mas este, documentado em detalhes por Josivaldo Pires parece suficiente para destacar como a memória das canções da capoeira elaborou, musicalmente, no universo da roda, a dimensão violenta da capoeira do início do século.

Finalmente, após instrumento e canções, destaco um último fator da relação entre aspectos musicais e a capoeira da época, qual seja, a existência de um toque de berimbau que, segundo relatos de mestres e pesquisadores, parece ter, gradativamente, perdido a função que preenchia nos tempos de violência da capoeira: o toque cavalaria. Mestre Pastinha menciona o toque em seu livro, explicando que sua característica principal era avisar “*aos capoeiristas, da aproximação da cavalaria da polícia, quando a capoeira era objeto de severa repressão*” (1964: 32). Os mestres Bimba e Traíra (João Ramos do Nascimento) incluíram o toque em seus discos gravados dois anos antes³⁰⁰. Em Waldeloir Rego também encontramos menção ao toque nas seleções musicais dos Mestres Canjiquinha, Gato (José Gabriel Goes), Waldemar da Paixão e Bigodinho (Francisco de Assis). Semelhante à declaração de Pastinha e admitindo sua generalidade, Rego conta que:

“Em nossos dias, o comum a todos os capoeiras é o chamado cavalaria, usado para denunciar a presença da polícia montada, do conhecido Esquadrão de Cavalaria, cuja grande atuação na Bahia foi no tempo do chefe de polícia chamado Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), que perseguia candomblés e capoeiristas...” (1968: 63)

É, portanto, parte do conjunto de toques de vários mestres de capoeira da década de 1960, mas sempre lembrado com referência a uma situação social passada que teria motivado sua elaboração. Há, porém, alguns indícios em jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, que permitem

³⁰⁰ Ver referências na discografia apresentada ao final do texto.

pensar numa reinterpretação do toque, atualizando seu significado. Em reportagem do início da década de 1960, no periódico *A gazeta*, um jornalista registrou o toque *Cavalaria* no conjunto de toques da academia de Pastinha, informando que teria o objetivo de “*aviso para anunciar a presença de estranhos*”³⁰¹. Notícia semelhante foi publicada em periódico carioca alguns anos depois³⁰². Pouco utilizado durante o jogo, na comparação com outros toques de capoeira, *Cavalaria* ficou como mais um exemplo da memória da capoeira baiana em seus tempos violentos, expressa em seu aspecto musical, combinando-se às canções e aos relatos da dupla função do berimbau. Considerando o contraste de Pastinha, tanto o instrumento, como as canções e a música podiam ter seu uso coordenado, segundo a ocasião, para a alegria ou para a dor.

Os exemplos anteriores, que exploraram a dimensão musical da capoeira baiana em relação com o período de maior violência (as primeiras décadas do século XX) tiveram dois objetivos principais. Um primeiro foi relativizar um pouco o papel das músicas e canções na “pacificação” da capoeira, demonstrando como, mesmo em seu período de maior “barulho”, instrumentos, músicas e canções correspondiam aos papéis que lhes eram destinados pelos capoeiristas. Outro objetivo é o de deixar mais evidente o contraste com os sentidos posteriores atribuídos à música e às canções; isto é, os entendimentos de uma capoeira amigável, uma vadiação entre amigos e mesmo um símbolo de identidade. Como afirmou Edison Carneiro, em sua explicação à Ruth Landes, na capoeira baiana operou-se uma retirada de seu veneno; isto é, do aspecto de violência, persistindo e consolidando uma imagem amistosa, esta, sem dúvida, cantada por capoeiras e respondida em coro por artistas e intelectuais, e vice-versa. Mas a “pacificação” da capoeira, seu

³⁰¹ *A Gazeta*, São Paulo, 25 de agosto de 1962. 1 cad. p. 10.

³⁰² “Na onda do berimbau”. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1964.

processo de civilização, foi obra conjunta de capoeiristas, intelectuais e artistas, ocupando a música e as canções sentidos variados, mas sempre se fazendo ouvir.

4.3. Fechando o capítulo: música e canção na pacificação dos sentidos

“No som do berimbau/ Sou feliz cantamos assim/ Nas festas não somos mau/ Todos cantam para mim.

Mestre Pastinha citado por Waldeloir Rego. Ensaio sócio-etnográfico de Capoeira Angola.

Seguindo as ressonâncias da música e das canções do universo da capoeira baiana, pude em um primeiro momento descrever e analisar a ampla penetração que estes traços ganharam entre capoeiristas e intelectuais de diversos matizes (escritores, folcloristas, pintores, músicos), bem como suas apropriações diferenciadas.

Embora o tema da herança africana e da identidade nacional constituísse um pano de fundo em boa parte da discussão, espero ter apontando como a capoeira baiana e sua dimensão musical assumem arranjos diferentes. Outro panorama se desenha quando acompanhamos a presença da música e a memória das canções nos tempos mais violentos da capoeira baiana, operando como símbolos que opunham capoeiristas e forças da ordem. Este contraste comprova que a existência da música e das canções não necessariamente faz da capoeira baiana uma brincadeira amigável entre amigos. Houve um gradativo processo, envolvendo capoeiristas e intelectuais, que consolidou a cordialidade da capoeira baiana, como a ouvimos cantada na epígrafe por Pastinha, na década de 1960. Em seus manuscritos encontramos uma importante pista:

"(...) e a capoeira vem amofinando-se quando no passado ela era violenta, muitos mestres, e outros nos chamavam tensão, quando não estava no ritmo, esPLICAVA com decencia, e davanos educação dentro do esporte da capoeira,

esta é a razão que todos que vieram do passado tem jogo de corpo e ritmo. Os mestres reserva segredos, mais não nega a explicação. Você deve cantar com inredo e improvisado, e é isto justamente que eu venho imprimindo no Ctro. desde 1941." (Decânio, 1997: 30)

Aqui, Mestre Pastinha novamente esboça a distinção entre a capoeira antiga e violenta e a mais recente; porém, junto à violência ele coloca o papel do mestre, chamando a atenção quando se estava fora do ritmo. Logo em seguida eleva a condição dos mestres do passado, pela combinação de jogo de corpo e ritmo, o que se subentende não estaria tão mais presente nos capoeiristas recentes. Em certo equilíbrio entre jogo de corpo e ritmo parece residir a concepção de capoeira de Pastinha, talvez generalizável também para outros mestres. Este equilíbrio implicava no desenvolvimento de golpes e outros movimentos físicos, mas também um estrito controle do corpo, submetido pelas notas do berimbau que *“é o primitivo mestre. Ensina pelo som. Dá vibração e ginga no corpo da gente”* (Abreu & Castro, 2009: 28). Se junto ao jogo de corpo, o ritmo é o fundamento do capoeirista, seu aprendizado pelos alunos nas academias dotou a música de um poder de controle dos jogadores que foi utilizado pelos mestres como estratégia de ensino e controle da violência, simultaneamente. Mestre Bimba, quando afirmou a invenção de sua capoeira Regional, não o fez apenas nos golpes, no “jogo de corpo”, para seguirmos com um termo semelhante. Ele o fez também no ritmo, criando um toque de berimbau característico e talvez, um jeito próprio de executar os mesmos toques conhecidos de outros capoeiristas. Muniz Sodré, jornalista e discípulo do mestre, presta interessante afirmação ao contrastar os dois estilos, Angola e Regional, pelo aspecto musical que o mestre imprimia ao tocar:

“(...) é preciso levar em conta que o jogo da capoeira é tradicionalmente defensivo (...). Por esse motivo, o toque angola puxa para trás. Que fez

Bimba? Recriando golpes e tornando mais ofensiva a movimentação, puxou o toque para frente (...). Com Bimba, tornou-se claro para mim como pode o berimbau aumentar a energia que passa no ritmo. O jogo, os corpos dos jogadores e, eventualmente, a violência são estrategicamente controlados pelo berimbau (...) (2002: 82).

Não devemos esquecer que, antes das academias, o controle dos movimentos e a submissão aos toques do berimbau parecem ter ocorrido nas muitas rodas realizadas nas feiras e festas populares, registradas por vários intelectuais nas décadas de 1930 e 1940. Se a música constituiu importante elemento de controle da agressividade na capoeira, um efetivo “processo civilizador”, por outros caminhos ela também projetou um status de cordialidade (Holanda, 1978: 106) que foi sistematicamente ouvido e amplificado por intelectuais em diferentes sentidos: “brincadeira coletiva” (Carneiro, 1965: 51); “luta convertida em dança” (Landes, 2002: 154); “diversão entre amigos” (Carneiro, 1937: 148) e “vadiação” (Robato, 1954).

Penso que a capoeira baiana, assim definida, se aproxima da definição de cordialidade que Sérgio Buarque de Holanda consagra à interpretação do homem brasileiro, oscilante entre a afetividade e a agressividade, ambas “*expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante*” (Holanda, 1978: 107). Da mesma forma como a conduta do homem cordial se opõe aos fundamentos coercitivos e impessoais do comportamento civilizado, a capoeira baiana também estará deslocada em relação, por exemplo, ao esporte, analogia correspondente à do comportamento civilizado. Embora o “guardião” da capoeira Angola, Mestre Pastinha, tenha assegurado que “civilizou” a capoeira, e o criador da capoeira Regional, Mestre Bimba, tenha afirmado que incluiu golpes para deixá-la mais eficiente, a capoeira baiana, no período estudado,

será interpretada como uma luta disfarçada em dança, ou dança que pode, num repente, se transformar em luta sangrenta.

Entendida como parte do legado africano dos escravos de Angola, assim como o samba e, em algumas leituras, como o candomblé, a capoeira passou a fazer parte da “festa do povo brasileiro”, como vários intelectuais passaram a defender desde os anos 1930. Para dar um último exemplo, foi à música que Lorenzo Turner quis ouvir de Bimba, em 1940, e que ele tocou no filme *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto, com roteiro e desenhos de Carybé. A capoeira era, nessa dimensão, exemplo da mestiçagem, numa canção a resistência, o jogo de corpo, os golpes, na outra, o ritmo, a dança, o movimento. Ela une ambos na ambiguidade das categorias: classificada como esporte, mas também como folclore. Se como disse Pastinha “*capoeira é tudo o que a boca come*”, não era pouca a fome destes homens em talhar a conduta dos lutadores e cantar sua prática nos círculos da capoeira e nas rodas de intelectuais.

Considerações finais: canções para começar a luta

“Era uma canção de desafio, esperança e resignação, com fragmentos de ideias de rebeldia. Não possuía um tema único, bem trabalhado, mas resumia um tipo de vida e de protesto. E fazia começar a luta...” Ruth Landes, A Cidade das Mulheres

A epígrafe acima, extraída da descrição que Ruth Landes fez de um jogo de capoeira observado no final da década de 1930, em Salvador, é representativa de dois aspectos relevantes: a polissemia da canção e sua função no jogo. Destes, destaco o primeiro. No esforço de abarcar em poucas palavras o que as canções, apresentadas ao longo do texto da autora, diziam, notamos, como a antropóloga sugere, várias chaves de leitura, indo desde o desafio até a resignação, passando pela esperança e pela rebeldia. Suscitando vários temas, as canções da capoeira impunham dificuldades em resumir seu significado, o que levou a autora a concluir, de maneira geral, que elas correspondiam a um tipo de vida e de protesto. Estimulada, talvez, pela pesquisa que vinha realizando sobre as religiões na Bahia, a antropóloga se perguntava a respeito das canções da capoeira: *“Lembrariam as lutas que as haviam inspirado ou apenas dramatizavam os homens negros, como o candomblé dramatizava as mulheres negras?”* (Landes, 2002: 154). Seu amigo e guia na cidade do Salvador, Edison Carneiro, que cedeu as canções que compõem o capítulo em que Landes menciona a capoeira, foi mais incisivo ao afirmar que muitas das canções da capoeira eram produto do sincretismo religioso, correspondendo à deturpação original de canções do candomblé.

Alguns anos antes, Manoel Querino, que dedicou algumas páginas à capoeira, em seu livro *A Bahia d’Outrora*, mencionava algumas canções e a existência de música, mas não dedicou uma única linha à interpretação ou sua função no jogo, revelando a pouca importância que o tema ocupava na compreensão da capoeira baiana. Interessava mais ao autor elevar a relação da capoeira com os grandes feitos do passado nacional, tais como o heroísmo que os

capoeiristas baianos demonstraram na Guerra do Paraguai, pois, como disse à época, isso servia para “*justificar que a capoeira tem a sua utilidade em determinadas ocasiões*” (1922: 67). Cerca de vinte anos depois, a descrição da melodia, dos instrumentos da capoeira e das canções ganharia lugar de destaque entre os principais intelectuais que viriam a escrever sobre a capoeira baiana. O próprio fenômeno viria a ser cada vez mais debatido e apresentado de forma positiva, junto com outras manifestações que constituiriam exemplos das “sobrevivências” da África no Brasil.

Alteravam-se as disposições de poder no campo cultural baiano, saindo-se de uma situação em que a capoeira era vista como estímulo à “desordem social”³⁰³, e passando para sua exaltação em função da potencialidade marcial³⁰⁴, e por fim, para um terceiro momento, que combinará a última com a ideia de diversão ou divertimento (Carneiro, 1937: 148). Nesta terceira fase, a capoeira passará a ser apresentada como uma das expressões do “inconsciente coletivo” do Brasil, ou dito de outra forma, do caráter nacional³⁰⁵.

Tal deslocamento de concepções somente parece ter sido possível após a redefinição conceitual proposta por Mário de Andrade, em que o folclore, aceito como expressão romântica da alma de um povo, deixa de ser buscado no âmbito da literatura oral e passa a ser imaginado em termos da música popular, que seria a expressão peculiar por excelência do Brasil: “*Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros dias da República..., a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a*

³⁰³ Josivaldo Pires de Oliveira, em seu estudo menciona: “(...) o agente dessa prática cultural aparece frequentemente nas colunas policiais, às vezes como vítima, outras tantas como agressor, mas sempre nas manchetes que tratam da criminalidade nas ruas (...)” (2004 :120)

³⁰⁴ Além de Manuel Querino, Mello Moraes Filho também destacava este traço, no caso, na capoeira carioca: “A capoeiragem, como arte, como instrumento de defesa, é a luta própria do Brasil” (1979: 263)

³⁰⁵ Arthur Ramos é um dos principais defensores desta hipótese, quando afirma, por exemplo, sobre o folclore: “O que vem a provar que a história se mistura de símbolos, de crenças, de ritos, isto é, de elementos affectivo-dinâmicos que passaram ao inconsciente colectivo, constituindo a tradição anónima. Inconsciente folklorico” (1935: 73).

caracterização mais bela da nossa raça” (Andrade, 1965: 31). No mesmo período, Edison Carneiro, escrevendo *Religiões Negras* (1936), ao falar dos instrumentos musicais usados pelos negros, incluiu o berimbau, concluindo que haveria uma “*invencível tendência da raça para a música instrumental*” (1936: 114).

A capoeira, porém, para emergir como um dos elementos da nacionalidade brasileira, integrou os esforços que determinados intelectuais fizeram em torno da valorização de um conjunto de manifestações culturais negras, que também incluía o samba e o candomblé. Alguns desencontros são significativos deste momento, como um em que Edison Carneiro explicava a Ruth Landes a maneira pelas quais os negros conseguiram manter “preservada” suas práticas no Brasil. Ao mesmo tempo, seu amigo, o poeta Áydano do Couto Ferraz, fazia questão de retificar: “*Mas lembre-se, as tradições africanas são agora brasileiras – e nós as chamamos de afro-brasileiras*” (Landes, 2002: 148). Em pouco tempo, esta noção de mestiçagem, antes vistas como degeneração ou elemento negativo, passa a ser considerada peculiar e nacional (Schwarcz, 1995: 56). O papel da Revolução de 1930, conforme destacado por Antonio Cândido, também foi importante, como demonstra a normalização e generalização de uma série de experiências que vinham ocorrendo no campo da cultura durante a década de 1920. Dentre elas, as novas interpretações no campo dos estudos históricos e sociais que concentraram parte significativa de um “*sopro de radicalismo intelectual*” presente no período (Cândido, 1978: xi).

O radicalismo intelectual foi responsável por formular outras possibilidades de se imaginar a nação (Andersen, 2005). Nos termos de Andersen, procurou-se destacar as novas popas a partir das quais se imaginava a agremiação horizontal e profunda de membros da nação brasileira. Esses topos de imaginação incluíam outra modalidade de relação entre as elites e os estratos sociais mais baixos, que Peter Burke intitulou de “descoberta do povo”, caracterizada por

um “movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos iguados” (Burke, 1989: 40). Tal movimento de raízes românticas ganhara efervescência no Brasil com o modernismo, cuja “descoberta do povo” ficou marcada tanto pela sua dimensão literária, plasmada no herói sem caráter do livro de Mário de Andrade *Macunaíma* (1928), quanto pela experiência pioneira da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo (1936). Por seu turno, esta instituição seria elemento de inspiração para uma das mais importantes políticas culturais nascidas durante o Estado Novo (Vilhena, 1997: 90), a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), que de 1947 a 1964 realizou intenso trabalho de “identificação”, “catalogação”, “proteção” e “restauração” das manifestações populares.

A CNFL foi a ação dos intelectuais à frente de uma política cultural, em que estes se arvoravam a intervir nas manifestações culturais, “com extrema discrição e muita liberdade aos brincantes” (Carneiro, 1957: 30), para “restaurá-las” em toda sua “pureza”, como o próprio povo faria, se assim tivesse condições de fazê-lo (ibid.: 35). Tal contradição, que levou alguns intelectuais a quererem preservar o que acreditavam estar desaparecendo, só ocorreu porque imaginavam que os representantes do folclore eram portadores de um “espírito nacional” ou “inconsciente coletivo” que havia sido “perdido” pelas elites em sua ânsia de modernização e progresso. Basta lembrar que Carneiro terminará suas observações sobre a capoeira em 1937, com o seguinte diagnóstico: “O progresso dar-lhe-á, porém, mais cedo ou mais tarde, o tiro de misericórdia” (1937: 160).

Outro importante fator da “descoberta do povo” no Brasil, passa pela questão racial, uma vez que, até o início do século XX, a consideração da população negra pelas elites ocorria sob o signo do atraso e da degradação da nação. Ao mesmo tempo em que várias manifestações populares começam a ser apresentadas como portadoras dos elementos da nacionalidade, aquelas

mais associadas aos negros ganharam projeção redobrada neste sentido. Samba, capoeira e candomblé foram três expressões, como demonstra Jocélio Telles, que se tornaram, após a década de 1970, o *trademark* da Bahia, “topos” que define o patrimônio negro no Brasil (2005: 65). Entre 1930 e 1960, consolidam-se as bases desta imaginação que coloca o negro como importante elemento fundador da nação brasileira e a mestiçagem como modelo de convivência racial para exportação. Não por acaso, a antropóloga Ruth Landes chega ao país no fim da década de 1930, para pesquisar as religiões afro-brasileiras, como uma das primeiras pessoas a se beneficiar do início de intercâmbio entre Universidades norte-americanas e brasileiras, interessadas em conhecer melhor a suposta convivência harmônica entre negros e brancos, propalada, por exemplo, por Artur Ramos e Gilberto Freyre.

A capoeira, de certa forma, foi enfocada pelo interesse destes pesquisadores no “povo”, que seria analisado segundo duas modalidades de institucionalização: de um lado, a pesquisa e preservação do folclore no âmbito do Estado, realizada pelos folcloristas, ainda nos moldes do intelectual polígrafo; de outro, o desenvolvimento de estudos no domínio de disciplinas como a Sociologia e a Antropologia, a partir das modernas instituições universitárias que forjavam um tipo de intelectual altamente especializado. A verdade é que, enquanto a capoeira foi amplamente absorvida pelos folcloristas, os antropólogos e sociólogos desenvolveram maior interesse pelo tema da religião, embora incluíssem a capoeira, ainda que pontualmente, como exemplo das definições mais gerais sobre as manifestações negras³⁰⁶.

Como afirmou Rodolfo Vilhena, o movimento folclórico atuava por meio das Comissões Estaduais, sob um *ethos* que se baseava num misto de voluntarismo cívico e promoção de “rumor” público, sendo este favorável às manifestações folclóricas em vias de “desaparecimento”

³⁰⁶ Ver, por exemplo Arthur Ramos *A aculturação negra no Brasil*, São Paulo: Companhia Editora Nacional (1942) ou Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos*, São Paulo: Editora Record (2000).

ou “degradação”. Um dos principais resultados conseguidos pelos folcloristas foi a criação de grandes eventos, como os encontros e exposições de folclore, onde a nação imaginada era ritualizada por variados tipos de “folguedos”. A capoeira apresentada nos encontros era a da Bahia, e seus representantes foram se aproximando cada vez mais deste espaço de visibilidade e construindo, reflexivamente, suas próprias elaborações sobre a capoeira como folclore. Todas as categorias exportadas pelos folcloristas, em seu íntimo contato com os representantes da capoeira, foram rapidamente agenciadas, como ocorreu, por exemplo, com mestre Pastinha e mestre Bimba, ambos falando sobre si e sua prática.

É um processo semelhante ao que Manuela Carneiro da Cunha descreveu como “cultura” com aspas (2009), que constitui a dimensão pela qual os “nativos” mobilizam reflexivamente as categorias que lhes são atribuídas. A antropóloga assegura que noções como “cultura”, “raça”, “trabalho” e “dinheiro” também passaram por um processo de renovação, uma vez que os *“povos da periferia foram levados a adotá-las, do mesmo modo que foram levados a comprar mercadorias manufaturadas”* (ibid.). A adoção e renovação que imprimiu aspas em tais noções decorre da celebrada utilização que vários povos vem fazendo, principalmente da “cultura”, como estratégia de reparação por danos políticos. Algumas destas reparações passam pelas reivindicações por territórios ou pelos “direitos intelectuais indígenas”, o que configura uma situação na qual tais povos passam a usar a noção de “cultura”, tentando reconciliar, prática e intelectualmente, *“sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena”* (ibid.: 355). Cunha indaga, portanto, diante da contradição entre a imaginação metropolitana e indígena: *“Como é que indígenas usam a performance cultural e a própria categoria de ‘cultura’?”* (ibid.).

No caso da capoeira, a apropriação da noção de “folclore” refletiu-se nas disputas travadas por capoeiristas em torno da definição de uma manifestação mais “autêntica”. Vivendo entre a ginga cotidiana das rodas da capoeira, a noção ganhou utilização pragmática entre os capoeiristas, como estratégia para a otimização de oportunidades no promissor mercado de bens culturais que se abria em Salvador. A concorrência e os conflitos entre mestres se multiplicaram e ganharam mais repercussão na medida em que a capoeira baiana se popularizou por meio das escolas, livros, filmes, pinturas e apresentações, estas últimas realizadas tanto em Salvador quanto em outros locais do país.

Assim como capoeiristas do estilo de Pastinha, Bimba, Canjiquinha, Samuel Querido de Deus, Traíra, Polu, entre outros, foram muito importantes para conformar a relevância e originalidade³⁰⁷ da capoeira baiana, intelectuais ou artistas como Jorge Amado, Carybé e o próprio Carneiro, travaram um tipo de convívio que permite qualificar a produção de sentidos sobre a capoeira como um fluxo circular entre membros da elite e capoeiristas. Samuel Querido de Deus passou pelos livros de Carneiro e Amado, mas também jogou capoeira para os intelectuais do 2º Congresso Afro-brasileiro (1937). Carybé, amigo de Amado, se dedicava às amizades com capoeiristas e praticava nas rodas junto com estes, sendo retratado nas fotos de Pierre Verger, por um lado, e retratando os movimentos dos capoeiristas em telas e painéis, por outro. Pastinha, amigo de Carybé, abriu sua Escola de Capoeira no Largo do Pelourinho, a mesma onde podemos ver os personagens de Jorge Amado “vadiando” no começo da noite, na Universidade Popular do Taboão, retratada em *Tenda dos Milagres* (1969). Bimba é alvo das críticas mais duras tanto de Carneiro como de Amado, mas será o responsável por se apresentar para Getúlio Vargas, em encontro dos folcloristas; e Canjiquinha fará o mesmo em relação a

³⁰⁷ O termo originalidade assume, neste caso, dois sentidos: um como origem e outro como inovação.

Juscelino Kubitschek, além de participar do filme *O pagador de promessas* (1962). Antes ainda que o “poder da cultura” que Jocélio Telles descreve em relação ao candomblé na década de 1970, a capoeira passava a ser sistematicamente incluída em eventos oficiais públicos, datando como um dos primeiros casos, o convite que Bimba recebeu para participar do desfile de Dois de Julho, de 1936.

A precoce participação da capoeira em eventos oficiais põe em evidência a ação de um Estado que já procurava incorporar à sua simbologia as manifestações populares, ritualizando o ideal de uma nação mestiça. Mas, para a nacionalização da capoeira baiana, em detrimento da capoeira carioca, foi muito importante tanto o papel de grandes mestres, quanto a divulgação da prática pelos órgãos de turismo do Estado baiano. As afinidades que se estabeleceram entre esse conjunto de fatores foi explosiva para tal projeção, ressaltando a musicalidade como aspecto peculiar e sinal diacrítico. Simbolizada pelo berimbau, a musicalidade participou de maneira ativa em vários níveis, desde a padronização do jogo, com certa normatização que implicava um maior controle do corpo e da violência, até a penetração de seus instrumentos, versos e sons nas canções da Música Popular Brasileira (MPB), na literatura, nas artes plásticas, nos periódicos e nos estudos dos folcloristas.

Pelo mesmo marcador musical, a capoeira seria constantemente interpretada ora como luta, ora como dança, ora como jogo, o que aumentava sua ambiguidade. Esta característica foi bastante explorada pelas políticas oficiais que, como já dito, se apropriaram da capoeira baiana como um dos símbolos da nação mestiça, imaginada também como um equilíbrio entre contrários, como um ajustamento de significados contraditórios. Diante desta peculiaridade, a capoeira guardava, em seu suposto disfarce, a reconciliação, no presente, das proibições impostas

por uma sociedade escravocrata, repressora da capoeira, com sua tolerância a festejos, danças e batuques.

Refletindo a partir da perspectiva de Beatriz Dantas (1988), há de se concordar que a capoeira baiana, semelhante ao candomblé, passou pelos usos e abusos das interpretações de uma herança africana, na medida em que esta era valorizada segundo sua pureza em relação à origem. A capoeira baiana esteve associada, na sua origem, ao grupo dos angolas, subcategoria dos bantus, um conjunto étnico que seria pouco afeito à preservação de seus traços. Este grupo racial teria características contrárias à dos sudaneses, privilegiados por Nina Rodrigues, em seus estudos antropológicos na Escola de Medicina da Bahia. Quando Edison Carneiro se interessou pela busca de traços bantus na Bahia da década de 1930, ele estava se guiando por uma crítica ao “exclusivismo sudanês” do médico maranhense, sem deixar de manter a reflexão de valorização da pureza. Assim, para Carneiro, nada estará mais distante da capoeira “pura” do que aquela praticada por Bimba, corrompida pela inclusão de novos golpes alheios à origem da capoeira (1937: 159). Simetricamente, a modalidade da capoeira mais preservada para ele será a capoeira Angola praticada, à época, por Samuel Querido de Deus, Onça Preta, entre outros.

É interessante notar uma sutileza pouco comentada sobre a denominação da capoeira baiana em sua vertente Angola. Um dos primeiros intelectuais a registrar a definição da capoeira na Bahia como sendo “capoeira *de* Angola” foi Edison Carneiro, em reportagens de jornais e, principalmente, em sua publicação *Negros Bantus*: “A capoeira *de* Angola me parece a mais pura das formas de capoeira (...)” (1937: 149). Jorge Amado, em *Capitães da Areia* (1937) também fez eco a tal definição, ao afirmar que “no jogo de capoeira *de* Angola ninguém pode se medir com Querido de Deus (...)” (2008: 31). Já na década de 1960, a definição consagrada será somente “capoeira Angola”, sem a preposição “de”, que estabelecia um evidente vínculo entre a

origem da capoeira e a África. Jorge Amado, que se utiliza da capoeira em muitas de suas obras, é um ótimo exemplo para comparação, quando cerca de trinta anos depois, em *Tenda dos Milagres* (1969), menciona que em Salvador, “a capoeira Angola se transformou: sem deixar de ser luta foi balé” (2008: 12). E se transformou sutilmente, a ponto de a preposição “de” deixar de ser utilizada. Outro exemplo é o de mestre Pastinha, amigo de Amado, que alguns anos antes havia lançado um livro intitulado *Capoeira Angola* (1964), mesmo nome do Centro Esportivo que criou. Talvez seja possível interpretar o desaparecimento da preposição como um processo de ajustamento, pois ao mesmo tempo em que se evoca a África, se relativiza o peso de sua herança, valorizando uma ressignificação local.

Alguns dos principais capoeiristas baianos também usaram e abusaram das concepções de pureza e mestiçagem. Pastinha, por exemplo, também gingava com as classificações, ora marcando uma denominação da prática que relativizava a herança africana, ora reiterando sua proximidade com o continente negro: “Bem, mas de uma coisa ninguém duvida: foram os negros trazidos escravos de Angola que ensinaram a capoeira para nós (...)” (Abreu e Castro, 2009: 21). Ao mesmo tempo, mestre Bimba não se fazia de rogado e jogava com as definições que enfatizavam a “autenticidade” da capoeira: “Em Angola nunca houve capoeira. Tem dois escritores do Rio de Janeiro que dizem que a Capoeira veio da África. Mas não. Ela foi criada no Brasil, nas senzalas, nos engenhos, onde os pretos trabalhavam (...)” (ibid.: 36). Em sentido contrário ao que afirmou acima, Bimba também era plenamente capaz de defender a pureza da capoeira, como por exemplo, nos espetáculos folclóricos que dizia ter apresentado em Salvador, nos quais afirmava ter sido sempre “muito elogiado. Mas agora, atualmente, existe muita falsificação (...)” (ibid.: 34). Na ginga dos sentidos, tanto intelectuais quanto os mestres acabaram por jogar com as classificações, sendo que os primeiros tinham maior poder na

imposição de certas categorias, por estarem investidos do discurso científico e das políticas oficiais. Mas a imposição das categorias não se faz em uma única direção, como mostra a ideia de “cultura” com aspas (Cunha, 2009).

Há que se atentar para o fato de que na utilização pragmática de categorias como folclore, efetuadas por capoeiristas, o que se evidencia não é uma “invenção” e, menos ainda, uma “falsificação” das manifestações. O que se explicita são as imaginações dos capoeiristas, intelectuais e representantes do estado em questão, para conciliar “*expectativas diferentes, quando não opostas, sem sentir que há contradições*” (Cunha, 2009: 355).

As expectativas, expressas por pessoas que ocupam distintas posições de poder, fortaleceram certa crítica empobrecedora da complexa realidade que experimentaram os atores enfocados nesta pesquisa. Em linhas gerais esta crítica aponta para um processo de simples “cooptação da cultura popular”, no nosso caso, dos capoeiristas por intelectuais e representantes do Estado; estes vencedores na batalha pela hegemonia cultural. Uma boa síntese desta opinião foi veiculada por um artigo de Alejandro Frigerio, para quem, entre 1930 e 1960, “*a Capoeira se ‘folcloriza’*. *Em vez de se impor como uma manifestação cultural popular, com características próprias, apresenta-se uma imagem adulterada da mesma, procurando o que mais impressione e agrade o turista*” (1989: 90). Ao contrário desta análise, esperamos ter seguido a inspiração da leitura que Stuart Hall faz de Gramsci, uma vez que a “*hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (...) nunca é um jogo cultural de perde-ganha (...)*” (Hall, 2006: 321).

A capoeira baiana, popularizada num período marcado pela apropriação massiva de manifestações culturais pelo estado, também foi passível de se constituir em uma estratégia cultural capaz de fazer a diferença para as pessoas que a produziam. Definitivamente, não se pode

ignorar o uso da capoeira como uma das várias estratégias culturais de praticantes de manifestações populares, pois, com todas as limitações, elas foram “*capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições de poder*” (ibid.).

Finalizando com a epígrafe de Ruth Landes, podemos dizer que, se canções “faziam começar a luta”, esta não se esgotava dentro da roda, estendendo-se por toda uma cadeia de relações responsável por fazer a capoeira baiana existir. Nas inúmeras batalhas em que estiveram envolvidos, os capoeiristas, intelectuais e outros atores procuraram garantir posições ou deslocar disposições, sem deixar de tentar conciliar a imaginação que tinham da capoeira, com as outras expectativas envolvidas. Lutas ou artes de encontro e desencontro.

Bibliografia

ABREU, Frede e BARROS DE CASTRO, Maurício (org.). Coleção Encontros – Capoeira. São Paulo: Azougue Editorial, 2009.

ABREU, Frederico. Bimba é Bamba: a capoeira no ringue. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. "Algazarra nas ruas - Comemorações da independência na Bahia (1889-1923)". Coleção Várias histórias. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

ALMEIDA, Renato. "O brinquedo da capoeira". In: Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, São Paulo, n. 84, jul/ago, 1942.

_____. Manual de Coleta Folclórica. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

ALVARENGA, Oneyda. Melodias Registradas por meios não-mecânicos. SP: Arquivos folclóricos da Discoteca Pública, 1946.

AMADO, Jorge. A morte e a morte de Quincas Berro D'água. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Mar Morto. 28ª.ed. Salvador: Editora Record, 1995 [1936].

_____. Bahia de todos os Santos – guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. 1ª. Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945

_____. Bahia de todos os Santos – guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. 8ª.Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

_____. Bahia de todos os Santos – guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. 25ª. Ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. Capitães de Areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1937].

_____. A morte e a morte de Quicas Berro D'água. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1961].

_____. Dona Flor e seus Dois Maridos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1966].

_____. Gabriela, Cravo e Canela. Rio de Janeiro: Record, 1994 [1958].

_____. Jubiabá. Rio de Janeiro: Record, 1995 [1935].

_____. Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. Tenda dos Milagres. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1969].

AMOROSO, Marta. Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Modernismo e Antropologia. IN: Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga/Centro Cultural São Paulo, 2004.

ANDERSEN, Benedict. Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, Mário. “Evolução social da música no Brasil”. In: Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965 [1939]

_____. Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas cidades, 1983.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANUNCIACÃO, Luiz Almeida da. “O Berimbau da Bahia”. Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/Ministério da Educação e Cultura, ano XI,(29): 24:33, jan/abril, 1971.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. Guerra e Paz: Casa Grande e Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Editora 34, 1994.

ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. Capoeira: The history of an Afro-brazilian martial art. Routledge: London, 2005.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e MANSA, Mestre Cobra. “A dança da zebra”. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, março de 2008 (disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1445>)

BACELAR, Jeferson. “Imigrantes e estrangeiros na Bahia de Jorge Amado. In: Bahia, a cidade de Jorge Amado. Ciclo de Palestras, 2000.

BAHIA. Bahia, a cidade de Jorge Amado. Ciclo de Palestras, 2000.

BARRETO, José Jesus & FREITAS, Otto (a). Pastinha – O grande mestre da capoeira Angola. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

BARRETO, José Jesus & FREITAS, Otto (b). Carybé – um capeta cheio de arte. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

BASTOS. Elide Rugai. As criaturas de Prometeu – Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global Editora, 2006.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIAGGIO, Talento e COUCEIRO, Luis Alberto. Edison Carneiro: o mestre antigo. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

BOLA SETE, Mestre. A capoeira Angola na Bahia. 4^o ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia. Um Enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BURKE, Peter & Pallares-Burke, Maria Lúcia. Repensando os trópicos: um retrato intelectual de Gilberto Freyre. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CÂNDIDO, Antônio. “O significado de Raízes do Brasil”. In: Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978 [1967].

_____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril de 1984.

CAMPOS, Maria José. Arthur Ramos: luz e sombra na Antropologia Brasileira: uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação de Mestrado em Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.

CARNEIRO, Edison. Negros Bantus, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

_____. Pesquisa de Folclore. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Educação e Cultura/ Comissão Nacional de Folclore, 1955.

_____. A sabedoria popular. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1957.

_____. Ladinos e Crioulos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

_____. Cadernos de Folclore - Capoeira. Rio de Janeiro, Editora Funarte, 1977.

_____. Ursa Maior. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1980.

_____. Folgedos Tradicionais. 2ª. Ed. – Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982.

CARYBÉ. Coleção Recôncavo n° 3 - Jogo da capoeira. Salvador. Livraria Turista Aprendiz, 1951.

_____. As sete portas da Bahia. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

_____. “As artes de Carybé”. In: Carybé. Bruno Furrer (org.). Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

CASCUDO, Luís Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1954.

CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: As festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

CATUNDA, Eunice. “Capoeira no terreiro de Mestre Waldemar”. In: Fundamentos - Revista de Cultura Moderna, São Paulo, n° 30, nov. [16-18], 1952 e Capoeira Palmares, 2007. Disponível em <<http://www.capoeira-palmares.fr>>. Acesso em: 06 jul. 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial. Londres, Cecília (org.). Outubro, n° 147. pp. 69-78. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2001.

CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi : o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CORRÊA, Mariza. As ilusões da liberdade – A Escola de Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, Centro de Documentação e Pesquisa em História da Educação, 2001.

_____. Diário de Campo: Artur Ramos, antropólogos e a antropologia. In: Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v. 119, 1999 - Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2004.

COUCEIRO, Luis Alberto e TALENTO Biaggio. Edison Carneiro: o mestre antigo. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

COUTINHO, DANIEL. O ABC da capoeira Angola – Os Manuscritos de Mestre Noronha. Brasília: Defer, 1993.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: CUNHA, M.C.. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DECÂNIO, Angêlo A. A Herança de Pastinha. Coleção São Salomão, Salvador, s/ed, 1997.

DIAS, Adriana Albert. “Os ‘fiéis’ da navalha: Pedro Mineiro, Capoeiras, Marinheiros e Policiais em Salvador na República Velha”. Afro-Ásia, n° 32 (2005), 271-303.

_____. Mandinga, manha e malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925). Salvador: EDUFBA, 2006.

DIAS, Luís Sérgio. Quem tem medo da capoeira? Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro, Divisão de pesquisa, 2001.

DANTAS, Beatriz G. Vovó nagô, papai branco. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

FAUSTO, Bóris. História do Brasil. São Paulo: Edusp, 2004.

FILHO, Mello Morais. Festas e Tradições Populares do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1979 [1893].

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51^a. Ed. Ver. – São Paulo: Global, 2006 [1933].

_____. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2004 [1951].

FURRER, Bruno (org.). Carybé. Apresentação na sobrecapa Antônio Celestino; introdução Jorge Amado; textos Carybé, Lídia Besouchet, José Cláudio da Silva; pesquisa e biografia Gardênia Melo. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

GOLDSTEIN, Ilana. O Brasil Best-seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional. Dissertação de Mestrado em Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

GUERREIRO, Goli. “A cidade imaginada – Salvador sob o olhar do Turismo”. Revista Gestão e Planejamento. Salvador, Ano 6, n. 11. Jan./jun. 2005, p. 06-22.

HALL, Stuart. “Pensando a Diáspora – reflexões sobre a terra no exterior”. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

LANDES, Ruth. A cidade das mulheres. 2^a.ed.rev. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002

LIMA, Vivaldo da Costa e OLIVEIRA, Waldir Freitas (org.). Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos. São Paulo: Corrupio, 1987.

- LÜHNING, A. E. . O compositor Camargo Guarnieri e o 2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, 1937. In: Lívio Sansone; Jocélio dos Santos. (Org.). *Ritmos em Transito. Sócio-Antropologia da Música bahiana*. São Paulo/ Salvador: Dynamis Editorial, 1998, v. , p. 59-72.
- MARINHO, Inezil Pena. *Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- MORAES, Vinicius de. *Forma e exegese*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.
- NERUDA, Pablo. *Odas elementales*. Buenos Aires: Seix Barral, Grupo Planeta, 2004.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato Almeida*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *Pelas ruas da Bahia: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador Republicana (1912-1937)*. Dissertação de Mestrado em História. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas. “Os Estudos Africanistas na Bahia dos anos 30”. In: LIMA, Vivaldo da Costa e OLIVEIRA, Waldir Freitas (org.). *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos*. São Paulo: Corrupio, 1987.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988 [1964].
- PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura Afro-brasileira – A formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese de doutorado, Depto. História, Unicamp, 2001.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

PRANDI, Reginaldo. “Religião e sincretismo em Jorge Amado”. In: O universo de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUERINO, Manuel. A Bahia de Outrora, Salvador, Livraria Econômica, 1922 [1916].

RAILLARD, Alice. Conversando com Jorge Amado. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

RAMOS, Ana Rosa. “Historicidade e cultura urbana”. In: Bahia, a cidade de Jorge Amado. Ciclo de Palestras, 2000.

RAMOS, Arthur. O Folk-lore Negro do Brasil: demopsychologia e psychanalyse. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RAMOS, Cleidiana Patrícia. O Discurso da Luz (Imagens das religiões Afro-Brasileiras nos arquivos do jornal *A Tarde*). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador: UFBA, 2009.

REGO, Waldeloir. Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico, Salvador: Editora Itapuã, Coleção Baiana, 1968.

REIS, Leticia Vidor. O mundo de pernas para o ar. A capoeira no Brasil. São Paulo: Fapesp/Publisher Brasil, 1997.

_____. A “Aquarela do Brasil”: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira. Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, nº3, 1993, p. 5-19.

REIS, João José. “Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista”. In: Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa, volume 1/ István Jancsó, Iris Kantor (orgs.). São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

_____. “Raça, política e história na tenda de Jorge”. In: Tenda dos Milagres. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo : Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. Dissertação Mestrado em Antropologia. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2004.

SAHLINS, Marshall. “Experiência individual e ordem cultural”. In: *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SALLES, Vicente. “Bibliografia Crítica do Folclore Brasileiro: Capoeira”. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 23, p. 79-103, Jan/abril. 1969.

SALVADOR, Prefeitura Municipal de. *Álbum Comemorativo da cidade do Salvador*. Salvador: S/ed., 1954.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: Cavalcante, B.; Starling, H. M. M.; Eisenberg, J (orgs.). *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANSONE, Livio. “Um campo saturado de tensões: o estudo das relações raciais e das culturas negras no Brasil”. *Revista Estudos Afro-asiáticos*, ano 24, nº1, 2002, pp. 5-14.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura do poder – a disputa simbólica da herança negra no Brasil*. Salvador, Edufba, 2005.

SEVCENKO, N. . *Futebol, metrópoles e desatinos*. *Revista USP*, São Paulo, v. 22, p. 30-37, 1994.

_____. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, N. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-siècle*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “Tensão geracional e mudança cultural”. In: *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca. Sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem*. REVISTA BRASILEIRA DE CIENCIAS SOCIAIS, São Paulo, v. 29, n. 10, p. 17-30, 1995.

_____. “O artista da mestiçagem”. In: *O Universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWARCZ, L. K. M. ; STARLING, H. M. M. . Lendo canções e arriscando um refrão. *Revista USP*, São Paulo, v. 68, p. 210-233, 2006.

SILVA, Aldo José Moraes. *Instituto Geográfico e histórico da Bahia – origem e estratégias de consolidação institucional (1894-1930)*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGH/UFBA, 2006.

SILVA, José Cláudio da. “As artes de Carybé”. In: *Carybé*. Bruno Furrer (org.); apresentação na sobrecapa Antônio Celestino; introdução Jorge Amado; textos Carybé, Lídia Besouchet, José Cláudio da Silva; pesquisa e biografia Gardênia Melo. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

SILVA, Paulo Santos. *Âncoras de Tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia, 1930-1949*. Salvador: Edufba, 2000.

SILVA, Washington Bueno da. *Canjiquinha, a alegria da capoeira*. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

SOARES, Angela Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes: modernismo à moda baiana*. Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2005.

SOARES, Carlos Eugenio Libano. A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial, 1850-1890. Rio de Janeiro: Acess, 1998.

_____. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

SODRÉ, Muniz. Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUSA, Ricardo Pamfilio. “A música na Capoeira Angola de Salvador”. In: TUGNY, Rosângela Pereira de e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). Músicas Africanas e Indígenas no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TAVARES, Luís Henrique Dias. História da Bahia. São Paulo: Editora Unesp: Salvador, Bahia: Edufba, 2001.

VASSALO, Simone Pondé. “Capoeira e intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 32. 2003.

_____. “Resistência ou conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira”. Campos 7 (1): 71-82. 2006.

VERGER, Pierre. 50 anos de fotografia. Salvador: Editora Corrupio, 1982.

_____. Retratos da Bahia. Salvador: Editora Corrupio, 4° Ed. 2005.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

VIEIRA, Luis Renato. O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil. São Paulo: Ed. Itapuã, 1995.

VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão – O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964) Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WISNIK, José Miguel. “Nacionalismo Musical”. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, J. M. Música. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Sites

Academia Brasileira de Letras: <www.academia.org.br>

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio

Vargas: <<http://www.fgv.br/CPDOC>>

Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira: <www.dicionariompb.com.br/>

Enciclopédia Itaú de Artes Visuais: <http://www.itaucultural.org.br>

Fundação Pierre Verger: <www.pierreverger.org/>

Gilberto Gil (site oficial): <<http://www.gilbertogil.com.br>>

Vinicius de Moraes (site oficial): <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>>

Discografia

Academia de capoeira Angola São Jorge dos irmãos unidos do Mestre Caiçara. Copacabana, 1969, LP.

Bimba, Mestre. Curso de Capoeira Regional. Salvador: RC Discos/fitas, 1962. LP.

Camafeu de Oxossi. Berimbaus da Bahia. Com capa pintada por Carybé. Rio de Janeiro/Guanabara: Continental, 1967-8. LP.

Camafeu de Oxossi. Berimbaus da Bahia. Com capa pintada por Carybé. Rio de Janeiro/Guanabara: Philips, 1968. LP.

Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua Academia. Rio de Janeiro: Polygram, LP.

Documentos Folclóricos Brasileiros – Capoeira. Com Mestre Traíra e Cobrinha Verde e apresentação de Dias Gomes. São Paulo: Ed. Xauã, 1962-4. LP.

Veloso, Caetano. Transa. Polygram, 1972. Longplay.

Filmes

Barravento. Produção de Glauber Rocha, com música do mestre Canjiquinha, 1961.

Bimba! A capoeira iluminada. Direção de Luis Fernando Goulart. Lumem Produções Ltda, 78 minutos.

Dança de Guerra. Documentário de Jair Moura, 1968.

Mandinga em Manhattan. Documentário de Lázaro Faria. DocTV, 2006.

O pagador de promessas. Direção de Anselmo Duarte, 1962.

Pastinha! Uma vida pela capoeira. Antonio Carlos. Rio de Janeiro: Raccord Produções, 1998.
DVD.

Vadiação. Direção de Alexandre Robatto Filho. São Paulo, 1954.

ANEXO I

CRONOLOGIA DE REGISTROS MUSICAIS DA CAPOEIRA (1916-1969)

- **1916**, Salvador. Manuel Querino registra 10 trechos de músicas reproduzidos em *A Bahia de Outrora* (E);
- **1937**, Salvador. Edison Carneiro registra 17 trechos cantados em músicas de “capoeira de angola” na Bahia. *Negros Bantus – notas de ethnographia religiosa e de folk-lore*. Bibliotheca de Divulgação Científica, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937 (E);
- _____ . Camargo Guarnieri registra em cifras e letras 8 músicas de capoeira, por ocasião do II Congresso Afro-brasileiro. Registros são publicados em 1946 por Oneyda Alvarenga em “Melodias registradas por meios não-mecânicos” (E);
- **1940**, Salvador. Documentarista Lorenzo Turner realiza documentário com gravações da capoeira em Salvador. Pode corresponder também a um registro que circula em áudio como “Gravações histórica de Mestre Bimba e Cabecinha” que seria do mesmo ano. 2 sites diferentes, de grupo e mestre que realizam pesquisas de capoeira afirmam que tais registros estariam na Universidade de Indiana (F)(A);
- **1942**, Santo Antonio de Jesus, BA. Renato Almeida registra 7 músicas em letras e cifras. Texto é publicado na Revista do Arquivo Histórico Municipal em 1942 (E);
- **1944**, São Paulo. Edison Carneiro publica artigo na Revista do Arquivo Histórico Municipal texto com vocabulário de palavras usadas na capoeira (também no samba e batuque) (E);
- **1945**, Salvador. Jorge Amado publica no livro *Baia de todos os Santos* 3 músicas. Capítulo “Capoeiras e Capoeiristas”, p. 181 da edição de 1945 (E);

- **1949**, Bahia. Alceu Maynard de Araújo registra capoeira no Documentário “Veja o Brasil” (F);
- **1949** [e ou 1954], São Paulo. Jair Moura indica apresentações de Bimba na TV Record (Confirmar);
- **1951**, Salvador. Carybé publica no livro *Coleção Recôncavo n°3 – Jogo da Capoeira 3* letras das músicas de capoeira. (E)
- _____. Rio de Janeiro. Documentário oficial sobre o 1º Congresso de Folclore, com registro de capoeira. Sem áudio (F);
- **1951-2**, Salvador. Anthony Leeds registra músicas de capoeira, segundo referência no Wikipédia. Busca no arquivo virtual da Universidade de Indiana aponta existência de “áudio recordings and brief notes” (E)/(A);
- **1952**, Salvador. Eunice Catunda registra jogo de capoeira, mas não registra as letras. Registra a notação e faz comentários sobre os temas das músicas. Publicado em Revista Fundamentos (E);
- _____. Cinemateca registra curta-metragem sonoro de não-ficção “Bahia – capoeira de Angola”, mas não possui nada no acervo (F);
- _____. Cinemateca registra existência de curta-metragem sonoro de não-ficção “Candomblé – Bahianas – capoeira de Angola”, mas não possui nada no acervo (F);
- **1954**, Salvador. Cinemateca e Museu do Folclore registra existência de curta-metragem sonoro “Vadição”, de Alexandre Robatto e possuem cópia no acervo. Registra mestre Bimba e Waldemar (F);
- **1955**, Salvador. Simone Dreyfus registra músicas de capoeira em 31 de outubro, editados em disco “LP Brésil, n.2” no ano de 1956 pelo CNRS/Musée de L’Home, MH16 (A);

- _____Bahia. Fontes Multimídia (registro 101) indica que Museu do Folclore possui registro de capoeira realizado por Simone Dreyfus e pesquisadores Vicente Salles e Aloysio de A. Pinto para o Programa CDFB com a Rádio MEC. Coleção Núcleo de Música [19-], 1 fita rolo (54 min): magnética, 19 cm/s. No lado A. Gravado na Bahia. Cópia dos originais de Vicente Salles. Conteúdo: ver planilha (A);
- _____.Fontes Multimídia (registro 134) indica que Museu do Folclore possui registro de capoeira e samba de roda na mesma coleção do anterior 1 fita rolo (109' 58'') com transcrição (A);
- **1956**, Salvador. Cinemateca registra existência de curta-metragem sonoro “Capoeira – edição especial”, mas não possui nada no acervo. Com produção de I. Rozemberg, filme foi censurado em 18/07/1956 (F);
- **1957**, Salvador. Fontes Multimídia (registro 612) indica que Museu do Folclore possui registro de mestre Traíra entrevistado por Aloysio de Alencar Pinto. Coleção Núcleo de Música, cópia em fita cassete: Conteúdo: toques de berimbau e ladainha (ver planilha) (A);
- **1958**, Salvador. Museu do Folclore possui documentário “Um dia na Rampa” com registro de jogo de capoeira;
- **1959**, Brasil. Cinemateca registra existência de cinejornal, sonoro de não-ficção “Coisas do Brasil n.72”, mas não possui nada no acervo. Com produção de I. Rozemberg foi censurado em 23/09/1959 (F);
- **1960**, Brasil/França. Filme *Os Bandeirantes*, Produção colorida, distribuída pela UCB, direção de Marcel Camus.

- **1961**, Rio de Janeiro. Notícia de jornal (O Jornal, 09/11/1961) registra apresentação de mestre Cobrinha Verde e alunos na TV Tupi (Jornadas Tupi);
- _____, Brasil. Filme *Barravento*, com direção e roteiro de Glauber Rocha, com músicas de capoeira de mestre Canjiquinha. Premiado na Tchecoslováquia.
- **1962**, São Paulo. Cinemateca registra existência de longa-metragem sonoro de ficção “O pagador de promessas”, e possui cópia no acervo. Filme foi censurado em 03/07/1962, 03/08/1962 e 08/08/1962 (F);
- _____, Salvador. Disco “Curso de capoeira regional”. De autoria de mestre Bimba, possui manual (A);
- **1962-4**, RJ. Disco Capoeira – Documentos folclóricos brasileiros 2, Gravadora Xauã. Com mestre Traíra e Cobrinha Verde, possui 7 músicas e apresentação de Dias Gomes (A);
- **1963**, Salvador. Reportagem “Capoeira” do Programa Coulisses de l’exploit. Inclui 5’10’’ com apresentação de capoeira do grupo de Pastinha. Direção de Henri Carrier e narração de Georges Caunes. Institute National de L’audiovisuel (www.ina.fr) (F);
- **1964 -??**, Brasil. Disco Capoeira da Bahia com Mestre Traíra e Cobrinha Verde. Segundo site do grupo capoeira palmares de Paris, este disco seria uma segunda versão do anterior que teve a circulação retirada por conta da censura contra Dias Gomes e filme “o pagador de promessas”. Número de músicas e nomes não localizados (A);
- _____, Salvador. Mestre Pastinha publica obra “Capoeira Angola” com 3 músicas registradas e comentadas, entre outras informações (E);
- _____, Brasil. Filme *Briga de Galos*: roteiro de direção de Lázaro Torres, fotografia de Rony Roger. Menção honrosa no Festival dei populi, em Florença. (Rego, 1968).

- _____, Espanha. Filme *Samba* com cenas rodadas no Brasil e, especificamente sobre a capoeira na Bahia.
- _____, Brasil. Filme *Senhor dos navegantes*, com roteiro e direção de Aluísio T. de Carvalho.
- **1965**, RJ. Cinemateca registra existência de cinejornal sonoro de não ficção “Jornal da Tela”, mas não possui cópia no acervo (entre várias notícias temos “noite de capoeira”) (F);
- _____. Cinemateca registra existência de cinejornal sonoro de não ficção “Notícias da semana”, mas não possui cópia no acervo (entre várias notícias temos “noite de capoeira”) (F);
- _____. Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra disco “Menino de Invasão – trio Xangô”. J.S. Discos, Salvador, CJ – 1004 com faixa “Capoeira”, nº1 do lado B (A);
- **1966**, Salvador. Cineasta Pierre Kast realiza para a televisão francesa INA (www.ina.fr) documentário de 58’ sobre a capoeira. Fazia parte de um conjunto de 4 partes sobre a cultura do Brasil. Mostra em 6’ academia de Bimba (F);
- **1967**, Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra Disco de Camafeu de Oxossi, “Berimbaus da Bahia” com lado “A” somente de músicas de capoeira. Musicolor, SP, LP (A);
- **1968**, Salvador. Cinemateca registra existência de curta-metragem sonoro de não-ficção “Dança de guerra”, e possui cópia no acervo (F);
- _____, São Paulo. Disco de Camafeu de Oxossi, “Berimbaus da Bahia” com músicas de capoeira e 5 de religião afro-brasileira (A);

- _____. Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra disco “O Brasil canta no Rio”. Itamaraty, LP 7.049. Lado A, faixa 7, música “Capoeira” do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (A);
- _____. Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra disco “O Brasil canta no Rio”, Odeon, LP MOFB 3549. Lado A, faixa “Capoeira” de João Dias (A);
- _____. Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra disco “Viva Bahia!” N°2, Philips, Rio de Janeiro, LP série verde – P 632.923L. Disco com música afro-religiosa. Duas faixas de capoeira no lado B (A);
- _____, Salvador. Waldeloir Rego publica obra “Ensaio sócio-etnográfico de capoeira angola” com 65 músicas registradas e comentadas, entre outras informações (E);
- **1969**, São Paulo. Disco de capoeira de mestre Pastinha “Capoeira angola – Mestre Pastinha e sua academia” com 5 faixas e 28 músicas. Acervo de Itapoan registra LP por Philips, Bahia, SCDPPF 001/GB R. 765.097L. (A);
- _____. Acervo de Raimundo C. Alves (Itapoan) registra compacto de Silvinho do pandeiro com faixa “Yayá do cais dourado” de Martinho:547.b (A);
- _____. Disco de capoeira de mestre Caiçara “Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos irmãos unidos de Mestre Caiçara” com 12 músicas (A);
- _____, RJ. Cinemateca registra existência de cinejornal sonoro de não ficção “Notícias da semana”, mas não possui cópia no acervo (entre várias notícias temos “capoeira”) (F);

ANEXO II

QUADRO SÍNTESE DAS CANÇÕES DE CAPOEIRA (1916 - 1968)					
Ano	Autor	Título	Canções	Suporte	Comentários do Registrador
1916	Querino, Manuel	A Bahia de Outrora	<i>Tiririca</i> é faca de <i>cotá</i> , jacatimba moleque de <i>sinhá</i> , subiava ni fundo di <i>quintá</i> , CORO Aloanguê caba de <i>matá</i> aloanguê	Escrito	não comenta
			Marimbondo dono de mato, Carrapato dono de <i>fôia</i> , todo mundo bebe <i>caxaxa</i> , negro Angola só leva a fama. CORO Aloanguê, Som Bento tá me chamando, aloanguê	Escrito	não comenta
			Cachimbero nã fica sem fogo, <i>Sinhá</i> véia nã é mai do mundo, doença que tem nã é boa, nã é cousa de fazê zombaria. CORO Aloanguê, Som Bento tá me chamando, aloanguê	Escrito	não comenta
			<i>Pade</i> Inganga fechou corôa, hade <i>morê</i> ; Parente não me caba de <i>matá</i> CORO Aloanguê, Som Bento tá me chamando, aloanguê	Escrito	não comenta
			Camarada, toma sintido, <i>Capoêra</i> tem fundamento, CORO Aloanguê, Som Bento tá me chamando, aloanguê, caba de <i>matá</i> , Aloanguê	Escrito	não comenta
1937	Carneiro, Edison	Negros Bantus	Zum-zum-zum capoeira mata um!	Escrito	Separados dos demais, estes cânticos nada dizem
			Menin'o pequeno é dengoso! Joga de dentro pra fóra! Joga de fóra pra dentro!	Escrito	Separados dos demais, estes cânticos nada dizem
			No tempo qu'eu tinha meu dinheiro, camarada me chamava parente; quando meu dinheiro se acabou, camarada me chamou de valente	Escrito	Separados dos demais, estes cânticos nada dizem. No texto "Capoeira" (1975) afirma ser uma quadra popular aproveitada
			<i>Tiririca</i> é faca de <i>cortá</i> . Prepar'a barriga pr'apanhá!	Escrito	Separados dos demais, estes cânticos nada dizem
			Camarada, bota sentido! Capoeira vae te batê...	Escrito	Separados dos demais, estes cânticos nada dizem
			Ê aquindêreis! Ê Aroandê! Que vae fazê? Com capoeira? Ele é mandingueiro e sabe jogá...	Escrito	Vêm-se aqui, de <i>cambulhada</i> , expressões tipicamente portuguesas (aqui d'El-Rey!) e termos africanos (<i>Aroandê</i> , corruptela de Loanda) ou de origem africana (<i>mandingueiro</i> , derivado dos negros <i>mandês</i> ou <i>mandingas</i>)
			Dona Maria, como vae você? Vim de má para te vê. Você como passou?	Escrito	Sabe-se que <i>dona Maria</i> significa, nos <i>candomblés afro-bantus da bahi</i> , a <i>mãe-daqua</i> , a <i>Yêmanjá</i> do culto <i>gêge-nagô</i>
			Como vem do má, dona Margarida?	Escrito	Este canto <i>rectifica</i> o anterior. Esta <i>margarida</i> seria a mesma <i>dona Maria</i> que precisou mudar de nome para dar no verso
			Ô gomma de gommá! Ô gomma de gommô! O gallo cantou, ô côcôcôcô...	Escrito	
			Desiderio de Sauhype, - ô cabra pra amarrá! - quand'dá um nó escond'a ponta não há quem possa desatá!	Escrito	No texto "Capoeira" (1975) afirma ser uma quadra popular aproveitada
			Oie que a cobra lhe morde, - <i>Sinhô São Bento!</i> Oie a cobra danmada, - <i>Sinhô São Bento!</i> Oie o <i>bóte</i> da cobra, - <i>Sinhô São Bento!</i> Oie o laço da cobra, <i>Sinhô São Bento!</i>	Escrito	Este ultimo cantico já é <i>deturpação</i> de um cantico para o <i>Santo-da-Cobra</i> dos <i>candomblés</i> de <i>cabôclo</i> .
			Cobra mordeu São Bento - Caetano!	Escrito	
			<i>Cae, cae, Catharina, sarta de má, vem vê Dalina.</i> [1]Quem te ensinou essa mandinga? - Foi o nêgo de <i>sinhá</i> . O nêgo custou dinheiro, dinheiro custou ganhá/ <i>Cae, cae, Catharina, sarta de má, vem vê Dalina</i> / [2]Amanhã é dia de santo, Dia do Corpo de Deus. Quem tem roupa vae na missa, quem não tem faz como eu/ <i>Cae, cae, Catharina, sarta de má, vem vê Dalina</i> / [3] Minino, quem foi teu mestre, quem te ensinou a jogá? - Sou discip'o que aprendo. Meu mestre foi Mangangá. Na "roda" que elle esteve, outro mestre lá não ha/ <i>cae, Cae, Catharina, sarta de má, vem vê Dalina</i>	Escrito	Temos que notar, nestes cânticos, a) a presença de <i>animaes</i> , como a cobra, o gallo (<i>totemismo</i>); b) o <i>syncretismo religioso</i> , o corpo de deus mais <i>dona Maria</i> e o <i>Senhor São Bento</i> ; c) <i>personagens evhemerizados</i> (acho que <i>heróis</i>); d) <i>reminiscências da escravidão</i> ("o nêgo de <i>sinhá</i> ").
			Vamos no mangue, lá tem caranguejo, vamos na cama, lá tem percevejo...	Escrito	Nem sempre os cantos são <i>originaes</i> , mas o cantador aproveita <i>quadras populares</i> para intercalar a cantoria. O 19 é o 19º batalhão de caçadores, tropa do exercito aquartelada na Bahia.
			Quem quizé peixe gelado, vá na praia da preguiça. O 19 tá acabando co'os sordado da poliça	Escrito	
			Amanhã é dia Santo, vou-m'embora pro sertão. Candieiro de dois bico não lumeia dois salão	Escrito	
			A palavra n'era tanta, o rojão de São Matheus!	Escrito	Aqui <i>rojão</i> equivale a <i>regime</i> , costume de São Matheus
			Ê rua de Baixo! Ê Morro de São Paulo! Ê Rio de Janeiro!	Escrito	A Bahia e o Brasil têm seu lugar nesse cânticos.
Ê agua de bebê, camarada!	Escrito	assim como a agua potavel			

Registro de Mestre Bimba

<p>Oi valha me nossa senhora/ valha me nossa senhora mãe de Deus, do criador/ nossa senhora me ajude, que nosso senhor me ajudô, camará, água de bebê/ê é água de bebê camará (coro)/ lê Aruandê/ iê aruandê camará (coro)/ sabe jogá/ ê é sabe jogá camará (coro)/ campo de batalha/ ê é campo de batalha, camará (coro)/ é mandingueiro/ ê é mandingueiro camará (coro)/ iê é cabecero camará/ ê é cabecero camará (coro)/ ai sabe jogá/ê é sabe jogá camará (coro)/ iê a Regional/ ê é a Regional camará (coro)/ ai, ai galo cantô/ ê é galo cantô camará (coro)/ iê cocorocô camará/ ê é cocorocô camará (coro)/ cheguei agora/ ê é cheguei agora camará (coro)/ iê é mucho hora (?) camará/ (coro repete)/ tem plataforma (tempo tá fora?)/ (coro repete)/ Oi viva seu José (?)/ (coro repete)/ oi sim, sim, sim, oi não, não, não/ (coro repete)/ bis/ bis/ oi não, não, não, oi, não, não, não/ repete o anterior com a oposição sim,não/ oi sim, sim, sim, oi não, não, não/ (coro repete)/ bis/ bis/ oi não, não, não, oi, não, não, não/ repete o anterior com a oposição sim,não/ oi sim, sim, sim, oi não, não, não/ (coro repete)/ bis/ bis/bis/bis/ valha me deus nossa senhora/ valha me nossa senhora mãe de deus do criador/ nossa senhora me ajude, que nosso senhor me ajudô, camará/ ê é galo cantô/ ê é galo cantô (coro)/ iê cocorocô camará/ ê é cocorocô camará (coro)/ iê a Regional/ ê é a Regional camará (coro)/ oi tamo na escola/ ê é tamo na escola camará (coro)/ aprendendo a lê/ ê é aprendendo a lê camará/ ê é todo ABC/ ê é todo ABC camará (coro)/ iê é mandingueiro/ ê é mandingueiro camará (coro)/ ê sabe jogá/ê é sabe jogá camará (coro)/ a faca de ponta/ ê é a faca de ponta camará (coro)/ ê é sabe furá/ ê é sabe furá camará (coro)/ oi a goma de gomá/ ê é a goma de gomá camará (coro)/ ê ferro de bate/ ê é ferro de batê camará (coro)/ iê campo de mandinga/ ê é campo de mandinga camará (coro)/ iê é mandingueiro/ ê é mandingueiro camará (coro)/ iê é cabecero camará/ ê é cabecero camará (coro)/ iê volta do mundo/ ê é volta do mundo camará (coro)/ 4'05 até 4'28" só instrumental/ Nega que vende aê, nega que vende aê/ arroz de maranhão/ meu sinhô mandô vende mas na terra de salomão camará/água de bebê/ ê é água de bebê camará (coro)/ Lê Aruandê/ iê aruandê camará (coro)/ é mandingueiro/ ê é mandingueiro camará (coro)/ ê é cabecero camará/ ê é cabecero camará (coro)/ sabe jogá/ê é sabe jogá camará (coro)/ a faca de ponta/ ê é a faca de ponta camará (coro)/ ê é sabe furá/ ê é sabe furá camará (coro)/ oi a goma de gomá/ ê é a goma de gomá camará (coro)/ ê ferro de bate/ ê é ferro de batê camará (coro)/ iê a Regional/ ê é a Regional camará (coro)/ iê a volta do mundo/ ê é a volta do mundo camará (coro)/ 5'19 até 5'47" só instrumental.</p>	<p>Gravação em áudio. Música 2</p>	<p>Voz inicial: ao som do berimbau, do pandeiro e do caxixé cantará Bimba e seu conjunto</p>
<p>ê perto de mim tem um vizinho/ perto de mim tem um vizinho/ que enricou sem trabalhar/ meu pai que trabalhou tanto nunca pôde enricar/ deixasse uma noite que deixasse de rezar, camará/ água de bebê/ ê é água de bebê camará (coro)/ êi aruandê/ ê é aruandê camará (coro) / qué me vendê/ ê é qué me vendê camará (coro)/ ê na falsidade/ ê é na falsidade camará (coro)/ ai caba de matá/ ê é caba de matá camará (coro)/ ai a Regional/ ê é a regional camará (coro)/ ai caba de vencê/ ê é caba de vence camará (coro)/ ê ni campo de batalha/ ê é campo de batalha camará (coro)/ ê viva seu José (São José?) camará/ ê é viva seu José (São José?) camará (coro)/ ai viva meu mestre/ ê é viva meu mestre camará (coro)/ ele quem me ensino/ ê é ele quem me ensino camará (coro)/ ai a malandragem/ ê é a malandragem camará (coro)/ 1'23" (...)/ ai aprende a lê/ ê é aprende a lê camará (coro)/ iê volta do mundo/ (coro repete)/ só instrumental e voz ao fundo "é regional ou não é, ora?"/ riachão tava sentado, riachão tava sentado na cidade de Açu, apareceu um nego da espécie de urubu, a camisa de sola e a calça de couro cru, camará/ água de bebê/ (coro repete)/ iê e mandingueiro/ (coro repete)/ ai é feiticeiro/ (coro repete)/ ê viva seu José (São José?)/ (coro repete)/ ai viva meu mestre/ (coro repete)/ ele quem me ensino/ (coro repete)/ ai a malandragem/ (coro repete)/ iê a Regional/ (coro repete)/ ai vamos aprender/ (coro repete)/ iê volta do mundo/ só instrumental de 2'53 a 3'22/ hora meu mano é hora, hora meu mano é hora, hora da ladainha/ no dia que amanheço dentro de de Itabaianinha/ homem não monta a cavalo/ mulher não "deita" galinha/ as freiras que estão rezando se esquecem da ladainha, camará/ água de bebê/ (coro repete)/ iê é mandingueiro/ (coro repete)/ iê é cabecero/ (coro repete)/ ai viva meu mestre/ (coro repete)/ ele quem me ensino/ (coro repete)/ ai a Regional/ (coro repete)/ ê faca de ponta/ (coro repete)/ ai ai sabe furá/ (coro repete)/ ao faca de cortá/ (coro repete)/ ai viva seu José (São José?)/ (coro repete)/ iê volta do mundo/ (coro repete)/ minino quem foi seu mestre?/ minino quem foi seu mestre?/ que lhe deu essa lição?/ Sou discipulo que aprendo/ mestre qui deu lição/ o mestre quem me ensinou/ engenho da conceição/ só devo é o dinheiro, saúde e obrigação/ o segredo de São Cosme, quem sabe é São Damião, camará/ água de bebê/ (coro repete)/ iê aruandê/ (coro repete)/ a qué me vendê/ (coro repete)/ iê na falsidade/ (coro repete)/ iê é hora é hora/ (coro repete)/ ai ai cheguei agora/ (coro repete)/ (...)/ ói dá sentido nele/ (coro repete)/ muleque é mandingueiro/ (coro repete)/ ai sabe jogá/ (coro repete)/ iê a Regional/ (coro repete)/ óia a vorta do mundo/ (coro repete)/ 5'43 até 6'02 só instrumental</p>	<p>Gravação em áudio. Música 3</p>	<p>cantará agora ao som do caxixé, do berimbau e do pandeiro, Bimba e seu conjunto interpretando canticos regionais</p>
<p>Minina vamo no mato, minina vamo no mato, vamo cata carrapato/ minina vamo na sala, vamos cata muita pulga (?)/minina vamos pro manguê vamos cata caranguejo/ minina vamos pra cama, vamo cata percevejo, camará/ aruandê/ ê é aruandê camará/ ai, ai qui vai fazê?/ (coro repete)/ dê sintido nele/ (coro repete)/ ai é mandingueiro/ ê sabe jogá/ (coro repete)/ ai ai a capoeira/ (coro repete)/ iê tem fundamento/ (coro repete)/ ai ai jogo de fora/ (coro repete)/ iê jogo de dentro/ (coro repete)/ ai tamos aprendendo/ (coro repete)/ ai, ai faca de ponta/ (coro repete)/ i faca de cortá/ (coro repete)/ ni campo di mandinga/ (coro repete)/ muleque é mandingueiro/ (coro repete)/ iê vorta do mundo/ (coro repete)/ oi zum, zum, zum, zum/ capoeira mata um/ (coro repete)/ bis X 7/ olha Dona Mulô (?)/ como vai, como passo?/ Dona Mulô (coro)/como vai, como passo?/ Dona Mulô (coro)/ bis X 33/ vorta do mundo/ 4'4" a 5'30" só instrumental/ tira de lá bota cá/ Idalina (coro)/ bis X3/ ai tira daqui bota ali/ Idalina (coro)/ ai tira daqui bota ali/ Idalina (coro)/tira de lá bota cá/ Idalina (coro)/ tira de lá bota cá/ Idalina (coro)/ai tira daqui bota ali/ Idalina (coro)/ ai tira daqui bota ali/ Idalina (coro)/ aaaa, ai ,ai, ai</p>	<p>Gravação em áudio. Música 4</p>	<p>Ao som do pandeiro, do berimbau e do caxixi, cantará Bimba e seu conjunto, interpretando Angola, no momento em que renega seus antepassados</p>

Registro de Mestre Cabecinha

<p>"póde canta?"..iê maria meu deus/ maria meu deus/ só chega nessa hora (????)/ alguém participa de algo e cai no chão desmaiado (????)/ iê é hora é hora/ ê é é hora é hora camará (coro)/ ê vamos nos embora camará/ (coro repete)/ ê pelo mundo afora camará/ (coro repete)/ ê vida meu mestre/ (coro repete)/ ele quem me ensino/ (coro repete)/ iê a malandragem/ (coro repete)/ a volta do mundo/ (coro repete)/ que que o mundo dá/ (coro repete)/ era besouro era besouro, alecrim cordão de ouro/ era besouro era besouro (coro)/oi alecrim cordão de ouro/ (coro repete)/oi alecrim cordão de ouro/ (coro repete)/ô era besouro...(?) / (coro repete)/ era besouro conhecido/ (coro repete)/ ô conhecido na cidade/ (coro repete)/ ô besouro besourinho/ (coro repete)/ ô besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ o alecrim cordão de ouro/ (coro repete)/ ôi o besouro eu vou me embora/ (coro repete)/ oi chegou a minha hora/ (coro repete)/ oi é besouro de Santo Amaro/ (coro repete)/ oi é besouro eu vou me embora/ (coro repete)/ oi vou me embora, vou me embora/ (coro repete)/ oi a muié disse que vou/ (coro repete)/ (...)/ oi é besouro besourinho/ (coro repete)/ oi besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ (...)/ (coro repete)/ oi me ajude a cantá/ (coro repete)/oi é me dói o céu da boca/ (coro repete)/ oi o dente...(...)/ (coro repete)/ oi é besouro, é besouro/(coro repete)/ oi alecrim cordão de ouro/(coro repete)/ oi besourinho vá simhora/ (coro repete)/ oi não podemos demorá/ (coro repete)/ oi é besouro é besouro/ (coro repete)/ oi é besouro conhecido/ (coro repete)/ oi besouro era afamado/ (coro repete)/ oi besourinho de Santo Amaro/ oi besourinho cordão de ouro/ oi quem quiser saber meu nome/ (coro repete), oi não precisa perguntar/ (coro repete)/ oi vá no largo do Garcia/ (coro repete)/ oi sou o bamba do lugar/ (coro repete)/ oi besouro eu vou me embora/ oi vou sair no mundo afora/(coro repete)/ oi o vapor já apito/ (coro repete)/ ê não podemos demorá/ (coro repete)/ ê besouro vai simhora/ (coro repete)/ ê da-me um aperto de mão/ (coro repete)/ ê um abraço por lembrança/ ê dentro do meu coração/ (coro repete)/ ê besouro é besouro/ (coro repete)/ ê alecrim cordão de ouro/ era besouro respeitado/ (coro repete)/ ê besourinho de Santo Amaro/ (coro repete)/ ê besourinho já vai simhora/ (coro repete)/ ê vai pro Rio de Janeiro/ (coro repete)/ ê vai formar a capoeira/ (coro repete)/ ê lá no morro de salgueiro/ (coro repete)/ ê besourinho besourinho/ (coro repete)/ ê quem quiser saber meu nome/ (coro repete)/ ê va lá na capitania/ ê eu me chamo é Fernão (?)/ (coro repete)/ ê conhecido na Bahia/ (coro repete)/ ê besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ê besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ ê besourinho de Santo Amaro/(coro repete)/ (...) algo como Salvador respeita ele e depois alguém tem medo dele/ (coro repete)/ ê besourinho besourinho/ (coro repete)/ ê besourinho cordão de ouro/ (coro repete)/ 5'27" a 5'57" só instrumental</p>	Gravação em áudio. Música 5	Vamos ouvir agora o conjunto de mestre cabecinha, esperança angola
<p>Não sô filho daqui, não sô filho daqui/sô do norte Paraná/ vim lá da velha ???? Me criei na capital/ ê é hora é hora/ (coro repete)/ ê vamo simhora/ (coro repete)/ ê pelo mundo afora/ (coro repete)/ ê viva meu mestre/ (coro repete)/ ele quem mi ensinô/ (coro repete)/ ê a malandragem/ (coro repete)/ ê volta do mundo/ (coro repete)/ Cai, Cai Catarina, saia do mar venha vê Idalina/ Cai, Cai Catarina (coro) / ê saia do mar venha vê Idalina/ (coro repete)/ ê Catarina minha nega/ (coro repete)/ ê Catarina, Catarina/ (coro repete)/ ê quem te deu essa medalha?/ (coro repete)/ ê oi um moço bonito/ (coro repete)/ ê quem vem lá da Itália/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê dá me um aperto de mão/ (coro repete)/ e um abraço por lembrança/ (coro repete)/ ê dentro do meu coração/ (coro repete)/ ê saia do mar venha ver Idalina/ (coro repete)/ ê Catarina Vô (ou vamo) mi imhora/ (coro repete)/ ê como já disse que vou/ (coro repete)/ ê se não ir (...)/ (coro repete)/ na.. (...).. também não vou/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê minino quem foi teu mestre?/ (coro repete)/ ê quem te deu essa lição?/ (coro repete)/ ê foi o padre do altar/ (coro repete)/ sô cristão mas tô por cima (ou dou por cima?)/ ai e o padre era (...)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê tava na beira do cais/ (coro repete)/ ê agendando (????) a minha so/ (coro repete)/ quando soube a notícia/ (coro repete)/ ê vem o vapor do norte/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê bate bate minha gente/ ê me ajude a eu cantar/ (coro repete)/ ai mi dói o céu da boca/ (coro repete)/ e os dente dos (...)/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê no dia que eu amanheço/ (coro repete)/ dentro de Itabaianinha/ (coro repete)/ ê ele mi mando acabá (?)/ (coro repete)/ ê minha mulher deixou (...)/ (coro repete)/ ê mas o povo da cidade/(coro repete)/ ele qué sabe qui a voz é minha/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê sai do mar vem vê Idalina/ (coro repete)/ ê puxa-puxa, leva-leva/ (coro repete)/ ê cai pro lado de lá (?)/ (coro repete)/ quem pode vai/(coro repete)/ quem não pode não vai lá/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ Catarina Vô mi imhora/ (coro repete)/ ê Catarina Catarina/ (coro repete)/ ê no dia que eu apanhei/ (coro repete)/ (...)/ 5'09" A 5'45" só instrumental</p>	Gravação em áudio. Música 6	vamos agora a continuação do mesmo..da mesma capoeira.

1940

Turner, Lorenzo

Registro de Mestre Cabecinha

<p>Quando eu era pequeninho/quando eu era pequeninho/ minha mãe memo dizia/ minha mãe memo dizia/ que não fosse capoeira/ capoeira não é boa/ (...)do valente lá no alto da coroa/ é é hora é hora/ (coro repete)/ é vamo simbora/ (coro repete)/ é pelo mundo afora/ (coro repete)/ é viva meu mestre/ (coro repete)/ ele quem mi ensinô/ (coro repete)/ é a malandragem/ (coro repete)/ é volta do mundo/ (coro repete)/ que que o mundo dá/(coro repete)/ é Paraná vou ver meu Paranaguá/ é Paraná (coro repete)/bis X 4/ amanhã vô mi imbora/ (coro repete)/ é como já disse que vou/ (coro repete)/ se não ir em barca nova/ (coro repete)/ E na velha também não vou/ (coro repete)/ Paraná Paraná/ (coro repete)/ e minina minha menina/ (coro repete)/ é carocinho de (...)/(coro repete)/ é si tu gostá de mim/ (coro repete)/ é cala boca desse cara/ é o dia que eu amanheço/ (coro repete)/ é dentro de Itabaianinha/ (coro repete)/ nem homem monta a cavalo/ (coro repete)/ nem mulher deita galinha/ (coro repete)/ é mais o povo a cidade/ (coro repete)/ é qué sabê qui a voz é minha/ (coro repete)/ é mulher parida num come (?)/ (coro repete)/ é farinha do mesmo dia (?)/ (coro repete)/ é se cumê de manhã cedo/ (coro repete)/ é o sino bate de meio dia/ (coro repete)/ é quando vê cobra assanhada/ (coro repete)/ no (...), algo como no mero pedar o dia (?)/ (coro repete)/ é cobra assanhada morde/ (coro repete)/ iê e se cobra mordida/ (coro repete)/ é vou me embora pra Bahia/(coro repete)/ é vou subir de avião/ (coro repete)/ é quem tem dinheiro sobe/ (coro repete)/ é quem não tem não sobe não/ (coro repete)/ é Paraná Paraná/ (coro repete)/ melhor que ordem no mundo (???)/ (coro repete)/ (...) 3'47"/ (coro repete)/ (...) 3'51/ (coro repete)/ (...) agora já sei a manha (???)/(coro repete)/ é namorei uma minina/ (coro repete)/ é pedi logo em casamento/ (coro repete)/ é a tinta dos meus olhos/ (coro repete)/ é a pena do pensamento/ é Paraná Paraná/ (coro repete)/ bis/ é amanhã eu vou me embora/ (coro repete)/ é lá pro Rio de Janeiro/ (coro repete)/vô forma a capoeira/ (coro repete)/ é lá no morro de Salgueiro/ (coro repete)/ é Paraná Paraná/ (coro repete)/ é vô vê meu Paranaguá/(coro repete)/ e violero violero/ (coro repete)/ é canta a viola serena/ (coro repete)/ é dame um aperto de mão/ (coro repete)/ 5'02 a 5'48 só instrumental</p>	<p>Gravação em áudio. Música 7</p>	<p>vamos ouvir o mesmo conjunto</p>
<p>No dia que eu amanheço/ com vontade de jogá/ no vinte (?) pulo pra cima/ caio no mesmo lugar/ viro cobra de cipó/ viro cobra de coral/ dô dentada venenosa/ dotô não pode curar, camará/ é hora é hora/ é é é hora é hora camará (coro)/da malandragem/ (coro repete)/ da capoeiragem/ (coro repete)/ jogo de dentro/(coro repete)/ joga pra la/(coro repete)/ joga pra ca/(coro repete)/ vamos nos imbora/(coro repete)/ pelo mundo afora/(coro repete)/ volta do mundo...(muda cantador)/ É Santo Amaro/ vou ver lampião de amor (?)/ é Santo Amaro (coro)/ ai Santo Amaro vô mi imbora/ (coro repete)/ é vô vê lampião de amor (?)/ (coro repete)/ é Santo Amaro/ (coro repete)/ vô vê lampião de amor/ (coro repete)/ Santo Amaro, Santo Amaro/ é amanhã eu vô mi imbora/ (coro repete)/ e como já disse que vou/ (coro repete)/ e se não ir de barca nova/(coro repete)/ na velha também não vou/(coro repete)/ Santo Amaro Santo Amaro/ bis/ e dá (ou vá?) direito meu colega/(coro repete)/ é dá me um aperto de mão/é um abraço por lembrança/ (coro repete)/ é dentro do meu coração/ (coro repete)/ é Santo Amaro Santo Amaro/ (coro repete)/ é amanhã eu vô mi imbora/ (coro repete)/ é pra cidade de Lorena/(coro repete)/2'53" (...)/ (coro repete)/ Santo Amaro eu vo mimbora/(coro repete)/ bis/ é pra cidade de Lorena/ (coro repete)/ é te leva eu não posso/ (coro repete)/ é te deixá eu sinto pena/ é Santo Amaro Santo Amaro/ (coro repete)/ é Viva morro de São Paulo/ é viva o farol (?) da Bahia/ (coro repete)/ é 3'34" (...) foi simbora/ (coro repete)/ é se eu pudesse também ia/ (coro repete)/ Santo Amaro Santo Amaro/ (coro repete)/ é vai simbora deus te leve/ (coro repete)/ é deixe que irá ajudar (?)/ (coro repete)/ 3'53" é te (...) pelo caminho/ é Paraná Paranandá (Paranaguá?)/ (coro repete)^/ é sô filho da onça daqui (?)/ (coro repete)/ neto da / é eu mato sem fazê som/ (coro repete)/ êngulo sem mastiga/(coro repete)/ é se dissé que 4'20" (...)/ (coro repete)/ é vô tira sem mamá/ (coro repete)/ é di leite de cevada/ (coro repete)/ é di leite ni curral (?)/ (coro repete)/ Santo Amaro, Santo Amaro/(coro repete)/ menina minha menina/(coro repete)/ i la do centro da cidade/ (coro repete)/ (...)/ (coro repete)/ é com tanta sagacidade/ (coro repete)/ é Santo Amaro, Santo Amaro/ (coro repete)/ bis/ bate-bate minha gente/ (coro repete)/ é mi ajudem a cantar/ (coro repete)/ é já mi dói o ceu da boca/ (coro repete)/ é o dente do 5'12" (...)/(coro repete)/ Santo Amaro, Santo Amaro/ (coro repete)/ vo ve lampiao de amor/(coro repete) bis/ 5'27" vozes femininas ao fundo/ até 5'53" só instrumental</p>	<p>Gravação em áudio. Música 8</p>	<p>vamos ouvir agora...o mesmo conjunto, capoeira angola</p>

1940	Turner, Lorenzo	Registro de Mestre Cabecinha	<p>ê, eu sô filho daqui/ ei sô filho daqui/ mas sô do norte Paraná/ mas sô do norte Paraná/ vim da velha diamantina (?) me criei na capital/ é hora é hora/ ê é hora é hora camará (coro repete)/ ê vamos simhora/ (coro repete)/ pelo mundo afora/(coro repete)/ e viva meu mestre/(coro repete)/ ele quem me ensino/(coro repete)/ e a malandragem/(coro repete)/ e volta do mundo camará/(coro repete)/ e bom vaqueiro, bom vaqueiro, bom vaqueiro pra meu gado (?)/um bom vaqueiro, um bom vaqueiro (coro repete)/ bis/ um bom vaqueiro, um bom vaqueiro/ (coro repete)/ um bom vaqueiro pra vaquejá (?)/ (coro repete)/um bom vaqueiro vamimbora/ (coro repete)/ ê como já disse que vou/ (coro repete)/ ê se não ir em barca nova/ (coro repete)/ ê na velha também não vou/ (coro repete)/ um bom vaqueiro, um bom vaqueiro/ (coro repete)/ um bom vaqueiro pro meu gado/ (coro repete)/ ê com uma corda de laçá/ (coro repete)/ e montado em seu cavalo/ (coro repete)/um bom vaqueiro pra vaquejá (?)/ (coro repete)/ ê mi lace aquele boi/ (coro repete)/ ê mi bote no curral/ (coro repete)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ ê um bom vaqueiro pra vaquejá (?)/ (coro repete)/ bom vaqueiro de Yáyá/ (coro repete)/ agora eu quero vê/ (coro repete)/ aquele (?) você laçá/ (coro repete)/ um bom vaqueiro, um bom vaqueiro/ (coro repete)/ ê vaqueiro enfeitado/ (coro repete)/ ê vaqueiro conhecido/ (coro repete)/ ê vaqueiro do lugar/ (coro repete)/ ê vaqueiro é chamado/ (coro repete) / ê num vai ganhá a vaquejada (?) / (coro repete)/ê mi lace aquele boi/ (coro repete)/ ê mi bote no curral/ (coro repete)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ ê amanhã eu vo mimbora/ (coro repete)/ ê si não ir em barca nova/ (coro repete)/ ê vô embarcar no vapor/ (coro repete)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ 3'37" (...)de São Paulo/ (coro repete)/ ê de farol da Bahia/ (coro repete)/ ê meu amor já foi simhora/ (coro repete)/ e seu pudesse também ia/ (coro repete)/ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ 3'55" (...)..andei no mundo/ (coro repete) / a sua (?) estrela me acompanha/ (coro repete)/(...)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ ê puxa-puxa, leva-leva/ (coro repete)/ quebra pra cima de mim/ (coro repete)/ ê quem pode vai em cima/ (coro repete)/ quem não pode, não si move (não sinhô?)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ bis/ ê eui me chamo cabo 4'36" (...)/ sô filho de Santo Amaro/(coro repete)/ (...) / (coro repete)/ ê mi der também apanha/ (coro repete)/ ê dura mesmo não há (?)/ (coro repete)/ ê bom vaqueiro, bom vaqueiro/ (coro repete)/ bis/ 5'05" (...) / ê na carreira que tu anda (?) / (...) / 5'19" a 5'43" sô instrumental</p>	Gravação em áudio. Música 9	vamos ouvir o mesmo conjunto, capoeira angola
			Só instrumental. Categorizada como São Bento Grande	Gravação em áudio. Música 10	O conjunto esperança angola, vai tocar agora São Bento Grande
1942	Almeida, Renato	O Brinquedo da capoeira. In: Revista do Arquivo Municipal	Tiririca é faca de cortá. Cortô negô de sinhá. Negô custou dinheiro. Dinheiro custa ganhá	Escrito	M. Querino e E. Carneiro citam cantigas com refrão, nas quais encontrei versos que ouvi dispostos de outra forma, parecendo que sejam tradicionais e aproveitados nas modalidades que se vão improvisando. E Dorival Caimmy me deu também como referência essa Tiririca. (Almeida não descreve). O modo de cantar é original. Um camarada tira o verso e o côro responde ora todo o últmo verso, ora parte, ora a última palavra apenas.
			Si eu fosse governadô. Governasse a Baía. Às 4 hora da tarde. Negô negô não saia.	Escrito	As vezes o verso tem sentido irônico, versando sempre sobre assuntos negros e com reminiscências da escravidão, ou melhor, motivos da escravidão
			Menina me chama funda-loja. Funda-loja eu não sou. Venha me dá uma lição. Foi meu mestre que mandou. Que será "funda-loja"?	Escrito	Versos em que não encontrou nenhum sentido
			O nosso governador, o nosso governador, lá do Rio de Janeiro, lá do Rio de Janeiro. Eu vou brincar capoeira, pela nação brasileira, pela nação brasileira. Governador da Baía, Governador da Baía, que governa seu estado, eu vou saltar capoeira, dar viva ao coroado, dar viva ao coroado, dar viva ao coroado	Partitura: pentagramas 6	Logo no começo cantaram essas duas quadras: o <i>nosso governadô</i> , que se diz morar no Rio de Janeiro, e deve referir-se ao Presidente da República, logo em seguida pela outra <i>Governadô da Baía</i> , a quem chamam alías de <i>coroado</i> , incongruências essas muito comuns, sobretudo nos cantos dos pretos
			gin gin gin gin gin - gin capim do mar capim gin gin gin gin gin gin	Partitura: pentagramas 3	Não tem também muito sentido, repetindo esse gin-gin várias vezes e concluindo - capim do mar. Ninguém me explicou o que fosse esse capim do mar, parecendo-me ou tratar-se de recurso onomatopaico ou mais provavelmente de reminiscências de cantigas perdidas na memória, a que deram depois essa expressão primária
			Capoeira matou um. Zum, zum, zum, zum, zum, zum. Oi capoeira ensina um. Zum etc.	Escrito	São comuns alías [as reminiscências] e verifiquei em outros cantos, como neste exemplo, alías de perfeito sentido. Esse verso foi também cantado mudando o zum, zum...para dan, dan
			Chegou meu mestre, brinca meu mestre ideal, salta meu mestre ideal, brinca meu mestre ideal, chegou meu mestre ideal	Partitura: pentagramas 3	A cantiga <i>Chegou mestre</i> é uma referência o mestre de capoeira, já aposentado e que é o técnico do grupo
Vapor chegou, vapor chegou na Baía. Se vem do norte à Baía. Se vem do sul à Baía	Escrito	Cantam com a mesma toada do anterior			

			Na ladeira de Santa tereza, na ladeira de Santa Tereza. Nêgo matou o senhor, nêgo matou o senhor, pensando que era saco de dinheiro, mas era saco de pecado, mas era saco de pecado	Partitura: pentagramas 4	Única que tem sentido trágico, desse negro que matou o senhor pensando que era saco de dinheiro e afinal sera somente saco de pecado
1945	Amado, Jorge	Bahia de todos os Santos	Negra, o que vende aí? Vendo arroz de camarão, Sinhá mandou vender na cova de Salomão	Escrito	
			Camaradinho, eh! Camaradinho, Camarada....	Escrito	Estribilho clássico
			Volta do mundo, eh! Volta do mundo ah! Aiúna é mandingueira Quando está no bebedor... Ela é muito sagonha Capoeira pegou ela e matou...	Escrito	E a luta começa. Vão lutando e cantando. É como um desafio. Cada capoeirista tem seus versos próprios além daqueles que já perderam os direitos autorais e são propriedade de todos. Alguns [como este] com forte acento negro
			No tempo que eu tinha dinheiro Comia na mesa com ioiô...Deitava na cama com iaiá.... Depois que dinheiro acabou Mulher que chega pra lá, camarada! Camaradinho, eh! Camarada	Escrito	Alguns outros, lembrando os tempos da escravidão, definem o senhor branco, cheios de uma filosofia realista. Ou aquele verso que diz: Quando eu tinha dinheiro ioiô me chamava de parente
1951	Carybé	Coleção Recôncavo n° 3 - Capoeira	Quebra milho com a gente/ Macaco/ Macaco que quebra dendê/ Macaco	escrito	Os negros não perdiam oportunidade de exercitar-se, se a tarefa era pilhar milho, as mãos dos pilões desciam numa pancada só, acompanhando seu canto....(canção), E dois deles se desmanchavam no chão, trocavam as pernas pelos braços, ameaçavam o companheiro com a cabeça, sempre sorrindo, inventando gestos, brincando
			Sinhazinha que vende aí?/ Vendo arroz do Maranhão/ Meu Sinhô mandô vendê/ Na terra de Salomão/ Aruandê (e o coro responde) ê ê Aruandê Camarado/ Galo cantô/ ê ê galo cantô camarado/ Cocôrocô/ ê ê cocôrocô camarado/ Goma de engomá/ ê ê goma de engomá Camarado/ Ferro de matá/ ê ê ferro de matá Camarado/ É faca de ponta/ ê ê faca de ponta camarado/ Vamos embora/ ê ê vamos embora Camarado/ Pro mundo afóra/ ê ê pro mundo afóra Camarado/ Dá volta ao mundo/ ê ê dá volta ao mundo Camarado	escrito	A Bahia muito contribuiu, na parte musical....Inventou cantigas e deu regras ao jogo eu começa coma chulas de fundamento tiradas pelo mestre
			Torpedêra Piauy/ Couraçado na Bahia/ Mataro Pedro Mineiro/ Ay, Ay/ Dentro da secretaria...	escrito	Muitas chulas de fundamento contam façanhas e feitos dos mestres que tem assim trovadores que cantam suas glórias, não na voz lânguida dos alaúdes, mas no som rouco dos berimbaus e na pancada do caxixi
1954	Alexandre R	Vadição	Ê Ê é mandingueiro/ Ê Ê é mandingueiro camará / Ê Ê é caderneiro (Baderneiro?)/ Ê Ê é caderneiro (Baderneiro?) camará/ Ê Ê sabe jogá/Ê Ê sabe jogá camará/ Ê Ê a capoeira/Ê Ê a capoeira camará/ Ê Ê faca de ponta/ Ê Ê faca de ponta camará/ Ê Ê sabe furá/Ê Ê sabe furá camará/ Ê Ê ferro de batê/ Ê Ê ferro de batê camará/ Ê Ê aquinderreis/ Ê Ê aquinderreis camará/ Ê Ê volta do mundo/ Ê Ê volta do mundo camará	Audiovisual	Tocador puxa 1° verso e o coro repete o mesmo acrescido de "camará"
			Vou dizer ao meu senhor/ Que a manteiga derramou/ Côro (repete)/ A manteiga não é minha/ A manteiga é do sinhô/ A manteiga (não é minha?)/ A manteiga é de yôyô/ A manteiga não era minha/ Caiu tudo, derramou/ A manteiga derramou/ Não era minha (?) era de yôyô		
			Vai você, vai você/ Dona Maria como vai você/ Côro (repete)/ Joque bonito que eu quero ver/ Vai você, vai você	Audiovisual	
			Toque apenas de instrumental: din, din, din (7X), din, din, din (5X)	Audiovisual	
1968	Moura, Jair	Dança da Guerra	Quem quiser ter (ver?) piedade, yôyô/ Vá nas grades da cadeia/(inaudível) mais escuro que/ A porta de uma cadeia (cadeia?)/ Ê Ê aquinderreis, Ê Ê é hora, é hora/ Ê Ê viva meu mestre/ Ê Ê Ilha de Maré	Audiovisual	Tocador puxa 1° verso e o coro repete o mesmo acrescido de "camará"
			Quem quiser ter (ver?) piedade, yôyô/ Vá nas grades da cadeia/(inaudível) mais escuro que/ A porta de uma cadeia (cadeia?)/ Ê Ê aquinderreis, Ê Ê é hora, é hora/ Ê Ê viva meu mestre/ Ê Ê Ilha de Maré/ Ê Ê ilha de Banzé (?)	Audiovisual	Mostra-se imagem dos executantes: 2 berimbaus, 3 pandeiros e 1 tambor (atabaque) na posição deitada, tal como imagem de Rugendas
			Yáyá, cobra (culpa?) suba (?) o morro camará/ Iêê, morro de São Paulo, camará/ Iêê, Estado da Bahia Camará	Audiovisual	