

## 6

### Ecoss poéticos dos cantos da capoeira

Observando os cantos da capoeira podemos encontrar elementos que se repetem, ora uma palavra, ora um verso, ora uma ideia. Alguns temas se fazem presentes em vários momentos nesse universo cuja amostra esculpida foi levantada no capítulo anterior.

Exemplo disso são os temas geográficos, em que se destacam nomes de localidades importantes para o imaginário da capoeira – Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Luanda –, trazidos por diferentes cantos. Vejamos o caso desta última, que aparece de formas diversas, também como Aruanda ou Aluanda. Cidade africana de importante referência na história do tráfico negreiro. Identificada como símbolo da terra ancestral, real e mitológica, “cantada e recantada pelo negro, a ponto de Cascudo dizer que não acredita que nenhuma cidade neste mundo esteja nas cantigas brasileiras como Luanda” (REGO, 1968, p. 256). Na capoeira, aparece também como aruandê ou aluandê. Segundo Waldeloir Rego, trata-se de uma expressão fonética diferente para a mesma palavra.

Aruandê. *s.m.* Trata-se do vocábulo *Luanda*, acompanhado de um *a* protético, seguido da troca do *l* pelo *r* na referida palavra e um *ê* exclamativo. Daí a composição *a+Luanda+ê*. Sua aparição se dá nas cantigas de números 2, 30, 31. (REGO, 1968, p. 145)

Como anuncia o etnógrafo ensaísta, encontramos-na no corrido “Tim, tim, tim, Aluandê” (REGO, 1968, p. 93, n. 31) e como verso de louvação (REGO, 1968, p. 48, n. 2 & p. 93, n. 30) comum a várias louvações que apresentamos. Luanda ainda aparece na introdução ao corrido “Ô lê lê” cantado no disco de mestre Pastinha (LP PASTINHA, f. 3). Mas o sentido dado ao termo não esclarece sua referência ao ponto geográfico, real ou mitológico.

No corrido “Tim, tim, tim, Aluandê” (REGO, 1968, p. 93, n. 31) os versos, cantados por algum solista em uma roda de capoeira ou em uma entrevista com Waldeloir Rego, dizem o seguinte: “Aluandê cabôco é mungunjê/ Aluanda hoje é ferro de batê/ Eu cheguei lá in casa e não vi vosmicê” (Idem). Apesar dos versos serem livres, encontramos algumas referências comuns nos discursos presentes nas louvações. Estas parecem referir-se a Aruandê como um indivíduo: “Aruandê/ Quis me matá” (REGO, 1968, p. 49, n. 2); “Aruandê/ quer me vender” (BIMBA, 1940, f. 3 & LP, f. 8 ou 1/2); “Aruandê/ Sabe jogar” (BIMBA, 1940, f. 2) e (CD BIMBA, f. 1); “Aruandê,/ que vai fazer?” (BIMBA, 1940, f. 4) e (LP CAMAFEU, 1967, f. 2/2); “Aruandê,/ joga prá lá” (LP BIMBA, f. 8); ou mesmo com outra grafia: “Aluandê,/ joga-te prá lá” (REGO, 1968, p. 93, n. 30).

Considerando esse Aruandê sujeito, encontramos entre seus predicados a descrição do capoeirista, no próprio imaginário compartilhado pelo grupo: sabe jogar, é mandingueiro e é cabeceiro, como cantam mestre Bimba e Camafeu de Oxóssi na sequência de suas louvações. Nos versos que costumam acompanhar essa sequência também encontramos uma relação de Aruandê com a própria capoeira, sua origem mítica e sua função marcial, identificada com uma arma: ferro de bater e faca de cortar.

Esse discurso, entretanto, pode ser ainda mais complexo. Notamos, em nosso corpo de análise, que Aruandê aparece sempre como um personagem citado logo no início das louvações. No caso de mestre Bimba, isso acontece em quase toda a faixa 1 do lado 2, “Quadras”, do elepê *Curso de Capoeira Regional*, da gravadora J.S., possivelmente, o que foi gravado para melhorar a qualidade técnica da primeira gravação,<sup>196</sup> aquele em cujo discurso aparece mais depurado pelo tempo. Aqui, como nos discursos citados, Aruandê é indivíduo perigoso, e falso: “quis me matar”, “quis me vender/ na falsidade”; do qual se pede a

---

<sup>196</sup> Veja capítulo “Fonogramas e etnografias dos cantos da capoeira”.

distância: “joga(-te) prá lá”; mas que é também capoeirista: “sabe jogar”; por isso é questionado e exige cuidados, já de cunho educacional, como expressa a sequência cantada por mestre Bimba, em 1940: “Aruandê,/ Que vai fazer?/ Sentido nele” (BIMBA, 1940, f. 4).

Encontramos esse discurso de cunho educacional, mais elaborado no disco da década de 1960, acompanhado por um encarte com os exercícios básicos e orientações para os iniciantes: as famosas sequências de mestre Bimba e seus mandamentos. A interpretação desse discurso pode ser aplicada para toda a primeira ladainha cantada neste *long play*:<sup>197</sup>

Iê, quem foi seu mestre?  
Menino, quem foi seu mestre?<sup>198</sup>  
Mestre foi Salomão  
Discípulo que aprendo  
Mestre que dou lição  
O mestre que me ensinou  
No engenho da Conceição  
Eu devo ele o dinheiro [?]  
Saúde e obrigação  
O segredo de São Cosme  
Mas quem sabe é São Damião  
Camarado... (LP BIMBA, f. 8; BIMBA, Vadiação)

A ladainha estabelece um diálogo que começa com a intimidação de um menino: “Quem foi seu mestre?” Este responde que foi Salomão, o grande rei de Israel, personagem importante para as três grandes tradições religiosas do mundo: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Rei sábio, rico, mítico, capaz de submeter os demônios a sua vontade e que penetrou no imaginário popular e capoeira.<sup>199</sup> Esse grande sábio se encontra no Engenho da Conceição. Um engenho de cana, em que o grande rei era escravo ou uma prisão da qual o sábio

<sup>197</sup> As duas primeira faixas dessa versão do *Curso de Capoeira Regional*, as únicas com cantos, foram depois relançadas em CD do ano de 2002: JS DISCOS. RESGATE DA MEMÓRIA MUSICAL DA 1ª GRAVADORA DA BAHIA. No encarte, a data das gravações consta como de 1963.

<sup>198</sup> Na introdução do filme *Vadiação* (ROBATO FILHO, 1954), mestre Bimba canta a mesma música, porém, altera o segundo verso: “meu mestre foi Salomão”, para “quem te deu essa lição”.

<sup>199</sup> Como afirma mestre Cláudio, em depoimento para a dissertação de mestrado de Ana Paula Rezende Macedo (2004, p. 106) sobre as poesias da capoeira, está “o filho do Rei David, tão presente no imaginário baiano, não só como o homem *mais sábio*, porém como *o homem que mais teve mulher* e como símbolo de força mística” (grifos nossos).

seria cativo, segundo declarações de Angelo Decânio Filho.<sup>200</sup> Depois afirma a imensa dívida pelos conhecimentos transmitidos, de tamanha profundidade que aproxima mestre e discípulo com os santos gêmeos Cosme e Damião.

O tema da educação, apresentado na ladainha pela relação entre mestre e discípulo, parece ser levado para a louvação que se segue com os seguintes versos, cantados pelo solista e repetidos pelo coro na forma já apresentada, “Ê, [...], camarado”:

Água de beber/ Aruandê/ Olha camaradinha/ Estamos na história/ aprendendo a ler/ carta de ABC/ faca de ponta/ sabe furar/ quer me matar/ viva, deus do céu/ viva, meu mestre/ que me ensinou/ a malandragem/ volta do mundo. (LP BIMBA, f. 8 ou 1/2)

“Água de beber” é uma locução muito presente como abertura das louvações e, na interpretação aqui proposta, nos remete diretamente ao conhecimento que é mais que alimento; é a própria água, essencial à vida. Voltando a ver em Aruandê o personagem que representa o próprio capoeirista que aprende, podemos relacioná-lo com o menino da ladainha, discípulo de antigo e importante representante mitológico da sabedoria. Ambos podem ser identificados ao próprio solista, que é discípulo que aprende, ao mesmo tempo que é mestre que dá lição. Ideia que se reforça quando mestre Bimba parece se colocar ao lado deste discípulo, também mitológico, representante da própria capoeira dizendo a ele “Olha, camaradinha, estamos na história, aprendendo a ler” e completa com a proverbial ideia de que “faca de ponta sabe furar”, que pode ser lida no sentido de que, quem adquire conhecimento deve ou é capaz de fazê-lo valer, de domá-lo a seu favor, mas que porém pode lhe ser perigoso, pois a faca também pode matar.

Os versos “faca de ponta/ sabe furar” ainda podem ser interpretados em conjunto com a segunda metade da louvação. Nesse sentido, essa faca volta a representar o perigo, mas, dessa vez, ameaçando o solista: “quer me matar” que

---

<sup>200</sup> “O ‘Engenho da Conceição’ citado na quadra cantada no disco de Bimba era uma prisão denominada de Engenho da Conceição, onde eram recolhidos os desordeiros e condenados outros. Desconheço a origem do nome, que provavelmente indica o local onde foi construído o prédio. Durante minha juventude algumas vezes fui jogar futebol com os presidiários e assim passei a conhecê-la ‘por dentro’. Um prédio muito grande, lembrando um convento com suas celas de monges, cercado por muros muito altos, com uma grande área livre onde se localizava o campo de futebol. Atualmente é o Manicômio Judiciário.” In <http://capoeiradabahia.portalcapoeira.com/content/view/310/207>. Essa história nos faz lembrar da mitológica prisão de Oxalá no reino de seu filho Xangô, cujo fim é celebrado todos os anos nas Águas de Oxalá.

encerra o discurso agradecendo a Deus por ter um mestre que lhe ensinou a se defender do perigo.

Essa possível atração entre os temas faz parte da forma como a capoeira articula sua linguagem. Essa articulação se faz dentro de todo o universo da capoeira e para além das próprias palavras referidas nos cantos. Como vimos anteriormente, esse discurso é proferido no momento que a capoeira passa por uma reestruturação dentro da sociedade e o tema educacional lhe aparece como um caminho a ser enfatizado. Ao mesmo tempo, surge como um conhecimento próprio, oriundo dos trabalhadores dos engenhos ou surgido dentre os que frequentavam as prisões. Um discurso histórico que implica na dívida que reforça o elo com a ancestralidade. Nesse sentido, mestre e discípulo se tornam um, fundidos no mesmo corpo que aprende e ensina ou irmanados em uma fidelidade geminiana e religiosa figurada por São Cosme e São Damião.

Além dessa possível interpretação ainda há outras e, mesmo que em quase todos os momentos o termo *Aruandê* não surja como uma referência direta ao porto de Luanda, não podemos dizer que Waldeloir Rego está errado em sua definição. O autor deve ter presenciado momentos em que a palavra apresentava esse mesmo sentido. É dentro dos limites de nossos apontamentos que o termo surge com essa forte característica de um sujeito determinado. Uma forma de conciliar esses significados é compreender a este ente como um egresso do porto de Luanda. Aruandê, menino escravizado, que embarcou naquele porto e que aprende e ensina a sabedoria de seu povo.

Ao mesmo tempo, existe todo um texto envolvendo o canto da capoeira que não tratamos aqui, mas sabemos que é fundamental. Além da poesia existe a música e sua relação com a movimentação dos capoeiristas que se encontram no centro da roda, além de todo o contexto ritual envolvido. Já apresentamos o modelo básico do ritual, nas descrições de Waldeloir Rego (1968, p. 47-51) e Édison Carneiro (1975, p. 10), mas existem variações cuja execução não deve romper o discurso estabelecido *a priori*. Os autores citados introduzem o tema na sequência de seus comentários, ainda que superficialmente. Essa relação entre a forma básica e suas variações pode ser também relacionada à execução musical do principal instrumento da capoeira, o berimbau. Aquele que comanda a roda.

Em trabalho sobre a musicalidade da capoeira, publicado pela série Documentos sonoros do folclore brasileiro, do Instituto Nacional do Folclore

(volume 5, Berimbau e Capoeira - BA), o etno-musicólogo Thiago de Oliveira Pinto, apresenta uma análise sobre a execução do instrumento. O autor define o toque como unidade mínima que se repete e produz um determinado significado. Existem muitos trabalhos sobre o assunto e variados registros demonstram a complexidade desse universo. Não vamos entrar aqui nessa descrição que pode ser apenas vislumbrada no capítulo “A capoeira em roda”. Os toques carregam significados que podem ser lidos de diversas formas, mas apenas entre alguns dos membros de um mesmo grupo a comunicação se estabelece de forma completamente clara.

Na realização de uma roda mantém-se em um ritmo básico e um toque específico; ambos podem variar em determinados momentos do ritual dentro de uma comunicação explícita a todos os participantes de um determinado encontro. Existem porém as variações, as viradas ou as dobradas, como apresenta Thiago de Oliveira Pinto (1988), termos usuais entre os músicos de berimbau, que caracterizam as frases musicais que se desviam do padrão, mas que não quebram o ritmo estabelecido. Essas variações são inumeráveis, dependem da criatividade, mas algumas já são bastante conhecidas e carregadas de significados particulares. Dentre elas, uma que descrevemos é a chamada, utilizada quando o instrumentista quer chamar a atenção para algum evento que demanda a paralisação temporária do jogo. Ela é evidente, constitui-se da repetição constante de um mesmo som sem a menor variação rítmica. É uma mensagem clara que todo o capoeirista deve conhecer desde o seu primeiro momento de prática. Porém, existem algumas outras mensagens que são bastante claras dentro de grupos específicos. É muito comum os toques se confundirem com estilos de jogo, como contamos no capítulo “A capoeira em roda”, acontece que é possível inserir determinados toques como variações ao toque que está sendo executado pela orquestra e essa é uma forma bastante clara de enviar uma mensagem aos participantes da roda: uma crítica, um aviso, um comando etc. Assim, as variações incorporam múltiplos significados que podem ser bastante particulares e específicos, cujo domínio depende do envolvimento com uma determinada comunidade, que varia no tempo e no espaço. Somente no convívio da roda de capoeira que determinados significados podem se tornar evidentes ou, como dizem os versos, “O segredo de São Cosme/ quem sabe é São Damião”.

Essa comunicação se torna bastante complexa pois incorpora o dito, o tocado e, ainda, o gestualizado. Ela é praticamente inatingível fora de um contexto vivido. Por isso, não podemos trazer interpretações definitivas sobre determinados temas, usos e tradições da capoeira, a não ser tomando partido de uma determinada rede de significados e, ainda assim, isolando alguns de seus elementos. Muitos desses significados são acionados apenas entre uns poucos participantes e preservam a característica do segredo, própria à comunicação que se estabelece no momento preciso.

Observando a capoeira como parte de um discurso maior, podemos também vê-la como uma variação, dentro de um regularidade representada pelo universo em que ela se insere. No caso de nossa pesquisa, reportamo-nos a uma determinada comunidade, que se estabelece principalmente no início do século XX, na região central da cidade de Salvador. Aqui defendemos que um estudo mais completo sobre esse corpo de produções poéticas, relacionado com outros elementos, evolventes e envolvidos, é fundamental para compreender a história da capoeira que se espalhou pelo mundo. Neste capítulo apontamos apenas algumas relações que nos parecem instigantes para essa investigação.

Uma grande questão para a capoeira é quanto ao surgimento do ritual que hoje se pratica. Estamos certos de que ele se desenvolve mais especificamente no espaço e no tempo que viemos delimitando. Mas não queremos afirmar que aqui estamos falando de uma origem, mas de uma transformação cuja compreensão guarda alguns discursos específicos, referentes a um momento dentro de uma determinada comunidade de sentidos.

É justamente a musicalidade, o elemento que mais identifica essa presença e evolução ritual. Como presença, temos visto que músicas, danças, jogos, lutas e rituais religiosos formam uma constante de elementos, difíceis de serem separados na manifestações da cultura negra, nos mais diversos ambientes da Colônia e do Império. Alguns nomes genéricos surgiram para enunciar o desconhecido: batuque, para definir as manifestações musicais e religiosas tidas como menos ofensivas; e capoeira: para definir ações cuja periculosidade e a beligerância eram evidentes. Porém, as diferenciações são incertas. Mesmo nos depoimentos dos antigos mestres para o filme *Dança de Guerra*, de Jair Moura (CD MOURA) os termos capoeira e batuque parecem se confundir para definir as práticas a que se referem.

A musicalidade tem sido tomada como indicador da presença de um ritual na capoeira e, seguindo essa ideia, encontramos instrumentos musicais relacionados ao evento descrito como capoeira, pelo menos, desde que Jean Morritz Rugendas publicou seu livro *Viagem pitoresca ao Brasil* (1827). Nessa litografia (Figura 4) o encontro social é marcado pela audiência e o acompanhamento musical evidenciado pela presença de um tambor.

Já no ritual que observamos, no material audiovisual que analisamos e na capoeira de nossos dias, a presença do berimbau é absoluta. Ele é o instrumento que comanda o jogo e é reconhecido pelos antigos mestres como o primeiro instrutor de capoeira. Mestre Pastinha afirma em seu livro que, dentre todos os instrumentos empregados, o berimbau é o principal e indispensável (PASTINHA, 1964, p. 29) e mestre Bimba expunha entre os mandamentos afixados em sua academia o seguinte item: “Obedecer ao comando do berimbau durante a prática da capoeira” (DECÂNIO FILHO, s/d).

O arco musical é uma forma de instrumento muito antiga e bastante difundida em todo o mundo, notadamente na África. Com o aumento dos relatos sobre as terras brasileiras, no início do século XIX, encontramos algumas referências de sua presença. No entanto, as mais detalhadas descrições estão relacionadas ao meio urbano, mais especificamente à cidade do Rio de Janeiro, capital do Império Português e Brasileiro, parada obrigatória para ilustres viajantes.

Henry Koster, inglês, nascido em Portugal, chegou ao Brasil no ano de 1809. Comprou terras e escravos em Pernambuco, mas voltou para a Inglaterra em 1815. Publicou o livro *Travels in Brazil* em 1816, onde descreveu os costumes de libertos e de escravos.

The free people of colour too would sometimes dance, but they only asked permission from me, and they held their merry-making at the door of one of their own huts. Their dances were like those of the African negroes. A ring was formed; the guitar player sat down in a corner, and began a simple tune, which was accompanied by some favourite song, of which the burden was often repeated, and frequently some of the verses were extempore, and contained indecent allusions. One man stepped out in the centre of the ring, and danced for some minutes, making use of lascivious attitudes, until he singled out a woman, who then came forwards, and took her turn in movements no less indecent, and thus the amusement continued until day-break. The slaves would also request to be permitted to dance; their musical instruments are extremely rude: one of them is a sort of drum, which is formed of a sheep skin, stretched over a piece of the hollowed trunk of a tree; and another is a large bow with one string, having half a coconut shell or of a small gourd strung upon it. This is placed against the abdomen, and the string is struck with the finger, or with a small bit of wood. When two holidays followed each



other uninterruptedly, the slaves would continue their noise until day-break.<sup>201</sup>  
(KOSTER, 1816)

Em Recife, na capital pernambucana, no ano de 1817, L.F. de Tollenarc ainda comenta a presença do instrumento, mas não se observou a realização de uma dança relacionada a ele (*apud* CARNEIRO, 1975, p. 17).

Em 1822, o tenente Chamberlain, publica o livro *Views and Costumes of City and Neighborhood of Rio de Janeiro*, resultado da estadia no Brasil, de 1819 a 1820. Na prancha intitulada *A market stall*, encontramos o primeiro registro iconográfico, conhecido, do arco musical banto em terras brasileiras. Uma descrição acompanha o desenho e, nela, o tenente francês chama a atenção para o personagem no fundo da cena que carrega um grande cesto na cabeça. Este vendedor ambulante se fazia acompanhar pelo berimbau, mas aqui, o instrumento é chamado de “mabimba lugongo”.

A Figura 16 é uma reprodução de *A market stall*. Em seguida, temos um detalhe do desenho, onde o vendedor com o urucungo é destacado (Figura 17). O texto de Chamberlain acompanha essa imagem.

---

<sup>201</sup> “Os negros livres também queriam dançar um pouco, e bastou pedirem a minha licença para que fizessem a sua brincadeira na porta de suas cabanas. Suas danças eram como as dos negros africanos. Formou-se um círculo; o guitarrista sentou-se num canto e começou a tocar uma melodia simples, acompanhada de alguma canção favorita, cujo refrão era repetido continuamente, e frequentemente alguns dos versos eram improvisados, com alusões indecentes. Um homem pulou no meio da roda e dançou por alguns minutos, fazendo movimentos lascivos, até que escolheu uma mulher, que depois se aproximou e fez seus próprios movimentos, não menos indecentes e, assim, continuou a diversão até se encerrar o dia. Os escravos também queriam pedir permissão para dançar; seus instrumentos musicais são extremamente rudimentares: um deles é uma espécie de tambor, formado por uma pele de carneiro esticada sobre um pedaço de tronco oco, e outro é um grande arco com uma corda acompanhado por meia casca de côco ou de uma pequena cabaça atochada a ele. Este instrumento é colocado contra o abdômen e a corda é tocada com o dedo ou com uma pequena vareta. Quando havia dois feriados seguidos, os escravos continuavam sua barulheira até o fim do dia.” Em tradução livre, dezembro de 2009.



Figura 16 – A market stall.

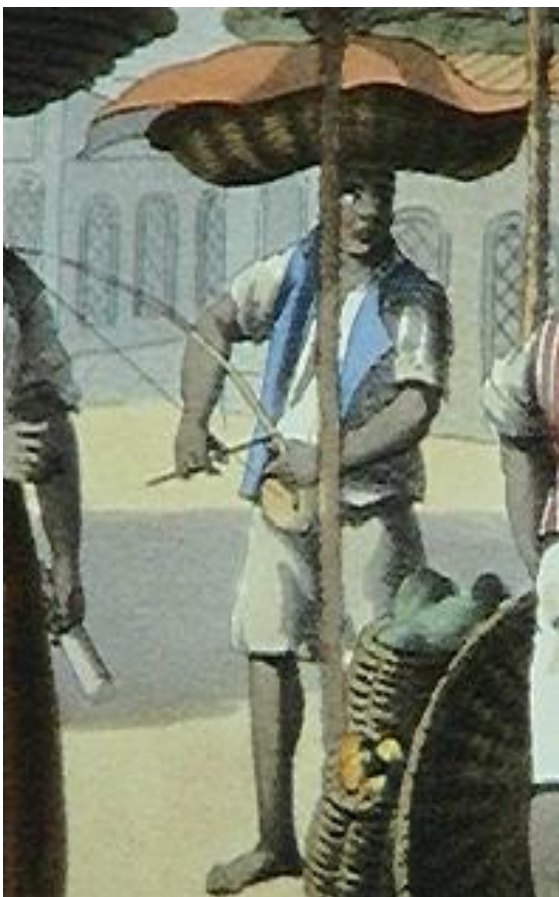


Figura 17 – *A market stall*, detalhe da prancha.

The Negro with a loaded basket on his head, though arrested in his progress by what is going on, does not however cease playing upon his favourite mabimba lungungo, an African musical instrument in the shape of a bow, with a wire instead of a string. At the end where the bow is held is fixed an empty calabash or wooden bowl, which being placed against the naked stomach enables the performer to feel as well as to hear the music he is making. The manner of playing is very simple. The wire being well stretched, is gently struck, producing a note, which is modulated by the fingers of the other hand pinching the wire in various places according to the fancy ; its compass is very small, and the airs played upon it are few; they are generally accompanied by the performer with the voice, and consist of ditties of his native countries sung in his native language.<sup>202</sup> (CHAMBERLAIN, 1822).

---

<sup>202</sup> “O negro com um cesto na cabeça, atento ao movimento ao seu redor, não para de tocar seu *mabimba lungungo*, um instrumento musical africano na forma de um arco, com um fio em vez de uma corda. No final, onde o arco é preso, é fixada uma cabaça vazia ou uma tigela de madeira, colocada contra a barriga nua, o que permite ao executante sentir, bem como ouvir a música que ele está produzindo. A maneira de tocar é muito simples. O fio, bem esticado, é levemente golpeado, produzindo uma nota modulada pelos dedos da outra mão, apertando o fio em vários locais, de acordo com a imaginação; o compasso é muito pequeno, e as variações são poucas; geralmente são acompanhados pelo cantador, e consistem em cantigas de suas terras de origem, entoadas em sua língua nativa.” Em tradução livre, dezembro de 2009.

Encontramos outra referência ao berimbau entre 1816 e 1831, quando Jean-Baptiste Debret morou no Brasil. Ele veio com a Missão Artística Francesa, que fundou, no Rio de Janeiro, uma academia de Artes e Ofícios, mais tarde, Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou pintura. Publicou sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* em Paris, entre os anos de 1834 e 1839. Muitos o acusam de plágio. Dizem que para compor sua obra viajou insuficientemente pelo Brasil, que pouco saiu dos arredores da Corte. Ao falar da vida nas ruas da cidade, ressaltou o grande contingente de negros e seus costumes. Descreveu como os negros se encontravam nas fontes aonde iam pegar água para seus senhores, as saudações, as cantigas e os gritos de suas “nações”. Pareciam se comunicar com palmas, repetindo padrões rítmicos que se encaixavam e criavam uma sonoridade ímpar. Com seus instrumentos característicos sacavam seus cantos. Rapidamente formavam um círculo, iniciavam suas danças e pantomimas, que os soldados da polícia vinham desbaratar. Baseado em seus critérios europeus, Debret distingue entre essas “nações” as mais bárbaras e as mais sofisticadas, entre essas últimas estão os benguelas e os angolas, com seus instrumentos próprios, inclusive o nosso urucungo.

Bien loin de cette barbarie, au contraire, les nègres Benguelles et Angolais doivent être cités comme les plus musiciens, et sont surtout remarquables par l'industrielle fabrication de leurs instruments, tels que le marimba, la viole d'Angola, espèce de lyre à quatre cordes; le violon, dont le corps est un coco traversé par un bâton qui lui sert de manche, et auquel est attachée une seule corde de laiton tendue par une cheville; corde sur laquelle, par la pression alternée du doigt, ils tirent deux sons variés avec un archet, espèce de petit arc; et l'oricongo enfin, que je représente. Cet instrument est composé d'une moitié de calebasse adhérente à un arc formé d'une baguette courbée par un fil de laiton tendu, sur lequel on frappe légèrement.<sup>203</sup>  
(DEBRET, 1834-1839)

A Figura 18 acompanha o relato.

---

<sup>203</sup> “Bem longe de tal barbárie, pelo contrário, os negros benguela e angolezes podem ser citados como dos mais dotados para a música, e sobretudo pela engenhosidade da fabricação dos seus instrumentos, tais como a marimba, a viola de Angola, que é uma espécie de lira de quatro cordas; a rabeca [o violino], cujo corpo é constituído por um coco atravessado por um bastão que lhe serve de braço, e ao qual está amarrada uma única corda de latão estendida por uma cravelha; dessa corda, por meio da pressão alternada do dedo, eles tiram dois sons diferentes com uma vara – um tipo de arco pequeno –; e o oricongo, enfim, cuja ilustração eu apresento. Este instrumento é composto por uma meia cabaça atochada a um arco, formado por uma vara encurvada por um fio de latão estendido, no qual se bate levemente.” Em tradução livre, de Paulo Frederico Telles Guilbaud, dezembro de 2009.



Figura 18 – Ilustração de Debret.

O autor também nos dá uma descrição dos personagens aqui representados.

Le dessin représente le malheur d'un vieil esclave nègre réduit à la mendicité. La cécité a provoqué son émancipation: générosité barbare trop souvent répétée au Brésil par l'avarice. Son petit conducteur porte une canne à sucre, aumône destinée à leur commune nourriture.<sup>204</sup> (DEBRET, 1834-1839)

Em outro de seus desenhos (Figura 19) encontramos os mesmos personagens, agora cercados pelos ouvidos atentos e pelas vozes das negras que acompanham o músico com seu canto.

---

<sup>204</sup> “O desenho apresenta a miséria de um velho escravo negro reduzido à mendicância. A sua emancipação resultou da cegueira: generosidade bárbara frequentemente repetida no Brasil devido à avareza. Seu pequeno condutor carrega uma cana-de-açúcar, esmola destinada à alimentação dos dois.” Em tradução livre, de Paulo Frederico Telles Guilbaud, dezembro de 2009.



Figura 19 – Ilustração de Debret.

Também o arquiteto brasileiro Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) registrou esse personagem da vida carioca. Em *O vendedor ambulante* (Figura 20) está novamente retratado o carregador que faz o seu pregão acompanhado pelo som do urucungo.



Figura 20 – *O vendedor ambulante*, de Guillobel.

No corpo de cantos que analisamos aqui, encontramos algumas referências a esse universo do comércio ambulante. São as ladainhas “Menino, o que vende aí?” (LP TRAÍRA, f. 2)<sup>205</sup> e “Nêga, o que vende aí?” (BIMBA, 1940, f. 2), variantes sobre o mesmo tema, cujo verso seguinte lhes é comum: “É arroz do Maranhão”. O mesmo tema presente nos corridos “Dona Maria, o que vende aí?” (LP PASTINHA, f. 2) e “Tabaréu que vem do sertão” (LP PASTINHA, f. 5). Ainda a ladainha “Quem pede, pede chorando” (REGO, 1968, p. 54, n. 11), que Waldeloir Rego reputa ao pedido de cachaça proferido entre os cantos dos capoeiristas que queriam beber durante uma roda, pode ser uma lembrança da presença do berimbau entre pedintes de rua. Ainda hoje, entre os Sidis – africanos que emigraram para a região do Gujarat, na Índia –, é comum o uso do malunga,

---

<sup>205</sup> Faixa cantada por mestre Cobrinha Verde.



espécie de arco musical similar ao berimbau, por pedintes de rua que trazem bençãos para todos que encontram em sua peregrinação.<sup>206</sup>

Mestres Pastinha (LP PASTINHA, f. 3) e Noronha (COUTINHO, 1993) insistem em lembrar que o berimbau não é apenas um instrumento, mas também uma arma. Em depoimento gravado para seu disco, mestre Pastinha declara:

Berimbau é claro, é música, é instrumento musical. Também é instrumento ofensivo, ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como instrumento. E na hora da dor ele deixa de ser instrumento para ser uma foice de mão. (LP PASTINHA, f. 3)

Podemos imaginar a utilidade desse instrumento entre aqueles que fizessem da vida nas ruas o seu ganha-pão.<sup>207</sup> Carregando o dinheiro do comércio ou da caridade pública, deveriam sofrer, recorrentemente, com o assédio de ladrões. Ao mesmo tempo, como instrumento musical utilizado para apoiar o canto, possibilitava a comunicação verbal com o povo da rua, doadores ou compradores. No filme de Amy Catlin-Jairazbhoy e Nazir Jairazbhoy<sup>208</sup> sobre os sidis, podemos ver um pedinte cantando pelas ruas cantos que nos parecem improvisos, pedindo, agradecendo e abençoando, ou seja, narrando suas atividades utilizando o malunga para marcar o ritmo de sua música.

Como instrumento próprio para o acompanhamento de cantos, o arco musical também preserva suas funções na capoeira. A musicalidade característica dessa manifestação, se desenvolve sobre um ritmo básico e uma série de melodias conhecida por todos, repetida na maioria das composições. Essa repetição fornece uma estrutura que facilita a memorização de vários poemas e o improviso. Essa mesma estrutura aparece nos desafios dos violeiros, no coco brasileiro e em outras manifestações onde a poesia exige o improviso.

Fernando Ortiz define o burumbumba cubano (urucungo, berimbau de barriga) como um instrumento “para sacar cantos” (ORTIZ, 1955, p. 20-22).

---

<sup>206</sup> Em 2002 e 2003, os pesquisadores Amy Catlin-Jairazbhoy e Nazir Jairazbhoy, da Universidade da Califórnia (UCLA) realizaram um vídeo sobre o malunga. Está disponível na internet no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=-aBT2qNpLro>.

<sup>207</sup> Nesse contexto, o pandeiro, assim com a marimba que aparece acompanhando o som do berimbau, na Figura 18, são instrumentos presentes na vida da rua. A marimba (ou calimba) aparece em diversas imagens sobre escravidão, companheira inseparável de alguns escravos em pleno trabalho. Já o pandeiro, é a marca do samba, do batuque – luta baiana – e da batucada – luta carioca. Instrumento símbolo da malandragem no século XX.

<sup>208</sup> *The SIDI malunga project*, rejuvenating the African Musical Bow in India. Apsara Midia for Intercultural Education. 2004.



Assim, o negro Pedro Nonato da Cunha, de Itapipoca, se consagrou nos desafios, utilizando-se do berimbau para sacar seus versos de improviso (MOTA, 1921, p. 90). Os vendedores ambulantes retratados pelos viajantes também pareciam sacar seus pregões com o auxílio do instrumento (Figuras 17 e 20). E na estampa de Rugendas, reproduzida na Figura 19, temos várias negras acompanhando com seu canto o toque do berimbau de um cego. Fernando Ortiz nos traz a notícia de uma possível ligação do instrumento com o culto aos mortos.

En Cuba, hemos hallado ese instrumento con los nombres populares de *Burumbúnba* ó bruro-mumba. La voz *buro* significa “hablar” o “conversar” y la palabra *mbumba*, que no es sino la *nganga*, “prenda” o habitáculo del muerto o *spiritu* “familiar” que tiene apresado al cango tata *nganga* para que “trabaje” a su conjuro. *Burumbumba* es pues, un instrumento que “habla con muertos”. (ORTIZ, 1955)

Já Gerhard Kubik observa, em Angola, que o instrumento é popular junto ao repertório infantil, e Kazad wa Mukun afirma que ele é mais usado em “sociedades de caçadores e é também tocado individualmente entre os pastores, para passar o tempo durante uma tarefa solitária” (KAZAD, 2000, p. 235).

Todos esses usos e costumes da história do arco musical parecem encontrar referentes na prática da capoeira. A ancestralidade é um tema recorrente, fato compartilhado entre diversas manifestações afro-descendentes, em que o culto aos mortos se mantém como forte componente identitário. A presença de cantos infantis também é encontrada na capoeira, por exemplo, no canto “Panha laranja no chão, tico-tico” (REGO, 1968, p. 64 & p. 114, n. 89; LP TRAÍRA, f. 5) e no canto “Canarinho da Alemanha, quem matou meu curió?” (LP PASTINHA, f. 1 & LP CAMAFEU, 1968, f. 2/2). O universo pastoril também é bastante presente, sendo o tema do vaqueiro uma recorrente e o desafio entre cantadores marcas dessa múltipla relação da capoeira com a cultura do sertão e mais especificamente com o Recôncavo da Bahia.

Na reportagem do escritor e procurador da justiça, Ramagem Badaró, publicada em Salvador na revista *SAGA – Magazine das Américas* (1944), intitulada “Os negros lutam suas lutas misteriosas” (*apud* MOURA, 1991, p. 72-74), temos a descrição de um embate entre mestre Bimba e um personagem desconhecido, um preto agigantado, cena que se desenrola na famosa Roça do Lobo, onde mestre Bimba teve sua academia. O relato mostra claramente como as linguagens verbal e física se alternavam nas performances desses capoeiristas.

[...] Os urucungos<sup>209</sup> começaram a tocar. O crioulo aproximou-se e mestre Bimba apertou-lhe a mão. E o povo começou a acompanhar o tin-tin-tin dos urucungos, batendo palmas. Bimba balanceou o corpo e cantou:

No dia em que amanheço  
Dentro de Itabaianinha  
Homem não monta cavalo  
Mulher não deita galinha  
As freiras que estão rezando  
Se esquecem da ladainha

Mas o crioulo não ficou atrás e cantou, negaceando o corpo no compasso dos urucungos:

A iúna era mandingueira  
Quando estava no bebedor  
Era sabida e ligeira  
Mas capoeira a matou

Palmas festejaram o repente do crioulo. Porém, Bimba não deu tréguas à vitória do outro. E respondeu:

Oração de braço forte  
Oração de São Mateus  
P'ro cemitério vão os ossos  
Os seus ossos, não os meus

O crioulo entretanto não deixou cair a quadra de Mestre Bimba e replicou:

Eu nasci no sábado  
No domingo caminhei  
E na segunda feira  
A capoeira joguei

A multidão deu vivas e bateu palmas para os dois lutadores no centro do círculo. Uma preta comentou: “Bom menino! Se é bom na briga como é no canto, boa parada para Bimba”. (*apud* MOURA, 1991, p. 72-74)

O texto continua com a descrição da contenda física que se seguiu, utilizando-se de um vocabulário próprio da capoeira. A disputa acontece no limite entre a encenação e a luta, entre a brincadeira e a guerra, mas sempre obedecendo a uma ritualidade que irmana os adversários em “camaradas” de capoeiragem. Mestre Bimba sai vitorioso e abraça o adversário com respeito. Este, mantendo sua dignidade e, como que se redimindo de sua disposição um tanto excessiva em golpear o mestre, lhe oferece uma quadra:

---

<sup>209</sup> Antigo nome do berimbau de barriga.

Santo Antônio pequenino  
 Amansador de burro brabo  
 Amansai-me em capoeira  
 Com setenta mil diabos (Idem, p. 76)

Bimba gosta do elogio e retribui cantando:

Eu conheci um camarada  
 Que quando nós andarmos juntos  
 Não vai haver cemitérios  
 Pra caber tantos defuntos (Idem)

A disputa verbal que compõe a cena descrita pelo repórter, traz a marca dos desafios comuns ao sertão do nordeste, cujas narrativas chegavam às cidades, principalmente, por meio da literatura de cordel. Ramagem Badaró pode até ter abusado da criatividade em sua narrativa, mas não fez com isso mais do que seguir o exemplo dos cordelistas que criavam suas poesias baseados em alguns fragmentos das pelepas mais populares ou, simplesmente, que recriavam um encontro imaginário.

Luiz da Câmara Cascudo, narrando as memórias de sua infância, em que se baseou para escrever *Vaqueiros e Cantadores* (1984 [1937], p. 16), traz notícias do lento desaparecimento dos hábitos poéticos e da tradição da cantoria promovida pela chegada do século XX. Anteriormente era tarefa digna e próspera atividade, requisitada por coronéis e comunidades inteiras que se cotizavam para pagar elevados cachês a seus expoentes. Estes poetas, frequentavam os palácios do governo bem antes de mestre Bimba se apresentar para o interventor Juracy Magalhães, na década de 1930. Não é de estranhar que a fama desses artistas alcançasse as grandes cidades do Nordeste, em particular, a cidade de Salvador.

Câmara Cascudo reconhece a quadra simples, ABCB, como a forma primitiva e legítima do desafio praticado no sertão brasileiro, já popular no final do século XVIII. As demais estruturas são consideradas posteriores a 1870, dentre elas, a preferida é a sextilha, ABCBDB, conhecida como parcela. (CASCUDO, 1984).

Os poetas populares nordestinos publicaram muitas dessas contendas entre cantadores<sup>210</sup> conhecidos ou inventados, formando um gênero muito cultivado na literatura de cordel. Segundo Jerusa Pires Ferreira (1991, p. 73), “Essa produção se teria ligado indissolúvelmente à própria cantoria como um todo e à literatura de

---

<sup>210</sup> Denominação comum aos praticantes do desafio no Brasil.

folhetos, criando assim, um tipo muito especial de literatura oral ou impressa”. A autora também assinala a forte presença das sextilhas. Tal fenômeno se inscreve numa sucessão de oralidades apoiadas em escrituras: “Alternâncias tão vertiginosas, que vão gerando uma continuidade que as faz inseparáveis.” (Idem, 72)

Roberto Ventura, no seu ensaio sobre as polêmicas literárias no Brasil durante a virada para o século XX, afirma que é com a performance do embate que os poetas populares estabelecem sua reputação e segue nos dando uma importante definição de como o desafio se desenvolve.

Na poesia popular brasileira, a reputação dos cantadores se estabelece mediante desafios, disputas poéticas cantadas, parte de improviso e parte decorada, em que dois ou mais repentistas exibem seus dotes de improvisação e oratória perante uma audiência. Os desafios têm acompanhamento musical durante o canto, ou no intervalo entre a pergunta e a resposta, com um estilo ou protocolo imutável: cada cantador faz sua apresentação, depois são trocadas saudações e insultos, seguindo-se a parte de perguntas e respostas, com adivinhações, enigmas, curiosidades da História de Carlos Magno e os Doze Pares de França, do Lunário Perpétuo e das enciclopédias populares. Os cantadores entoam seus versos, compostos de sextilhas de sete sílabas, replicadas pelos adversários com zombarias e provocações, que servem para provar, pelo revez hábil, sua “superioridade” sobre os oponentes. (VENTURA, 1991, p. 141-142)

O rito do desafio estabelece um combate simulado, substituindo a ação pela disputa verbal.<sup>211</sup> Podemos perceber, na descrição de Roberto Ventura, a formalidade ritual a orientar os cantadores em suas apresentações. Da mesma forma, temos na capoeira um ritual a orientar os jogadores em sua disputa. Trata-se de uma simulação, expressa principalmente na linguagem corporal – na dança, na mímica e na luta – mas também na palavra – na poesia cantada em desafio. Um jogo de perguntas e respostas ora se dá entre golpes e contragolpes, ora entre uma cantiga e outra. Estas podem ser improvisadas ou pertencerem a um repertório conhecido, sendo interpretadas, pelos capoeiristas, como referências a determinadas situações dentro da roda.

Reconhecemos essa presença da arte sertaneja do desafio em variados versos do nosso cancionário da capoeira. Encontramos facilmente algumas

---

<sup>211</sup> Roger Bastide (1959, p. 66-80) apresenta um estudo fundamental para a compreensão da natureza das gestas entre as mais diferentes populações. Ele as relaciona com o nascimento das artes e desenvolve uma interpretação sociológica para o caso brasileiro. Mario Vargas Llosa também afirma que “a linguagem é uma fonte inesgotável de felicidade e o instrumento primordial do rito”. (LLOSA e RIQUIER, 1972, p. 28)

referências que nos reportam ao desafio sertanejo. Os versos da ladainha “No sertão já teve um nêgo” (REGO, 1968, p. 107, n. 71) são explícitos em narrar a fama de um cantador negro. Estes versos são os mesmo que iniciam o cordel *Peleja de Bernardo Nogueira com Preto Limão* de João Martins de Atayde, apenas substituindo-se o topônimo inicial de “No sertão” por “Em Natal”.

O canto de desafio se espalha pelo mundo, mas possui características próprias em cada região. As características próprias do canto sertanejo que hoje conhecemos, escrutinado por diversos pesquisadores desde o início do século XX, foram forjadas durante todo o século XIX, a partir das mais variadas heranças. Porém, a tendência em valorizar as tradições europeias pode ser considerada como parte de uma construção de nacionalidade própria ao início do século XX. Nessas representações do tema, a influência de outros povos aparece diminuída, especificamente a dos africanos escravizados. É o que nos apresenta a instigante análise de Salatiel Ribeiro Gomes (2008) no texto *Vaqueiros e Cantadores: a desfrancizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo*. Texto que critica as análises sobre o tema da cantoria por terem excluído a contribuição africana na constituição do gênero, dentro da perspectiva de construção de uma identidade brasileira que tinha o sertão como espaço simbólico de grande relevância. Aqui equiparam-se os discursos de Câmara Cascudo e de Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* (FREYRE, 1951), que amenizam os conflitos raciais em nome da construção de uma identidade brasileira, mas não deixam de confirmar a superioridade do colonizador. Nesse sentido, Salatiel Ribeiro Gomes ressalta a importância do conflito entre negros e brancos como fator importante na construção do gênero do desafio, em que o encontro marcava o debate sobre superioridades ligadas à raça. Reportamo-nos aqui ao embate entre Tom Cribb e Tom Molineux pelo título inglês de boxe, no início do século XIX, que descrevemos no capítulo “Capoeira, capoeiras” (Figura 3).

No rol dos cantadores mais famosos do sertão nordestino encontramos muitos negros, como os já citados Preto Limão e Pedro Nonato da Cunha que se utilizava do berimbau em suas cantorias (MOTA, 1921, p. 90). Assim prossegue Salatiel Gomes nos fornecendo uma listagem.

[...] Fabião das Queimadas, nascido em 1848 em Santa Cruz (RN), que começou a cantar aos 10 anos de idade em meio ao trabalho na lavoura; Inácio da Catingueira [1845?-1881], escravo, nascido em início do século XIX, citado por alguns estudiosos como um dos pioneiros da cantoria; Joaquim Francisco de Santana,

nascido em 1877 em Pernambuco, cuja lenda conta que enfrentou o Diabo numa peleja; Rio Preto, cantador afamado e cangaceiro temido; Zé Limeira, inaugurador de um estilo próprio, e outros tantos. (GOMES, 2008)

A essa lista, aparentemente retirada do próprio livro estudado pelo autor, podemos acrescentar outros dois nomes, também retirados de *Vaqueiros e cantadores* (1984, p. 317): Manoel Caetano “negro escravo” e o Bentivi III descoberto por Leonardo Mota, “negro, alto e analfabeto” (CASCUDO, 1984, p. 318). Para engrossar nossas referências citamos a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, do pesquisador Nei Lopes (2004, p. 164) que nos acrescenta: Azulão, Romano da Mãe D’água (1840-1891) e seu irmão Veríssimo, Zé Pretinho, Manoel Caetano e Severino Perigo (1870-1930).

Nessa listagem que aqui expomos, como um guia para futuras pesquisas, encontramos a curiosa presença de Manoel Riachão, cantador do século XIX, de quem temos poucas notícias, a não ser essa linha de *Vaqueiros e cantadores*, que descreve sua vida secundariamente ao falar da repentista Maria Tebana: “Bateu-se com Manuel Riachão, negro afamado nos desafios, depois cego e ainda mais respeitável, ficando a luta indecisa. Esse desafio é o mais falado de Maria Tebana” (CASCUDO, 1984, p. 317). Apesar dessa fama, o autor não nos conta mais sobre Manoel Riachão. Percebemos porém, o cuidado de Câmara Cascudo na descrição racial de muitos outros cantadores, alguns são definidos como pardos, fazendo-se supor que os brancos são todos os demais, sobre os quais nada se diz.

Há ainda muito o que investigar sobre as origens e as características particulares do desafio em cada região do vasto sertão nordestino. A maioria dos trabalhos realizados remonta-nos já ao século XX ou, se tanto, ao final do século XIX. Parte dessa limitação é devida à efemeridade do desafio, apenas registrado pela memória popular. Porém, na última década do século XIX expandiu-se um gênero literário que, além de muitos outros temas, registra as memórias esparsas das mais importantes pelejas do sertão. Assim resume a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2006, p. 59):

O folheto encontrado por Orígenes Lessa e datado de 1865, comprova a existência de uma edição de livretos de cordel no Recife, em Pernambuco. Segue a tradição ibérica dos testamentos de animais. Contudo certas alusões históricas atestam a escritura (ou reescritura) brasileira desse folheto. Mais tarde, encontra-se, aqui e ali, alusões aos folhetos que Silva Romero chama desdenhosamente de “livrecos”. Só no final do século XIX, mais precisamente a partir de 1893, quando Leandro

Gomes de Barros começa a publicar seus poemas em folhetos, seguido por Francisco das Chagas Batista (1902) e João Martins de Atayde (1908), que nasce a *literatura de cordel*.

Leandro Gomes de Barros é considerado o pioneiro na publicação e comercialização em larga escala dos folhetos de cordel. Na sua produção, o tema do desafio aparece em pelo menos sete folhetos. Entre eles está a *Peleja de Romano e Inácio da Catingueira*. Este, considerado um poema fundador do gênero, narra o embate que teria ocorrido em 1870, na cidade de Patos, na Paraíba. As notícias desse encontro se espalharam por um vasto território físico e imaginário. Dizem que durou horas; algumas versões falam em oito dias de desafio.

Alguns atribuem justamente a Romano do Teixeira a sistematização do uso das sextilhas nos desafios (SANTOS, 2006, p. 112). De fato, é essa versificação que caracteriza a literatura de cordel, em que o fabuloso embate ganhou diversas representações, no mínimo oito diferentes poemas, em alguma coisa semelhantes entre si. Em todas elas, longos versos desenvolvem o embate sobre o tema racial. Inácio da Catingueira era um entre os muitos escravos de Manuel Luiz, cujo inventário de bens avaliava o poeta em um valor três vezes superior a um escravo comum. Francisco Romano Caluête era um pequeno proprietário que possuía apenas um escravo. Este último se refere constantemente a seu oponente como negro, atacando-o como se sua condição fosse inferior. Enredo comum em todos os livros, como o editado por Leandro Gomes de Barros. Porém, em determinado momento da peleja, ocorre a seguinte troca de versos:

[Inácio:]  
 O que o Sr. Romano diz  
 É sempre um fato comum  
 Escravo de muitos homens  
 Passam semanas em jejum  
 Meu senhor tem vinte escravos  
 Senhor Romano só tem um,

[Romano:]  
 Negro, cante com mais jeito,  
 Veja sua qualidade.  
 Eu sou um branco e sou um vulto,  
 Perante a sociedade,  
 Em vir cantar com você  
 Baixei a dignidade

[Inácio:]  
 Esta sua frase agora,  
 Me deixou admirado,  
 P'ra vossa mercê sêr branco,  
 Seu couro é muito queimado,  
 Seu nariz achatou muito,  
 Seu cabelo é agastado. (ATHAYDE, 1939, p. 14)<sup>212</sup>

Outras versões dão mais versos para narrar esse momento em que Inácio inverte a peleja a seu favor, atacando aquilo que durante toda a contenda parecia certo, a cor branca de seu oponente. “Meu branco” era a forma como o escravo, sempre chamado de negro, respondia aos insultos sobre sua condição. Porém, após Inácio afirmar seus privilégios como escravo de um senhor rico contra a pobreza relativa do pequeno proprietário, Romano afirma a sua condição de homem branco, muito mais pelo sentido de homem livre. Essa foi a deixa para Inácio questioná-lo sobre suas origens.

O pesquisador Francisco Coutinho percorreu o sertão da Paraíba e obteve informações que publicou no livro *Violas e Repentes* (COUTINHO, 1953). Neste, afirma que, se Romano não era tão branco quanto argumentou em seu desafio, Ignácio não era tão negro quanto se fez parecer. Ele era filho de uma escrava chamada Catarina, com um homem branco da comunidade da Catingueira, cuja identidade foi mantida em segredo.

Apesar desta indistinção, os papéis raciais foram assumidos na peleja, talvez como parte da encenação. O orgulho escravo ostentado por Inácio, foi-lhe arma durante toda a competição. Atacar racialmente seu oponente, foi devolver-lhe na mesma moeda, porém ridicularizando sua pretensão, pois este não se igualava ao seu senhor, este sim um homem branco, reconhecível por suas posses. Ofendido, Romano desafia Inácio para cantar ciência, fato que todas as versões em cordel reconhecem, atestando a recusa do negro escravo em tratar desse assunto. Aqui reencontramos o tema básico da educação, sendo discutido entre os modelos de conhecimento a que o povo tinha acesso. Cantar ciência é falar de uma outra cultura, de um conhecimento de doutores, de origem nobre e europeia, distante do

---

<sup>212</sup> Essa versão publicada por João Martins de Athayde é largamente atribuída à Leandro Gomes de Barros, de quem aquele comprou todos os direitos sobre a obra. No entanto, Francisco das Chagas Batista acusa que a versão publicada originalmente, em 1910, teria como verdadeiro autor o poeta Azulão, Sebastião Cândido dos Santos. Devemos ainda lembrar que os informes sobre a peleja declaram que ela aconteceu ao som de pandeiros, empunhados pelos contendores.



sabedoria do povo. Inácio recusa essa afetação, diante daquele que, sendo da mesma origem, pretendia-se superior.<sup>213</sup>

É certo que a fama desse encontro estimulou a produção dos livros de cordel sobre o tema, e muitas pejejas, reais ou imaginárias, incorporaram essa dinâmica. A mais famosa e de nosso maior interesse, devido à forte presença no cancioneiro capoeirístico que estamos analisando, é a *Pejeja de Manoel Riachão com o Diabo*, cuja autoria recai unanimemente sobre a pena de Leandro Gomes de Barros, na provável data de 1899. Já vimos que Câmara Cascudo descreve Manoel Riachão como negro. Este recebe a visita de um cantador desconhecido, também negro, “da espécie de urubu”, rima perfeita para o local onde aconteceu o embate: Cidade do Açú.

As ladainhas que reproduzem os versos iniciais da pejeja são: “Riachão tava cantando/ na cidade do Açú” (LP TRAÍRA, f. 4), “Riachão tava cantando/ Na cidade de Açú” (REGO, 1968, p. 48, n. 1) e “Riachão tava sentado” (BIMBA, 1940, f. 3). Mestre Bimba canta a versão mais curta. Composta somente pela introdução do cordel, relatando a aproximação do desafiante e só. No poema original, essa apresentação é feita pelo narrador, Leandro Gomes de Barros, tal como nas ladainhas é o solista quem fala do desafio do diabo à Riachão. É o narrador quem apresenta o desconhecido, qualificando-o como um negro retinto, com roupas cuja descrição aproxima-se da vestimenta dos vaqueiros: calça de couro crú e camisa de sola.

A ladainha “Na minha casa veio um home” (REGO, 1968, p. 118, n. 109), também reproduz os primeiros versos do cordel, sem contudo falar de Manoel Riachão; aqui, o demônio vem visitar o próprio cantor com uma “Faca de ponta no cinto/ Rabo cumprido no cu”. O caráter ameaçador dessa aproximação é a marca que identifica o canto com tempo do ritual. Todas essas citações são de ladainhas, momento em que os dois jogadores se encontram e permanecem agachados em frente ao responsável pela condução do jogo. Enquanto toca o

---

<sup>213</sup> Uma das versões anota a recusa de Inácio com os seguintes versos:

Não respondo sua pergunta,  
 Não conheço academia,  
 Vivo só do meu roçado,  
 Nunca vi uma livraria.  
 Vá perguntar a um douto  
 Que é quem sabe geografia.

berimbau o solista canta sua mensagem. O tema da aproximação para o desafio faz parte de outras ladainhas como “Tava no pé da cruz” (REGO, 1968, p. 122, n. 121), “Estava em casa” (REGO, 1968, p. 103, n. 60), “Eu tava em casa” (LP PASTINHA, 1969, f. 5), “Estava na minha casa” (LP BIMBA, f. 8 ou 1/2), “Eu tava na minha casa” (REGO, 1968, p. 117, n. 103) e “[Eu] Iê tava em casa sem pensar sem imaginar” (LP TRAIRA, 1962, f. 1). Entre essas canções, com exceção da primeira, o desafio é a guerra, seja a do Paraguai ou a Segunda Grande Guerra. A ideia se repete e é bastante clara: o homem pacato e tranquilo está na santa paz de seu lar quando lhe chega um desafio do qual sua condição não lhe permite recuar. No caso da peleja que estamos analisando, nem mesmo o diabo é capaz de amedrontar o desafiado. Metaforicamente, na roda de capoeira, fica a ideia do próprio jogo, que se desenvolve a partir de um desafio inicial do qual o capoeirista não recua.

A apresentação dos cantadores e a chamada para o duelo faz parte do ritual do repente. É o canto inicial, como na capoeira, antecedendo as vias de fato, mais ou menos proteladas, dependendo do contexto.

Euclides da Cunha narra, em *Os Sertões*, esse prelúdio ao desafio. Nos intervalos das festas de terreiro onde os sertanejos se reúnem para dançar o baião, o chorado e o cateretê: “Enterreiram-se, adversários, dous cantores rudes. As rimas saltam e casam-se em quadras muitas vez belíssimas” (CUNHA, 1901, p. 55). Aqui a tradição das quadras como métrica primordial do desafio combina com a terminologia de mestre Bimba para o canto que antecede a peleja da capoeira. Segue nosso narrador da campanha de Canudos dando os versos que iniciam o desafio:

Nas horas de Deus, amem,  
Não é zombaria, não!  
Desafio o mundo inteiro  
Pra cantar nesta função!

O adversário retruca logo, levantando-lhe o último verso da quadra:

Pra cantar nessa função,  
Amigo, meu camarada,  
Aceito teu desafio  
O *fama* deste sertão! (CUNHA, 1901, p. 55)

Depois desse ritual de convite, os cantadores fazem suas apresentações, a tônica é a do auto elogio, que também encontramos na ladainha da capoeira. No

nosso cancionero, temos alguns exemplares desse elogio de valentia pessoal; nas seguintes ladainhas: “Já comprei todos tempero” (REGO 1968, p. 16, n. 15 & p. 97, n. 39), “Meu braço tem meia libra” (REGO, 1968, p. 118, n. 108), “No dia que eu amanheço” (CABECINHA, 1968, f. 8), “No dia que amanheço” (REGO, 1968, p. 118, n. 107; BIMBA, 1940, f. 3;<sup>214</sup> LP BIMBA, f. 8; CD BIMBA, f. 1) e “Oração de braço forte” (REGO, 1968, p. 117, n. 102). Dessas, a maioria são quadras, à exceção apenas de duas sextilhas, demonstrando uma íntima relação com a evolução da cantoria no final do século XIX.

É o autoelogio que dá a deixa para o início da peleja propriamente dita, quando os cantadores, para parecerem maiores e melhores, começam a menosprezar o adversário, negando-lhe suas qualidades e apontando todos os defeitos que a imaginação conseguir reunir. As críticas admitem qualquer recurso pejorativo para refutar a autoimagem do adversário. É nesse contexto que a cor da pele surge como tema, bastando uma tonalidade mais escura para atribuir ao repentista todas as agruras de um repertório bastante conhecido (CASCUDO, 1984, p. 153-160). Mas tal ataque racial não ocorre apenas pela cor da pele. A própria condição social pode ser a deixa para relacionar o cantador com o negro, qualificação racial empregada como inferior.

Na *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, esse personagem misterioso que vinha perturbar a paz do violeiro para desafiá-lo, se mostra superior na dinâmica do desafio. Apesar de ser quem se aproxima do conhecido cantador, o negro desconhecido será primeiro interpelado, como se apenas a sua presença já fosse bastante ameaçadora e exigisse a reação do desafiado. A imagem do perigo é cantada nas duas primeiras estrofes do poema, com a descrição, pressupostamente ameaçadora, de um homem negro. Logo à primeira vista, o violeiro que ora “estava cantando”, ora “estava sentado” ou até mesmo “em casa”, anuncia que não irá cantar com um negro enxerido e desconhecido, visto que isso significa se rebaixar e dar ousadia a quem não merece. Diante da reação de Manoel, o diabo que se aproximou com a tez de um negro vaqueiro, se anuncia como livre, nobre e ilustre, nascido de valorosa raça: “Nasci dentro da grandeza/ Não saí da raça pobre” (LP TRÁIRA, f. 4) ou “Nasci dentro da pobreza/ Não nasci na raça pobre”

---

<sup>214</sup> Em sua versão, mestre Bimba começa cantando “Hora, meu mano, é hora/ Hora, meu mano, é hora/ Hora da ladainha”. Canta também “dentro de Itabaianinha” ao invés de “perto”. No CD, pula essa primeira parte começando com “No dia que amanheço/ Dentro de Itabaianinha”.

(REGO, 1968, p. 48, n. 1). Manoel volta, então, a inquirir o diabo que reage e o desafia formalmente para o duelo. Nesta parte termina a versão de mestre Traíra.<sup>215</sup>

No cordel segue-se o debate entre o negro, cujas falas são marcadas pela letra {N}, e Manoel Riachão, representado pela letra {R}. Este se desenvolve com a disputa natural ao desafio, cada um gabando-se de maravilhosos feitos e desmerecendo os feitos do oponente. Em determinado momento, Riachão põe dúvida nas façanhas contadas pelo diabo dizendo que Salomão também fazia tudo o que queria, mas tentou ressuscitar, como o próprio Cristo e conseguiu apenas morrer. O diabo então retruca que o erro de Salomão, o grande sábio, foi confiar na ciência. Manoel Riachão aproveita a deixa e entra então no tema da ciência – exemplo fundador da peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira, já apresentava como um tabú para o negro. Campo do conhecimento exclusivamente branco, que outrora trazia a má reputação do doutor para aqueles que enveredassem nesse tema. Mas o diabo não recua, intimidando o valoroso oponente com seus conhecimentos sobre todos os assuntos, inclusive sobre a genealogia do próprio Manoel Riachão. Estes conhecimentos tão particulares e íntimos trazem espanto ao grande violeiro negro. Uma das versões cantada como ladainha, anotada por Waldeloir Rego, termina com esse reconhecimento espantoso de um ente que estaria vivendo sobre a terra a pelo menos três gerações.

[...]

Que idade tem você

Que conheceu meu avô

Você tá parecendo

Que é mais môço do que eu. (REGO, 1968, p. 48, n. 1)

O demônio, então, declara sua função de anjo da guarda de Manoel Riachão e sua família. Personagem que na tradição iorubana é chamado de “Eledá”. Também o exú pessoal cumpre a mesma função protetora. Mais especificamente esse último representante do panteão africano, obteve, aos olhos da Igreja católica, um paralelismo sincrético com o diabo. Os seguintes versos do cordel resumem essa passagem.

Seu bisavô e o avô

Foram por mim conhecidos,

---

<sup>215</sup> “Eu quero cantar martelo/ Afine sua viola (o meu Deus)/ Vamos entrar em duelo/ Só com a minha presença/ O senhor já está amarelo,/ Camaradinho” (LP TRAÍRA, f. 4)

Seu pai, sua mãe, você  
 Antes de serem nascidos  
 Já estavam em minha nota  
 Para serem protegidos.

A partir desse momento, Manoel Riachão não tem mais dúvidas e passa a tratar seu oponente como o próprio Lúcifer. Renega completamente seu oponente, acusando-o de ser traidor do próprio Deus. A resposta do diabo está registrada em outra versão de nosso cancioneiro: “Riachão stava cantando/ De Coité a Pimentêra” (REGO, 1968, p. 106-107, n. 70). No cordel encontramos os seguinte versos, quase exatamente repetidos na ladainha citada:

{R}Não quero saber de ti,  
 Porque tu és traidor:  
 Desobedeceste a Deus,  
 Sendo Ele o Criador!  
 Fizeste traição a Ele  
 Quanto mais a um pecador...

{N}Riachão, amas a Deus  
 Sendo mal recompensado!  
 Deus fez de Paulo um Monarca  
 De Pedro um simples soldado  
 Fez um com tanta saúde,  
 Outro cego e aleijado!

{R}Se Deus fez de Paulo um rei,  
 Porque Paulo merecia  
 Se fez de Pedro um soldado,  
 Era o que a Pedro cabia:  
 Se não fosse necessário,  
 O grande Deus não fazia!

Entre a ladainha e o cordel, a diferença está no personagem citado. Neste é Paulo e naquele ocorre uma substituição por Salomão, personalidade muito mais presente na capoeira.

Nesses versos, o tema da desigualdade social como merecimento divino é tratado abertamente, é questionado pelo diabo, o personagem portador de um imaginário completamente revolucionário, como, por exemplo, todo o ideário comunista e a filiação a outras divindades que não as católicas. É curioso que nas xilogravuras sobre a peleja, pouco vejamos a representação de dois negros ou de um negro e um branco. Nas que tivemos acesso, uma das mais modernas, vemos a identificação de Manoel Riachão com uma caricatura de Leandro Gomes de Barros, sendo o diabo representado por um homem branco de chifres e sem barba.

Noutra,<sup>216</sup> a que nos serve de referência, novamente há dois homens brancos, mas o diabo sendo representado por uma caricatura que nos remete ao líder do Partido Comunista durante a Revolução Russa de 1917, Vladimir Ilitch Ulianov Lenin.<sup>217</sup> Ainda noutra, mais tosca e que conseguimos copiar aqui, o diabo aparece com a barba pontiaguda que caracteriza o personagem histórico que supostamente lhe serve de referência. Esta versão data de 14 de abril de 1973.



Figura 21 – *Peleja de Riachão com o Diabo*, reprodução da capa.

<sup>216</sup> Acessível em [http://docvirt.noip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive\\_q\Trbs\RuiCordel\Cordel.DocPro&Pasta=&PagLog=&Pesq=LC6058&PagFis](http://docvirt.noip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_q\Trbs\RuiCordel\Cordel.DocPro&Pasta=&PagLog=&Pesq=LC6058&PagFis).

<sup>217</sup> Lênin ou Lenine (Simbirsk, 22 de abril de 1870 – Gorki, 21 de janeiro de 1924) foi um revolucionário russo, responsável em grande parte pela execução da Revolução Russa de 1917, líder do Partido Comunista, e primeiro presidente do Conselho dos Comissários do Povo da União Soviética. Influenciou teoricamente os partidos comunistas de todo o mundo e suas contribuições resultaram na criação de uma corrente teórica denominada leninismo. Diversos pensadores e estudiosos escreveram sobre a sua importância para a história recente, entre eles o historiador Eric Hobsbawm, para quem Lênin teria sido "o personagem mais influente do século XX". (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Lenin>). Para uma referência atual sobre a identificação de Lênin com o demônio ver no seguinte endereço eletrônico: <http://www.espada.eti.br/n1337.asp>.

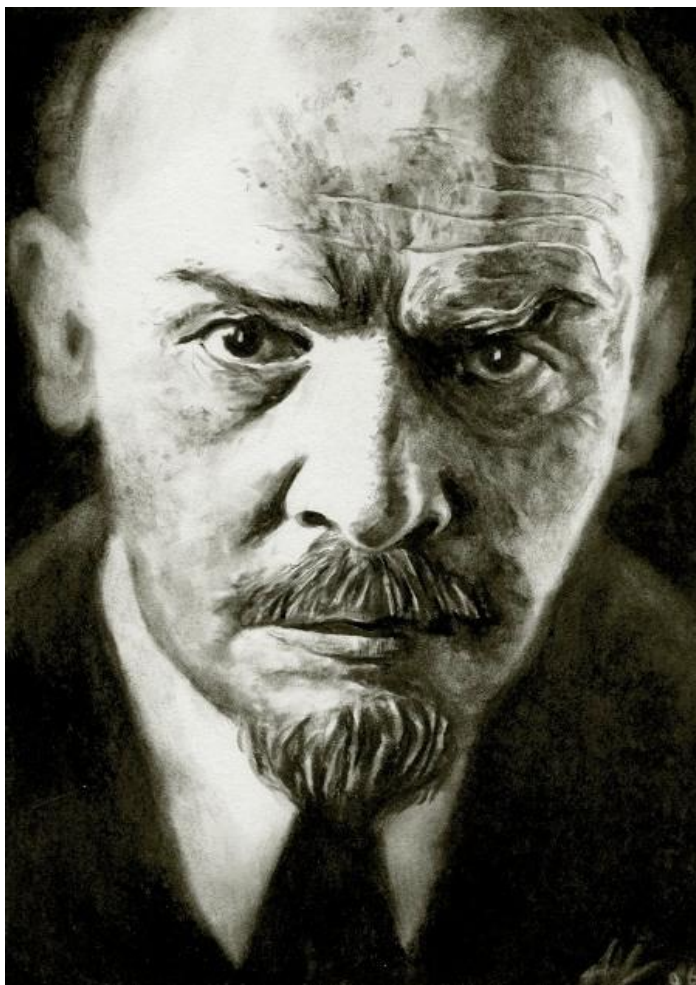


Figura 22 – Vladimir Lenin, retrato.

O tema da desigualdade social ainda se mantém por mais um par de versos, em que o diabo tenta Riachão com a paciência de Jó.

{N}O teu vizinho e parente  
 Enricou sem trabalhar;  
 Teu pai trabalhava tanto  
 E nunca pode enricar  
 Não se deitava uma noite  
 Que deixasse de rezar!

Esses versos são repetidos em diversas oportunidades por mestre Bimba e constam também das anotações de Waldeloir Rego, todos iniciados pelo verso que utilizamos como título em nossa seleção: “Ao pé de mim tem um vizinho” (REGO, 1969, p. 116, n. 98; BIMBA, 1940, faixa 3; CD BIMBA, faixa 1; LP BIMBA, f. 8 ou 1/2), compondo mais uma ocorrência do cordel de Leandro Gomes de Barros, entre as tantas apontadas em nosso cancioneiro.

No entanto, Riachão não renega a sua fé em Deus dizendo-se pacífico e fiel como um ovelha. Daí para o final, o diabo desiste de convencer seu protegido até que este clama a Deus, à Virgem Maria e a seu filho Jesus. Num estouro, o diabo some, deixando um cheiro de enxofre no ar.<sup>218</sup> Esse é o fim da peleja da qual os últimos versos foram inúmeras vezes citados como uma referência à antiguidade do tema dos desafios, registrados pela memória oral, que começava a ganhar elaborações na literatura de cordel no início do século XX. Assim, retoma o narrador para dar o desfecho:

Essa história que escrevi  
 Não foi por mim inventada:  
 Um velho daquela época  
 Tem ainda decorada.  
 Minha aqui só são as rimas  
 Exceto elas, mais nada!

A penetração do cordel no cancionero da capoeira ainda pode ser notada em outras ladainhas. Notadamente temos: “É, Vem a cavalaria” (REGO, 1968, p. 106, n. 67) e “A soberba combatida” (REGO, 1968, p. 104, n. 63). A primeira se refere ao romance da Donzela Teodora, do qual Câmara Cascudo dá a seguinte notícia:

Romance popularíssimo em Espanha, julga Inocêncio que sua primeira tradução portuguesa é de 1735 [...] O título dessa edição “princeps” de 1735 é: “*História da Donzela Theodora, em que se trata da sua grande formosura e sabedoria*”. E a nota: “traduzido do castelhano para o portuguez”. A Tipografia Universal de Laemmert, Rio de Janeiro, a partir de 1840, editou profusamente todos os romances tradicionais de Portugal. E as reimpressões em São Paulo e Rio não cessaram. (CASCUDO, 1984, p. 30)

Já a segunda ladainha citada anteriormente, se refere a outro romance tradicional português, a história de Pedro Cem, provavelmente editado com a mesma profusão do cordel da Donzela Teodora. Ambos fazem parte do Inventário de Leandro Gomes de Barros, cujos direitos foram adquiridos por João Martins Athayde, que continuou publicando sua obra, adaptações de adaptações escritas, ou recriação de poemas guardados de memória pelos cantadores, às vezes seus autores, às vezes seus depositários.

---

<sup>218</sup> O tema também está presente na música “Jogando com o Capeta”, de autoria de Ribeiro Cunha em parceria com o célebre intérprete do samba de breque: Moreira da Silva.



Encontramos, nessa poesia, técnicas de memorização que permitiram a preservação oral de vários temas. Estas fazem parte do aprendizado de qualquer cantador e, também, são fundamentais às culturas tradicionais africanas. Muitas delas foram largamente utilizadas no processo de catequese realizado pelos missionários católicos, notadamente os A. B. C., misto de poesia mnemônica com técnica de alfabetização, empregadas pelos jesuítas em “autos, bailos e cantigas, para os piás selvagens do século XVI” (CASCUDO, 1984, p. 84). Sobre as características desse tipo de composição no sertão nordestino, Câmara Cascudo traz o seguinte depoimento.

Os A.B.C. são versos narrativos. Contam a “gesta” dum boi, dum touro, dum bode, duma onça suçuarana. Não há A.B.C. satírico. Os criminosos que deixaram renome de comprovada coragem no sertão possuem um poema registrando-lhes a vida ou um episódio mais famoso. A característica do A.B.C. é constituir um poema de ação, uma “gesta” verdadeira. Os A.B.C. antigos eram dispostos em quadras e os mais novos em sextilhas. (CASCUDO, 1984, p. 82)

Na ladainha “Eu vou ler meu abecê” (LP PASTINHA, 1969, f. 4), mestre Pastinha canta sua consagração como mestre na Gengibirra. Evento fundador de sua missão com a capoeira, narrado com uma menção ao A.B.C. Modelo de composição difundido pela literatura de cordel, destinado a feitos heroicos e personagens ilustres, como afirma Câmara Cascudo.

Encerrando esse levantamento por aqui, podemos dizer que existe um imaginário compartilhado entre o cordel e os capoeiristas. Percebemos em conjunto, a presença do sertão como fonte de inspiração e meio de dispersão. Espaço territorial do diálogo entre autores, editores, público e consumidores. Os folhetos, compartilhados oral ou materialmente, comunicavam textos produzidos em Pernambuco e na Paraíba que chegavam até a Bahia pelas linhas de comércio estabelecidas entre as cidades e o sertão, circuito que se materializava nas feiras. Sobre a impressão desses folhetos na Bahia ainda não encontramos dados, aparentemente foram importados das primeiras gráficas que se estabeleceram em Recife, na virada para o século XX. A industrialização deve ter facilitado a ampliação do território atingido por esse produto que se firmaria como indispensável a qualquer feira nordestina.

A cultura do violeiro está fartamente associada ao sertão e ao personagem do vaqueiro, como Câmara Cascudo prenuncia já no título de seu livro de 1937 (CASCUDO, 1984). No cancionário da capoeira por nós selecionado temos o caso

da ladainha “A Iúna é mandinguêra” (REGO, 1968, p. 51, n. 5; BIMBA, 1940, f. 1; CD BIMBA, f. 1), explicitando essa relação. Iúna é também um toque de berimbau presente em todas as listagens colhidas por Waldeloir Rego. Está na terceira faixa da “FACE B” do LP da editora Xauã (LP TRAIRA, f. 3), única faixa instrumental do disco. Também é a faixa 5 do “LADO A: TOQUES DE CAPOEIRA” do *Curso de Capoeira Regional* de mestre Bimba (LP BIMBA, contracapa), que também o executa na trilha sonora do filme *Vadição*. Está presente também entre os toques registrados no *Documento sonoro do folclore brasileiro*, volume 5, *Berimbau e Capoeira - BA*, onde o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (1988) apresenta as seguintes considerações.

A corda do berimbau, que neste toque permanece interrompida pelo dobrão, imita, segundo alguns mestres, o pássaro iúna. Mestre Vavá enriquece o toque com variações próprias do Iúna, mas que deixam transparecer seu estilo individual. É significativo que ele considere Iúna “um toque para improvisar no berimbau, e não para o jogo”. No entanto, outros mestres mencionam a existência pouco comum do “jogo de iúna”. (PINTO, 1988)

Quanto ao jogo de iúna, ainda não vi questionamentos sobre sua origem entre os rituais específicos da capoeira regional de mestre Bimba. Esse sistema apresenta outras correspondências definidas entre jogos e toques; Iúna é jogo para os mais graduados, onde balões devem ser incorporados, movimentos envolvendo a projeção do oponente, que foram desaparecendo da capoeira ao longo do século XX. Porém, sua presença sempre foi uma marca da capoeira regional de mestre Bimba; em parte, devido a proposta de expor a capoeira em confrontos diretos com outras modalidades. Outras artes marciais costumam agarrar seus adversários e os balões eram parte importante da preparação para esses embates. Para enfrentar outros lutadores era preciso ser formado na capoeira de mestre Bimba e é possível que essa relação seja a marca do jogo de “balões sem esquete” (DECÂNIO, 1996) exclusivo dos alunos formados. Já a execução do toque de iúna como marca deste jogo tem uma explicação vinculada ao toque de viola homônimo, segundo os termos de KK Bonates em livro sobre a ave e sua presença na capoeira.

Bimba era tocador de viola além de filho de batuqueiro. Nota-se o fato de que o toque de Iúna é o “diploma” do violeiro e o jogo de Iúna, a “coroação” do aluno formado de mestre Bimba. Então, a ave Iúna com seu vôo alto e plano simbolizaria a glória para os violeiros e capoeiras regionais que iguais a ela, podem apreciar das nuvens, as altas torres que enfeitam as cidades. (BONATES, 1999, p. 52)

Ainda segundo KK Bonates (1999, p. 53), a Iúna da viola e a do berimbau não se confundem musicalmente, apenas seus signos são articulados dentro de sistemas que se comunicam. Como mestre Pastinha ressalta em seus manuscritos, era comum a participação de violeiros nas rodas de capoeira de Salvador.

A capoeira, no passado, não era como hoje procurando os melhores conhecedores nas linhas que já venho traçando. Verifiquei minhas fases, falando em capoeira, nunca mais vi jogar com viola, por quê? Há tocadores mas perdeu o amor a esse esporte, mudaram a ideia... (PASTINHA, man. 1, p. 2)

Fotografias da década de 1950 atestam a presença da viola nas rodas de capoeira, compartilhando imaginários, poesias, músicas, rituais etc. Porém, violas e violeiros têm o sertão como seu campo de atuação privilegiado. Sertão, era também todo o entorno de Salvador, pois o conceito vinculado também abrange as periferias rurais. É o termo regional empregado em oposição à cidade. Porém os limites serão sempre imprecisos. No caso da cidade de Salvador, uma das vias de comunicação com o sertão era a chamada Estradas das Boiadas, passagem obrigatória para os que vinham por terra do recôncavo. Via de chegada para produtos do sertão, principalmente do gado que abastecia a cidade.

Pela Estrada das Boiadas, entraram as vitoriosas tropas de independência da Bahia, em dois de julho de 1823, que libertaram o Nordeste do jugo colonial unindo-o ao Império brasileiro. Esse fato fez com que a Estrada das Boiadas fosse rebatizada com o nome de Estrada da Liberdade, mantendo ainda por muito tempo sua característica liminar ao perímetro urbano. Rebatizada, continuou como passagem para as boiadas que entravam na cidade, e seguiam até o abatedouro que se localizava atrás da igreja da Barroquinha, por onde passava o Rio das Tripas, assim denominado pela evidência dos dejetos do abatedouro municipal. Este rio foi drenado no final do século XIX e sobre ele surgiu a Baixa dos Sapateiros. Como vimos anteriormente, todo o caminho entre a Liberdade e a Praça da Sé, acompanhado, por um lado, pela região portuária e, pelo outro, pela Baixa dos Sapateiros, interligados pelo Taboão, fazem parte do território onde se desenvolveu a capoeiragem na capital baiana. Muitos mestres afirmam que a capoeira veio do recôncavo para a cidade e podemos dizer, concordando com eles, que um de seus caminhos foi este, pela estrada da Liberdade, porém, caminho de mão dupla, já que a cidade é um lugar de trocas.

Nesse sentido, podemos ver a presença do imaginário do sertão e da viola na vida de Salvador, intimamente relacionado com a dinâmica de uma área onde se desenvolvia a capoeira. Esta rota comercial era tida como limítrofe da cidade; era área fronteira, cuja íntima relação com o termo capoeira foi explorada no capítulo “Capoeira, capoeiras”.

A penetração desse imaginário sertanejo pode ser percebida em outras partes do cancionário que estamos estudando. Nas interjeições podemos encontrar ecos de aboios e chamadas de vendedores ambulantes. No corrido “Tabaréu que vem do sertão” (LP PASTINHA, f. 5), temos uma referência a esse vendedor que trazia os produtos da roça, trafegando entre os caminhos da periferia, muitas das vezes sem atingir o centro, onde predominam outras redes de abastecimento.

Diversas ladainhas falam sobre Besouro Mangangá, personagem lendário de Santo Amaro da Purificação, importante cidade do recôncavo: “Besôro ante de morrê” (REGO, 1968, p. 123, n. 129), “Besôro quando morreu” (REGO, 1968, p. 124, n. 136), “Besôro stava dormindo” (REGO, 1968, p. 123, n. 130), “Besôro stava dormindo” (REGO, 1968, p. 124, n. 134), “Lá atiraram na Cruz” (REGO, 1968, p. 124, n. 135), “Quando eu morrer,/ não quero grito e nem mistério” (LP TRAÍRA, f. 3). Esta última configura um caso à parte para ladainhas, pois, como já apresentamos, possui uma louvação que lhe é peculiar, adota o modelo dos cantos corridos. Da mesma forma como o corrido “Ê, Besouro”, uma grande introdução, que nos lembra uma ladainha, possui a resposta que lhe caracteriza como corrido. Com a letra e a música desta canção, acrescida de outros versos, Baden Powel e Paulo Cesar Pinheiro ganharam a 1ª Bienal do Samba da TV Record, em maio de 1968, interpretada por Elis Regina.<sup>219</sup> O canto cujo informante foi o mestre Canjiquinha,<sup>220</sup> está no LP de mestre Pastinha.

Quando eu morrer me enterre na Lapinha {bis}  
Calça culote, paletó almofadinha {bis}

<sup>219</sup> Baden Powell e Elis Regina também trabalhavam juntos no espetáculo *Berimbau*, em cartaz na boite Zum Zum. (REGO, 1968, p. 323)

<sup>220</sup> Assim fala Waldeloir Rego sobre o envolvimento de Baden Powel e mestre Canjiquinha: “Este ano (1967), dentro do programa comemorativo da reinauguração do Teatro Castro Alves foi incluído um espetáculo de Baden. Aproveitando sua estada na Bahia, tive a oportunidade de conhecê-lo e trocar ideias sobre a música popular brasileira no presente. Baden não perdeu um só instante, às voltas com o capoeirista Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), de quem recolheu muitos toques de berimbau e suas respectivas cantigas. Antes, confessou-me Baden, não houvera mantido contacto direto com nenhum capoeirista profissional, na intimidade para saber de sua malícia e seu segredo musical.” (REGO, 1968, p. 334-335)

Adeus Bahia, zum zum zum, cordão de ouro  
Eu vou partir porque mataram meu Besouro

Ê, Zum zum zum zum  
Ê, Bezouro (LP PASTINHA, 1969, f. 2)

Lapinha. Limite Norte da cidade de Salvador até o século XIX. Razão pela qual os desfiles comemorativos à independência da Bahia, no dia 2 de julho, se iniciam em seu Largo. Lugar onde, ano a ano, representantes de várias partes do sertão se encontram para invadir a cidade, reproduzindo os eventos de 1823. Representam, índios, escravos, vaqueiros, militares e o povo em geral, que conseguia, naquela data, entrar no último refúgio do colonialismo português no Brasil, a cidade de Salvador. Para além da Lapinha ficava o sertão, de onde vinha a Estrada das Boiadas para entrar na cidade que, como já dissemos, mudou de nome devido aos eventos de importância nacional, cruciais para a história do Nordeste. Rebatizada em homenagem à Liberdade, ao redor da qual se constitui o importante bairro negro soteropolitano.

Movimenta a região, além da festa da independência, e anterior a ela, a festa da Lapinha, pertencente ao ciclo de Reis. Festa que comemora a visita dos três reis sábios do Oriente e dos pastores que avistaram a estrela de Belém, prenúncio do menino Deus. Assim, ser enterrado na Lapinha, e bem vestido, era estar pronto para frequentar as festas pela eternidade adentro. Devemos ainda lembrar que, até meados do século XIX, permanecia o costume, quase inquebrável, dos sepultamentos dentro das igrejas, mesmo ou principalmente entre os negros da cidade de Salvador e possivelmente nas cidades periféricas. Tema estudado na dissertação de mestrado de Pedro Moraes Trindade, o mestre Moraes (2008).

Outros cantos falam explicitamente dos profissionais do pastoreio. No nosso cancionário encontramos os corridos “Pega minha corda/ pra laçá meu boi” (REGO, 1968, p. 121, n. 120) e “Bom vaqueiro, bom vaqueiro” (CABECINHA, 1940, f. 5).

Entre os últimos versos do improviso de mestre Cabecinha para o corrido “Bom vaqueiro, bom vaqueiro” (CABECINHA, 1940, f. 5), encontramos nova citação a Besouro Cordão de Ouro, conhecido e destemido, da cidade de Santo Amaro. Ainda em mestre Cabecinha, temos outro corrido falando desse personagem de grande projeção: “Era Besouro, era Besouro” (CABECINHA, 1940, f. 1). Nos improvisos dessa canção encontramos uma sequência de versos

curiosos, falando sobre a mobilidade do capoeirista em 1940, quando mestre Fernando Cassiano Cabecinha gravou para Lorenzo Turner.

Besouro Respeitado  
 Besourinho de Santo Amaro  
 Besourinho já vai-se embora  
 Lá pro Rio de Janeiro  
 Vai formar a capoeira  
 Lá no morro do Salgueiro  
 Besourinho, mas besourinho  
 Quem quiser saber meu nome  
 Vá lá na capitania  
 Eu me chamo é Fernando  
 Conhecido na Bahia (CABECINHA, 1940, f. 1)

“Vou-me embora, vou-me embora” é verso corrente nos cantos da capoeira, representando um sentimento do qual nos fala a ladainha “Anu não canta in gaiola” (REGO, 1968, p. 120, n. 118). É o sentimento da liberdade, outrora proporcionado pelo fim da escravidão, pelo desenvolvimento dos transportes e das telecomunicações, transformações em sintonia com o período percorrido pela coleta de nosso cancionário. Nele, encontramos a migração como temática presente no imaginário dos capoeiristas, indicativo de uma caminho já percorrido ou instigando novas jornadas. Aparece nas ladainhas “Nêga fia teve aí” (REGO, 1968, p. 101-102, n. 54) e “Cachorro qui ingole osso” (REGO, 1968, p. 105-106, n. 65). Na primeira vemos o desejo de menino em comprar um berimbau e ir tocar no Rio de Janeiro, com apenas um tostão que “nega Fia lhe deu”. A segunda reafirma:

A coisa milhó do mundo  
 É se tocá berimbau  
 Lá no Rio de Janêro  
 Na Rádio Nacional. (REGO, 1968, p. 105-106, n. 65)

Na ladainha “Vô mi’mbora pra Bahia” (REGO, 1968, p. 111, n. 82) o tema da busca por um lugar melhor ou o retorno à cidade de origem, está diretamente ligado à cidade de Salvador. Dizia-se Bahia apenas a capital do estado. Assim diziam os que iam para Salvador, mesmo já se encontrando no estado da Bahia, como no verso de abertura da ladainha. Continuando o canto, temos a narrativa de um fluxo migratório marcante para o início do século XX: a ida do sertão para cidade e da cidade para o eixo econômico do país, aqui representado por São Paulo, a locomotiva da nação. A mesma cidade que ocupa o posto da Passárgada

do célebre poema de Manuel Bandeira na ladainha “Vou-me embora prá São Paulo” (LP PASTINHA, 1969, f. 4).

Essas cidades também são cantadas nas louvações e muitas vezes são acompanhadas pelos versos Morro de São Paulo e Farol da Bahia, tema que traz instigantes relações. No disco de mestre Pastinha temos a sequência: “Rio de Janeiro/ Morro de São Paulo/ Farol da Bahia” (LP PASTINHA, f. 1) já no disco da editora Xauã, mestre Traíra canta: “Farol da Bahia/ Rio de Janeiro/ Estado de São Paulo” (LP TRAÍRA, f. 4). Podemos interpretar que o imaginário relacionado a esses deslocamentos está vinculado ao tema da liberdade, que envolve não somente a possibilidade do deslocamento em si, como a realização de um projeto. Ao juntar esses temas vemos como o progresso, unido às possibilidades de ascensão social para aqueles que o acompanham são narrados pela capoeira. Pesquisando a história de Morro de São Paulo encontramos acontecimentos muito importantes para passarem despercebidos do imaginário afro-descendente. Em 1844, João Monteiro Carson, engenheiro americano, teórico e empresário da modernidade, um forte crítico da economia açucareira baiana (BARICKMAN, 2003 :286), construiu uma fábrica de tecidos em Valença, modelo de progresso, utilizando mão-de-obra livre, assalariada e predominantemente feminina num período em que somente se utilizava escravos.<sup>221</sup> O farol do Morro de São Paulo foi construído como contrapartida do empresário para com governo. A noção da importância do tema para a opinião pública da época, nos é dada pela visita, em 1859 de D. Pedro II e sua família. Seguindo o protocolo, a família real brasileira esteve na capital do estado, Salvador, e foi para a cidade onde se localizava a maior indústria têxtil do Brasil, Valença, e não deixando de passar pela paradisíaca instância à beira mar, Morro de São Paulo, onde se erguia o simbólico farol do progresso brasileiro.

Entre os cantos corridos encontramos também outras citações à modernidade vinculadas à diminuição das distâncias, como os versos de mestre Cabecinha para o refrão “Ê, Paraná”: “Vou-me embora prá Bahia/ Vou subir de avião/ Quem tem dinheiro assobe/ Quem não tem não sobe não” (CABECINHA,

---

<sup>221</sup> Fundada em 1844, conviveu por 44 anos com o regime escravocrata sem jamais utilizar mão-de-obra escrava e empregando em sua maioria mulheres. Práticas hoje consideradas inovadoras já eram exercidas naquela época, como treinamento dos trabalhadores, ensino da leitura e escrita e incentivo à arte e à dança no local de trabalho. Retirado da página da empresa na Internet: <http://www.valenca.com.br>.

1940, f. 3). O mesmo na música “Paraná, ê, Paraná, ê, Paraná” (LP TRAÍRA, f. 4; REGO, 1968, p. 110-111, n. 80; LP CAMAFEU, 1967, f. 1/2), onde encontramos citações a viagens, por mar, retornos à terra natal ou translados que acompanham as transformações da sociedade, como os versos de Camafeu de Oxóssi.

Vou-me embora prá favela  
Como eu já disse que vou, Paraná

Se não for na lancha verde  
Vou nesse rebocador, Paraná

Diz ela que o morro [?] (Dissera?)  
Se mudou para a cidade, Paraná

Batuque todo dia  
Mulata de qualidade, Paraná

Estes dois cantos, assim como algumas ladainhas fazem menção à guerra do Paraguai.<sup>222</sup> Citamos os seguintes exemplos: “Estava na minha casa” (LP BIMBA, f. 8 ou 1/2) e “Eu tava na minha casa” (REGO, 1968, p. 117, n. 103). Nesses, o rio Paraná se torna símbolo desse deslocamento guerreiro relacionado à defesa da Pátria. No entanto, outras ladainha que se utilizam do mesmo mote, aprofundam o tema, desconfiando dos ideais de Pátria promovidos pela convocatória a essa batalha. São exemplo disso a versão de mestre Traíra, “Eu tava em casa/ sem pensar nem imaginar” (LP TRAIRA, 1962, f. 1) e de mestre Pastinha, “Cidade de Assunção” (LP PASTINHA, 1969, f. 2). Mesmo assim, Paraná parece estar relacionada com as terras distantes de um imaginário heroico de aventuras pessoais ou patrióticas.

Mas o canto que vai mais longe nessa ideia do deslocamento está no LP de mestre Pastinha: “Eu já vivo enjoado” (LP PASTINHA, 1969, f. 2). Neste canto, Passárgada é substituída pela própria Lua. O autor se diz desacreditado de haver um paraíso terreno e brinca com a ideia de que só nos resta o espaço sideral. Logo ele, que não acreditava ser possível esse tipo de viagem. Apenas papo de doutor, coisa de cientista, conversa que não enche barriga.

---

<sup>222</sup> Talvez carregue, também, um pouco da história da participação brasileira na primeira guerra mundial, como vemos em: “No dia 5 de abril de 1917, o vapor brasileiro “Paraná”, que navegava de acordo com as exigências feitas a países neutros, foi torpedeado, supostamente por um submarino alemão. No dia 11 de abril [daquele mesmo ano] o Brasil rompeu relações diplomáticas com os países do bloco liderado pela Alemanha.” [...] “Quando a notícia do afundamento do vapor Paraná chegou ao Brasil, poucos dias depois, eclodiram diversas manifestações populares nas capitais.” *O Brasil na Primeira Guerra mundial*, acessível no endereço eletrônico: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil\\_na\\_Primeira\\_Guerra\\_Mundial](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_na_Primeira_Guerra_Mundial).



Se parte da comunicação entre a cidade de Salvador se dava por terra, via Estrada das Boiadas e a travessia do sertão, por mar também se chegava às cidades do recôncavo, indo da barra para dentro, ou para lugares mais distantes, no Brasil ou no estrangeiro, barra afora. Cantos como “A canoa virou, marinheiro” (LP PASTINHA, f. 4), registram a influência marítima na composição desse imaginário. Mar povoado pela longa história portuária da cidade, parada obrigatória de diversas viagens, nacionais e internacionais, sede de importantes companhias de navegação.

Versos improvisados por mestre Cabecinha no corrido “Era Besouro, era Besouro” (CABECINHA, 1940, f. 1), falam do transporte a vapor que se desenvolveu entre Salvador e as cidades do recôncavo. Falando constantemente na cidade de Santo Amaro, onde Besouro viveu, o solista improvisa: “O vapor já apitou/ Não podemos demorar”. Versos que trazem a ideia da aceleração produzida pela modernidade, representada pela urgência em atender ao apito do vapor.

Mestre Cabecinha também fala da navegação a vapor que ligava os portos do litoral norte brasileiro, passando por Salvador a caminho do Sul maravilha, região que povoou o imaginário migratório brasileiro, em todo o século XX. No canto corrido “Cai, Cai, Catarina” (CABECINHA, 1940, f. 2)<sup>223</sup> encontramos a seguinte quadra no improviso:

Tava na beira do cais  
Imaginando a minha sorte  
Quando eu soube da notícia  
Ê, vem o vapor do Norte

Ainda no mesmo canto, o intérprete fala de outros portos mais distantes, onde outros sonhos se desenham:

Catarina, Catarina  
Quem te deu essa medalha  
Foi um moço bonito  
Que veio lá da Itália

Esse porto internacional de grande importância na história das Américas, povoava a cidade com marinheiros de terras distantes, conquistando o coração das

---

<sup>223</sup> Inserimos o “Cai, cai, Catarina” de mestre Cabecinha junto a “Sai, sai, Catarina” (REGO, 1968, p. 115, n. 96) e “Sai, sai, catari” (REGO, 1968, p. 121, n. 121), entendendo todos como o mesmo canto.

moças e a antipatia dos homens. O marinheiro vindo de terras distantes está presente também nos cantos corridos: “Saia do má, saia do má, Marinheiro” (REGO, 1968, p. 113, n. 87), “Oi, tombo do má, marinheiro” (REGO, 1968, p. 111, n. 81) e “Samba no mar, samba no mar, marinheiro” (LP CAMAFEU, 1967, f. 3/2). Aqui, consideramos todos como variantes do mesmo canto. Em todas as versões transcritas, a palavra marinheiro é substituída por estrangeiro quando o verso se repete, enfatizando a presença desse visitante de terras distantes que chega pelo mar.

No disco de mestre Pastinha também encontramos referência à vida portuária da cidade, em uma letra cheia de duplo sentido. Está na introdução do canto corrido “Ô, lê, lê” (LP PASTINHA, f. 3), uma exceção para esse modelo de canto, com versos iniciais que lembram as ladainhas.

Luanda, ê, meu povo (porto?)  
 Luanda, ê, bará (Pará?) (Legbará?)  
 Maria samba em pé  
 Teresa samba deitada  
 Mas lá no cais da Bahia  
 Não tem lê lê e nem tem lá  
 La láí láí lá  
 Ô lê lê (LP PASTINHA, f. 3)

Como vimos no capítulo “A capoeira em roda”, a região portuária de Salvador tem forte presença na história da capoeira. No nosso texto ressaltamos sua relação com mundo do trabalho, pois este era o espaço de ação de saveiristas, carregadores, estivadores, trapicheiros. Porém a mistura de mulheres com marinheiros de passagem tornava o ambiente permeado por conflitos. É o que nos mostra a análise de Adriana Albert Dias em seu estudo sobre os capoeiristas de Salvador entre 1910 e 1925 (DIAS, 2006), uma investigação sobre vários aspectos da capoeiragem baiana com a presença marcante de dados retirados de arquivos policiais. O segundo capítulo de seu livro, *Mandinga, manha e malícia*, descreve os conflitos entre capoeiras e marujos da Torpedeira Pyauí, em dezembro de 1914. Como narra mestre Noronha em seus manuscritos, um dos motivos da briga era a disputa por mulheres. O caso é comentado em duas versões para ladainha com o mesmo título: “Torpedeira Piauí” (REGO, 1968, p. 109, n. 76 & p. 122, n. 126). Não falam em causas mas apresentam dois finais que noticiam conflitos maiores. Na versão que começa em “Piauí da tupedêra” (Idem, p. 109, f. 76), os versos finais sugerem uma oposição à participação do Brasil na guerra, provavelmente a

segunda grande guerra, devido à uma citação às águas do Japão (REGO, 1968, p. 109, n. 76). Na segunda versão, “Torpedeira Piauí” (Idem, p. 122-126) o final da ladainha faz uma denúncia ao assassinato do capoeirista Pedro Mineiro, dentro da Secretaria de Segurança Pública, por marinheiros do dito navio, que receberam proteção da oficialidade do Piauí. Episódio que provocou conflitos entre o capitão do navio e o padrinho dos capoeiristas, dr. Álvaro Cova, chefe de polícia que tinha entre seus capangas o próprio Pedro Mineiro (COUTINHO, 1993).

Duas outras ladainhas que compartilham entre si o mesmo verso de abertura, também falam de Pedro Mineiro, mas sem explicitar o conflito. Na primeira “Contaro minha mulé” (REGO, 1968, p. 122-123, n. 127), o narrador conta ter sido chamado a prestar depoimento sobre o caso Pedro Mineiro. Na segunda, “Contaro minha mulé” (REGO, 1968, p. 123, n. 128) também retirada do livro de Waldeloir Rego, o narrador se apresenta como o próprio Pedro Mineiro.

Esse levantamento do imaginário social presente nas músicas da capoeira nos traz relações instigantes sobre sua constituição. Podemos perceber a presença de um imaginário ligado ao mundo do trabalho, às feiras, mercados, vias de acesso à cidade, profissões, além de outros temas menos explorados por nós. Como visto de início, nos elementos que compõem os cantos da capoeira, temos fragmentos que podem ser arranjados e rearranjados entre si em diversos contextos diferentes, tal como os toques de berimbau se unem para compor um ritmo que busca a sintonia na ação ritual. Assim, os discursos se fazem circunstanciais, interpretando o momento e interagindo com ele. Os fragmentos são variáveis, vão desde de uma interjeição até uma ladainha inteira que se sobrepõem ao contexto de suas execuções e interagem com as múltiplas dimensões do mundo de nossa experiência. Da mesma forma, o texto a ser interpretado também se estende para dimensões maiores, mais abrangentes. Social, geográfica e historicamente ao mesmo tempo que se permite redirecionar a atenção para o específico, coletivo e individual.

Nessa perspectiva, as ligações da capoeira com os trabalhadores de canto enseja relações que atravessam o tempo e deixam marcas nesse cancionário. Exemplo disso é o canto de trabalho registrado por Pereira da Costa em Recife, em finais do século XIX.

Minha mãe me deu  
 Com machucadô,  
 Quebrou-me a cabeça,  
 Mas não me matou.  
 Água de beber,  
 Ferro de engomar,  
 Minha mãe me deu  
 Foi pra me matar (COSTA, 1907, p. 239)

Não conseguimos aferir mais profundamente a tradição musical desses trabalhadores, mas, nessa pequena referência, encontramos um diálogo entre temas comuns na capoeira. Explicitamente na louvação “Água de beber” (LP TRAÍRA, f. 2; LP BIMBA, f. 8 [7x];<sup>224</sup> CD BIMBA, f. 1) e na sequência “Ferro de bater” (LP BIMBA, f. 8), “Goma de engomar” (LP TRAÍRA, f. 2). Além dessas, também podemos encontrar um diálogo possível com os versos “Minha mãe nunca me deu/ Para hoje eu apanhá”, presentes na ladainha “É, Vem a cavalaria” (REGO, 1968, p. 106, n. 67). Porém, são as notícias de suas instituições e a relação desses trabalhadores com a música que nos aproxima dos valores preservados pela capoeira baiana do início do século XX.<sup>225</sup>

No capítulo “A capoeira em roda”, vimos como carregadores e estivadores vivenciavam a capoeira em seus grupos, no dia-a-dia, em seus afazeres e participando da vida pública da cidade, apresentando-se nas festas e, inclusive, trabalhando em sua organização. Os estudos de João José Reis mostrou-nos como essa instituição dos cantos forçou a uma sindicalização precoce desses trabalhadores que faziam quase tudo na cidade. Agora, vamos acompanhar um pouco de seus rituais, para vermos como eles estavam inseridos em um contexto maior de sociabilidade, em que a música se fazia veículo fundamental. Manoel Querino registra o processo que dava posse a um chefe de canto, no final do século XX, que apesar das exigências de registro por parte das autoridades, mantinha seu prestígio ligado à representatividade entre os seus.

Cada *canto* de africanos era dirigido por um chefe a quem apelidavam de capitão, restringindo-se as funções deste a contratar e dirigir os serviços e a receber os salários. Quando falecia o capitão, tratavam de eleger ou aclamar o sucessor, que assumia logo a investidura do cargo.

<sup>224</sup> No disco de mestre Bimba, todas as louvações começam com esse verso.

<sup>225</sup> Guilherme Santos Neves escreve, em 1966, a matéria “Velhos e perdidos cantos de trabalho”. A *Gazeta*. Vitória, 1º de maio de 1966, suplemento literário, p. 6, onde faz o curioso comentário sobre a ligação entre um desses cantos e o berimbau: “É possível que o “piano ioiô, piano iaiá” se tenha deturpado na boca dos negros em “piôio ioiô, piôio ia iâ”, velha toada de berimbau”.

Nos *cantos* do bairro comercial, esse ato revestia-se de certa solenidade à moda africana:

Nos *cantos* tomavam de empréstimo uma pipa vazia em um dos trapiches da rua do Julião ou do Pilar, enchiam-na de cordas e por estas enfiavam grosso e comprido caibro. Oito ou doze etíopes, comumente os de musculatura mais possante, suspendiam a pipa e sobre ela montava o novo *capitão do canto*, tendo em uma das mãos um ramo de arbusto e na outra uma garrafa de aguardente.

Todo o *canto* desfilava em direção ao bairro das Pedreiras, entoando os carregadores monótona cantinela, em dialeto ou patuá africano.

Na mesma ordem, tornavam ao ponto de partida. O capitão recém-eleito recebia as saudações dos membros de outros *cantos* e, nessa ocasião fazia uma espécie de exorcismo com a garrafa de aguardente, deixando cair algumas gotas do líquido.

Estava assim confirmada a eleição. (QUERINO, 1916)

Aqui percebemos como essas instituições escravas eram reconhecidas pela sociedade em geral. Estavam amparados pelos cuidados da administração pública devido a sua forte organização, mas não eram regidos pelos poderes instituídos e sim pela política interna de cada grupo, reconhecida pelos demais, fortalecendo a organização e a coesão dessa comunidade. Dentro do regimento que podemos subentender na descrição de Manuel Querino encontramos duas características marcantes, a ancestralidade, visível na substituição de um capitão de canto falecido e a democracia representada por um processo eleitoral, também apontado por João José Reis. Aqui encontramos uma força política popular, que atuou em Salvador desde meados do século XIX. Para nós, é importante vermos como a música cumpria diversas funções nessa comunidade. No texto de Manuel Querino vemos a exaltação do novo capitão e podemos imaginar como, nos conflitos entre capoeiras descritos anteriormente, dava-se a presença dos cantos de nação afirmando identidades. Uma forma não somente de festejar o novo eleito, mas de afirmar o grupo ali representado diante dos demais cantos da cidade.

A música se fazia fundamental, como na África, onde se canta para tudo. É que os trabalhos coletivos eram coordenados pelo ritmo das músicas e o responsável por entoá-las era o próprio capitão de canto (REIS, 1993, p. 12). Tal relação com o ritmo se apresenta também na capoeira, como perceberam vários autores citados anteriormente. Porém, a percepção dessa comunicação é muito mais profunda e tem sido melhor apresentada em relação aos cantos de trabalho.

Segundo o representante comercial Inglês Jhon Luccock, que viveu no Rio de Janeiro de 1908 a 1918, os cantos eram essenciais à tarefa realizada.

A fim de imprimir ritmo aos seus esforços e, principalmente uniformidade no passo, esse [o capataz] entoa sempre alguma cantiga africana, curta e simples, ao cabo da qual o grupo todo responde em alto coro. (LUCCOCK, 1942, p.74)

Aqui temos uma descrição que pode muito bem caber aos cantos corridos ou às louvações que descrevemos e apresentamos em nosso cancionário. A mesma sintonia rítmica foi percebida por Henry Chamberlain, em 1919, em comentário praticamente idêntico ao anterior (CHAMBERLAIN, 1943, p. 165).<sup>226</sup>

Podemos perceber a importância do solista e afirmar que dotes rítmicos e musicais eram fator importante na escolha dos capitães de canto. Assim, a liderança era assumida também por aqueles que conseguiam estabelecer comunicação através da música, noticiando, seduzindo, ritmando, coordenando ações e pensamentos.

Se podemos apontar uma referência que nos ligue à tradição dos capitães de canto, apontaremos para a figura do mestre de capoeira. Aquele que puxa o canto e comanda a roda; também líder de um grupo de ação, por ele educado e organizado, para fins lícitos ou ilícitos, para interesses imediatos ou políticos, como no caso das maltas. Um exemplo dessa função ritual para o exercício da vadiagem está na figura de mestre Waldemar da Paixão (1916-1990). Um depoimento citado por Frederico José Abreu nos é extremamente revelador. Assim dizia o mestre Waldemar: “Nas minhas rodas não tinha barulho, porque quando eu cantava a rapaziada vinha toda render obediência assim” (ABREU, 2003, p. 40). Se através do canto ele exercia esse poder, o mando advinha de uma relação mais profunda com a própria comunidade, como descreve Frederico Abreu.

Para se impor e ser respeitado no terreiro, Waldemar tinha autoridade legitimamente constituída, por ser emanada e exercida em nome da comunidade local. Autoridade firmada na comunidade dos capoeiras, em razão de sua condição de mestre, e também reconhecida por autoridades policiais. Da comunidade local, ganhou respeito, pelo poder de realização demonstrado ao construir e liderar um centro de arte e entretenimento, capaz de movimentar proveitosamente a vida do

---

<sup>226</sup> Lazarus Ekwueme, analisando tanto as músicas de trabalho das Américas quanto as da África, afirmou que elas eram essenciais, num trabalho realizado em grupo, e tinham justamente a função de coordenar a energia do time de trabalhadores cuja a ação estava diretamente ligada com o ritmo da música (EKWUEME, 1974, p. 129).

local, com uma atividade apreciada pela comunidade e que, embora fosse situado num bairro periférico, projetou seus limites para além dos seus limites geográficos.<sup>227</sup> (ABREU, 2003, p. 40)

Tal projeção para além de seus limites geográficos inclui a importância história e política da região onde se encontrava o barracão de mestre Waldemar, o bairro da Liberdade. Como vimos até aqui, importante marco referencial da cidade negra, limite territorial com o sertão, capoeira por definição, onde ocorreram os encontros de Cisnando com mestre Bimba e o de mestre Pastinha com Amorsinho Guarda, fundamentais para os rumos da capoeira no século XX.

Ao estudarmos o desenvolvimento do trabalho urbano na cidade de Salvador, podemos reconhecer uma tentativa de exclusão da população tradicionalmente envolvida, os negros que ocupavam as ruas com suas instituições fortemente estabelecidas. Encontramos a descrição desse processo em vários textos como no primeiro capítulo de *Mandinga, manha e malícia* (DIAS, 2006, p. 25-75) ou no estudo de Jeferson Bacelar, *A hierarquia das raças, negros e brancos em Salvador* (2001). O esforço das elites da cidade se apresentava sob o discurso higienista e modernizador mas, nesse discurso, podemos perceber uma tentativa de ocupar espaços econômicos onde a população negra já estava estabelecida. Acontece que os trabalhadores de canto foram alterando suas atividades, de carregadores para empreiteiros, sendo responsáveis pela construção civil no início do século XX (REIS, 2000). Assim como as companhias de transporte passaram lentamente a substituir as cadeiras de arruar e seus carregadores, também o mercado da construção civil pareceu estar em cheque diante dos projetos de modernização da cidade. Muito ainda deve ser estudado sobre essas relações, mas parece que a ocupação do espaço territorial da cidade é bastante relevante para a história da capoeira no início do século XX, bem como para todas as manifestações da cultura negra.

---

<sup>227</sup> Também encontramos em uma reportagem do *Diário de Notícias*, Salvador, em 5 de janeiro de 1940, uma descrição da importância desse indivíduo e de sua autoridade para a comunidade de capoeiristas reunida em uma roda. Assim encerra-se a reportagem, louvando a autoridade capaz de controlar uma confusão eminente: “Zanga séria que degeneraria em pancada grossa, não fosse a presença de um policiador enérgico” (apud MACEDO, 2004, p. 43). Um texto cheio de plágios de Monteiro Lobato em, *22 da Marajó* (LOBATO, 1921), que abre questionamentos sobre a forma como eram feitas as reportagens sobre o tema, igualmente cabíveis ao texto de Ramagem Badaró citado anteriormente.

O processo de organização do mundo do trabalho atinge inexoravelmente a cidade no início do século XX, mas uma categoria consegue manter seu poder político diante das perdas geradas por esse processo. São os estivadores, uma das últimas organizações remanescentes dos cantos.

Muitas são as relações da estiva com a capoeira, como temos visto em nosso estudo. Grande exemplo é o canto “Paraná” (CABECINHA, 1940, f. 3), onde o verso “Vou ver meu paranaguá” é repetido com insistência. Assim como, em Salvador, em 1912, os estivadores do porto de Paranaguá foram um dos primeiros a oficializarem um sindicato, em 1919, demonstrando um processo de organização singular.

Se a disputa pela ocupação das ruas e de postos de trabalho estava acirrada no início do século XX, a disputa por espaços urbanos para habitação também teve lugar. Novamente o bairro da Liberdade surge como palco de resistência de uma população ameaçada pelos interesses de uma elite econômica, historicamente vinculada aos paradigmas europeus. Os conflitos se desenvolveram em torno da invasão do Corta-Braço como nos conta, em seu livro homônimo, Ariovaldo Matos. Ali, os conflitos pela ocupação urbana fizeram do bairro um alvo para os interesses revolucionários do partido comunista como narra Frederico Abreu no livro sobre o barracão de mestre Waldemar.

O Corta-Braço era um “pedaço da Rússia Vermelha na Bahia”, assim se referiam os jornais da época à invasão, que, segundo eles, havia sido orientada e organizada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Naqueles anos 40, o PCB desenvolveu um programa de expansão de suas bases, nos bairros populares de Salvador, sendo a Liberdade um dos alvos, denominado, em função do perfil ocupacional dos seus moradores, de bairro proletário – classe social – que pela ideologia declarada do partido era a razão do seu viver. (ABREU, 2003, p. 30)

A Liberdade, região periférica que lentamente é englobada pelo crescimento da metrópole do século XX, mantém suas características de quilombo, reduto de cultura africana desenvolvida no Brasil. Em 1920, um grupo de jornalistas do *Diário de Notícias* faz uma visita a um terreiro no Corta-Braço. Peregrinavam pela cidade com o intuito de denunciar as práticas hediondas do fetichismo negro. Visitaram o candomblé do pai-de-santo Jubiabá,<sup>228</sup> personagem título do romance de Jorge Amado. Neste romance de 1935, o personagem principal é o Negro

---

<sup>228</sup> “No reino do fetichismo: abusões e contágios”. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 1, 30 de novembro, 1920.



Balduíno que passa a vida procurando uma forma de sobreviver. De menino de rua, vagabundo, sambista, boxeador, trabalhador rural e artista de circo, Baldo chega a estivador e se torna líder de uma greve no porto, quando descobre sua razão de viver, cuidar dos interesses de sua comunidade, assim como Pai Jubiabá. Tal destino do personagem do romance parece se coadunar como o do personagem fictício tão cantado nas louvações de nosso cancionero, Aruandê. Menino abandonado, violento e perigoso que bem instruído pela cultura de seu povo, descobre os caminhos para a redenção, individual e coletiva.