

## 4

### Fonogramas e etnografias dos cantos da capoeira

Do século XIX, poucas informações nos chegaram sobre os cantos da capoeira; eles aparecem principalmente como provocações entre grupos, a exemplo do canto registrado por Plácido de Abreu (1857-1894) no livro *Os Capoeiras*, de 1886, abordando especificamente o confronto entre as maltas do Rio de Janeiro em meados daquele século.

Os guaiamuns cantavam:

“Terezinha de Jesus,  
Abre a porta, apaga a luz  
Quero ver morrer nagôa  
Na porta do bom Jesus”

Os nagoas respondiam:

“O castelo içou bandeira  
São Francisco repicou  
Guaiamu está reclamando  
Manoel preto já chegou” (ABREU, 1886)

Esses confrontos foram marcantes na capoeiragem carioca do século XIX. Envolviam rivalidades pessoais ou políticas, muitas vezes relacionadas à demarcação de territórios urbanos que evoluíram a partir da ocupação do solo por escravos de ganho ou por grupamentos identitários e suas moradias. As maltas,

pequenas e espalhadas pela capital da colônia na primeira metade daquele século, alcançaram, no final, uma organização maior e passaram a polarizar duas facções rivais. Os nagôas eram possivelmente africanos ou descendentes diretos, alguns vindos da Bahia. Ocupavam a região conhecida como Pequena África, nos arredores da Praça XI – naquele tempo, um dos limites urbanos da cidade. Declaravam apoio ao monarquismo representado pelo partido Conservador e identificado com o movimento abolicionista. Já os Guaiamuns, eram a malta formada principalmente pelos naturais da cidade, identificados como mestiços. Ocupavam a região central da cidade e prestavam serviços aos políticos do partido liberal, identificados com os ideais republicanos (SOARES, 1998).

Como vimos no primeiro capítulo, o conflito entre grupos rivais era a principal face da capoeira durante o século XIX, quando atos criminosos de toda espécie eram identificados pelo termo. Acreditamos que, se os registros relatam a musicalidade nesses momentos de confronto, não podemos, pela falta de relatos sobre o convívio menos espetacular dos capoeiristas, negar sua presença em momentos anteriores. Nas imagens e nos relatos desses viajantes, acompanhamos diversos momentos em que a presença de instrumentos sugere o acompanhamento musical, muito provavelmente com cantos. Mais adiante veremos como a música se relaciona profundamente com a capoeira, e como é difícil acreditar que não houvesse vínculos em suas manifestações anteriores à virada para o século XX, ou que apenas os modelos baianos desenvolvidos nesse período comportassem tal elemento.

Como a face mais evidente da presença da capoeira no seio da sociedade, os conflitos entre as maltas foram descritos em diversas oportunidades, principalmente nas crônicas jornalísticas. Também ganharam a literatura, de onde podemos retirar os pormenores romantizados da presença de manifestações musicais que, em conjunto com outros elementos estéticos e simbólicos, corroboravam as disputas. Nessa aspecto, encontramos a narrativa de Aluísio de Azevedo no livro *O Cortiço*, a batalha entre a malta dos carapicus, formada por moradores do cortiço São Romão, e os rivais, cabeças-de-gato, que habitavam o cortiço homônimo, revela os detalhes de um confronto entre pequenas maltas. Os Nagoas e os Guaiamuns, também possuíam distintos modos de vestir, bebidas interditas e cores representativas. Também nas maltas do romance os símbolos reforçavam a identidade beligerante: “Em meio ao pátio do Cabeça de Gato

arvorava-se uma bandeira amarela; os carapicus responderam logo levantando um pavilhão vermelho. E as duas cores olhavam-se no ar como um desafio de guerra”. (AZEVEDO, 1997, p. 152)

Em *O Cortiço*, o confronto estoura entre os capítulos XVI e XVII, quando os moradores do São Romão têm que suspender uma briga interna diante da aproximação dos cabeças-de-gato. São os cânticos próprios que anunciam a aproximação do inimigo. Exemplo de música a incitar à guerra, mas também, a orientar uma estratégia, como podemos ver no texto do romancista:

E o rolo fervia.

Mas no melhor da luta, ouviu-se na rua um coro de vozes que se aproximava das bandas do Cabeça de Gato. Era o canto de guerra dos capoeiras do outro cortiço, que vinham dar batalha aos carapicus, para vingar, com sangue, a morte de Firmo, seu chefe de malta.

Mal os carapicus sentiram a aproximação dos rivais, um grito de alarma ecoou por toda a estalagem e o rolo dissolveu-se de improviso, sem que a desordem cessasse. Cada qual correu a casa, rapidamente, em busca do ferro, do pau e de tudo que servisse para resistir e para matar. Um só impulso os impelia a todos; já não havia ali brasileiros e portugueses, havia um só partido que ia ser atacado pelo partido contrário; os que se batiam ainda há pouco emprestavam armas uns aos outros, limpando com as costas da mão o sangue das feridas. Agostinho, encostado ao lampião do meio do cortiço, cantava em altos berros uma coisa que lhe parecia responder à música bárbara que entoavam lá fora os inimigos (...).

Os cabeças-de-gato assomaram, afinal, ao portão. Uns cem homens, em que se não via a arma que traziam. Porfírio vinha na frente, a dançar, de braços abertos, bamboleando o corpo e dando rasteiras para que ninguém lhe estorvasse a entrada. Trazia o chapéu à ré, com um laço de fita amarela flutuando na copa.

– Agüenta! Agüenta! Faz frente! Clamavam de dentro os carapicus.

E os outros, cantando o seu hino de guerra, entraram e aproximaram-se lentamente, a dançar como selvagens.

As navalhas traziam-nas abertas e escondidas na palma da mão (...).

E os cabeças-de-gato aproximavam-se cantando, a dançar, rastejando alguns de costas para o chão, firmados nos pulsos e nos calcanhares.

Dez carapicus saíram em frente; dez cabeças-de-gato se alinharam defronte deles.

E a batalha principiou, não mais desordenada e cega, porém com método, sob o comando de Porfírio que, sempre a cantar ou a assobiar, saltava em todas as direções, sem nunca ser alcançado por ninguém. (AZEVEDO, 1997)

Essas escaramuças faziam parte da vida dos capoeiras e aconteciam mesmo sem pretextos, além da necessidade de se medirem forças. Essa era a parte mais visível de suas atividade para a ordem pública, e qualquer um que fosse pego em correrias era considerado capoeira, independente do envolvimento e dos conhecimentos que possuía dessa arte. Talvez, para os verdadeiros conhecedores, houvesse outras formas de medir seus pares ou testar suas habilidades sem correr o risco do enfrentamento mortal. Assim, a manutenção do jogo da capoeira, por distração, como treino ou como evento social, onde os mais habilidosos pudessem exercitar-se e medir-se, parece andar de par com as guerras campais promovidas pelas maltas cariocas e de outras regiões. Similar era a vida capoeirista descrita por Manoel Querino em *A Bahia de outrora*, livro de 1916, em que o historiador relata os rituais observados no século anterior. No capítulo intitulado “A Capoeira” estão presentes esses dois momentos. Sobre os conflitos entre grupamentos distintos temos a seguinte descrição.

O domingo de Ramos fôra sempre o dia escolhido para as escaramuças dos capoeiras. O bairro mais forte fôra o da Sé; o campo da lucta era o Terreiro de Jesus. Esse bairro nunca fora atacado de surpresa, porque os seus dirigentes, sempre prevenidos fechavam as embocaduras, por meio de combatentes, e um tulheiro de pedras e garrafas quebradas, em forma de trincheiras, guarnecia os principaes pontos de ataque, como fossem: ladeira de S. Francisco, S. Miguel, e Portas do Carmo, na embocadura do Terreiro. Levava cada bairro uma bandeira nacional, e ao avistarem-se davam vivas a sua parcialidade. [...] Terminada a lucta, o vencedor conduzia a bandeira do vencido. (QUERINO, 1955)

Encontramos aqui outro relato sobre a disputa geopolítica da rua, onde interesses diversos estavam em jogo, simbólicos e reais, articulando significados com elementos similares aos das maltas cariocas, notadamente as bandeiras e os cantos.

Lembremos que o espaço descrito, o Terreiro de Jesus, era o mesmo onde posteriormente foi construído o Parque Odeon, ringue de lutas e apostas inaugurado com a participação de mestre Bimba, em fevereiro de 1936. Mesma região onde mestre Pastinha habitou, aprendeu e ensinou capoeira.

Aos olhos do historiador e ativista negro, a capoeira também apresentava outras formas. Era o ritual da roda, forma que dominou a capoeira de grande parte do século XX e avançou como principal índice de sua manifestação, reconhecidamente orientado por um modelo baiano que se expandiu pelo Brasil e

pelo mundo. Manoel Querino descreve como ocorriam esses encontros, nem sempre tão amistosos.

Nesses exercícios, que a gyria do capadocio chamava de – brinquedo, dansavam a capoeira sob o rythmo do berimbau, instrumento composto de um arco de madeira flexível, preso ás extremidades por uma corda de arame fino, estando ligada a corda numa cabacinha ou moeda de cobre.

O tocador de berimbau segurava a o instrumento com a mão esquerda e na direita trazia pequena cesta contendo calhaus, chamada – gongo, além de um cipó fino, com o qual feria a corda, produzindo o som.

Depois entoava essa cantiga:

Tiririca e faca de cotá,  
Jacatimba moleque de sinha,  
Subiava ni fundo di quintá.

{CORO}  
Aloanguê caba de matá  
Aloanguê.

Marimbondo dono de mato,  
Carrapato dono de fôia,  
Todo mundo bêbê caxaxa,  
Negro Angola só leva a fama.

{CORO}  
Aloanguê, Som Bento ta me chamando,  
Aloanguê.

\* \* \*

Cachimbêro nã fica sem fogo,  
Sinhá veia nã é mai do mundo,  
Doença que tem nã é boa  
Nã e cousa de fazê zombaria.

{CORO}  
Aloanguê, Som Bento tá me chamando,  
Aloanguê.

\* \* \*

Pade Inganga fechou corôa  
Hade morê;  
Parente não me caba de matá

{CORO}  
Aloanguê, Som Bento tá me chamando,  
Aloanguê.

\* \* \*

Camarada, toma sentido,  
Capoêra tem fundamento.

{CORO}

Aloanguê, Som Bento tá me chamando,  
Aloanguê caba de mata,  
Aloanguê. (QUERINO, 1955)

A presença do berimbau acompanhando o canto na capoeira baiana, é marcante e está presente em todas as escolas. Está também em todas as gravações e relatos dos quais retiramos nosso cancionário. Deixaremos para tratar dele com mais atenção no capítulo “Ecos poéticos dos cantos de capoeira”, pois sua ligação com universos específicos ajudam-nos a delinear as relações evocadas pelos cantos que iremos analisar. Nesse ponto, precisamos notar que tal presença na capoeira da Bahia, cuja influência é marcante em nossos dias, não significa uma ausência de musicalidade na prática da capoeira em outras regiões. Mesmo fora do Brasil, manifestações escravas baseadas em exercícios marciais eram, e continuam sendo, acompanhadas por música. Um grande exemplo é a Ladja da Martinica, cujas imagens feitas, em 1936, por Katherine Dunham, dançarina americana pioneira na pesquisa antropológica das danças negras, revelam um encontro similar à das litografias apresentadas no capítulo “Capoeira, capoeiras”. A cena evoca muito particularmente a Figura 4, de Johann Moritz Rugendas, intitulada *Jogar capoeira ou dança de guerra*.<sup>58</sup> O encontro social ao redor do confronto entre dois contentores que dançam, meio de lado, um para o outro e, principalmente, a presença de um tambor similar ao da litografia de Rugendas, nos permite identificar algo de comum entre essas manifestações, como tem sido apontado por pesquisadores e capoeiristas. No Brasil, outras manifestações marciais também guardaram essa relação com a música, a exemplo do batuque baiano, da pernada carioca e da punga dos homens no Maranhão. Por tudo isso, acreditamos que a presença da música na capoeira é uma constante histórica, que apenas esteve dissociada em alguns momentos específicos, como na capoeira de Sinhozinho no Rio de Janeiro e nos confrontos esportivos preconizados por mestre Bimba.

Não possuímos elementos que nos permitam traçar uma linha de continuidade entre os cantos de períodos anteriores e mesmo de regiões diferentes daquelas que identificamos como pertencentes a uma tradição da capoeira na

---

<sup>58</sup> O material de Katerine Duhan está disponível no Missouri History Museum e sua imagens da Ladja podem ser vistas em [http://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse\\_fI](http://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse_fI).

cidade de Salvador e no Recôncavo baiano. Estas tradições foram as que forneceram a base daquilo que ouvimos nas rodas de capoeira pelo mundo, em grande parte, devido aos registros etnográficos ou comerciais, mas principalmente fonográficos, que nos servem de fonte.

Waldeloir Rêgo, no seu ensaio sócio-etnográfico sobre a capoeira angola, transcreveu diversos cantos presentes na capoeira do seu tempo. Estão no capítulo sete do seu livro e, antes de transcrevê-los, o autor deixa clara a dificuldade de separar os cantos mais antigos dos que lhe são contemporâneos<sup>59</sup> (REGO, 1968, p. 215).

Podemos ver, nesses cantos, relatos circunstanciais de um determinado período, que balizamos entre o início do século XX e o final da década de 1960. Justamente, o período que compreende a consolidação de um modelo de capoeira baiano e o início de sua jornada rumo à fronteiras mais distantes. Período do qual Waldeloir Rego registra o memorial, apontando para as mudanças inexoráveis de um futuro que estava próximo. Este livro é considerado por muitos a grande publicação sobre capoeira (CAPOEIRA, 2001). Por isso, podemos atribuir-lhe papel importante na consolidação de determinadas tradições, principalmente para fora do círculo da capoeira baiana por ele abordado. No que diz respeito aos cantos, seus registros nos fornecem os relatos de um período que, se não está isento de transformações em seu interior, mantém certa coerência em função das intensas trocas circunscritas em um pequeno espaço geográfico. Como vimos no segundo capítulo, essa capoeira, descrita pelo autor e referência para outras plagas, teve seus principais desdobramentos entre a região que compreende o Terreiro de Jesus e a Estrada da Liberdade, espaço que pode ser percorrido em trinta minutos de caminhada. Mesmo o desenvolvimento da capoeira do Recôncavo e de localidades mais distantes, como Itabuna, no sul da Bahia, permanece na órbita da proeminência desse pequeno espaço geográfico ou, pelo menos, sob influência de suas notícias. É com essa compreensão que poderemos traçar, no futuro, os paralelos e as peculiaridades de outras histórias, locais e contemporâneas. Diante do diálogo inevitável, provocado pela atração que as grandes cidades exercem durante o século XX, no Brasil, devemos observar como a capoeira aqui referida narra os acontecimentos nacionais e recebe a influência de

---

<sup>59</sup> Conforme transcrição apresentada na Introdução desta tese.

outras regiões, numa rede paralela àquela promovida pela difusão cultural através das mídias e das classes intelectualizadas.

Como vimos, a capoeira desse período é herdeira de uma história que é contada apenas pela perspectiva da criminalidade e do envolvimento político. Os rituais particulares da convivência entre seus praticantes foram deixados de lado para serem “descobertos” pelos folcloristas e demais cientistas sociais, principalmente a partir da década de 1930. Antes disso, a apropriação esportiva da capoeira foi o caminho que permitiu sua penetração em círculos alheios aos de suas origens, possibilitando a conquista de sua legalidade. Porém, nestes, o ritual próprio, que iremos abordar mais adiante, não era de interesse. Apenas o exercício marcial e sua funcionalidade estavam em pauta. Foi nas festas de largo da Bahia e nas rodas realizadas por um território que vai além do Recôncavo, mas que se concentra ao redor dessa região, que a capoeira, na sua manifestação musical, marcial e ritual, se manteve e se desenvolveu, conquistando as formas que iriam prevalecer em sua prática no século XX (CAPOEIRA, 2001 & ASSUNÇÃO, 2005).

As primeiras gravações dos cantos da capoeira a que temos acesso aconteceram entre 1940 e 1941, pelas mãos do linguista norte americano Lorenzo Dow Turner<sup>60</sup> (1890-1972). Ele veio à Bahia, acompanhado do sociólogo Franklin Frazier, e sua chegada foi amplamente noticiada pelos jornais locais: “Vêm fazer na Bahia pesquisas sobre a família negra. Chega amanhã á Bahia dois professores de universidades americanas” (*O Estado da Bahia*, 7/10/1940); “Passarão cinco meses estudando o negro da Bahia” (*O Estado da Bahia*, 9/10/1940); “Chegaram á Bahia os dois illustres professores negros que veem realizando estudos no Brasil” (*Diário de Notícias*, 9/10/1940). A estrela dessa embaixada era Franklin Frazier, sociólogo pioneiro na pesquisa sobre relações raciais após a escravidão nos Estados Unidos. Ele era o foco das reportagens e respondeu a diversas entrevistas versando sobre a questão racial norte-americana, suas proximidades e diferenças com a realidade brasileira.

Lorenzo Turner, já experiente no uso da tecnologia fonográfica em suas pesquisas linguísticas sobre os Gullah na Carolina do Sul, trouxe consigo um

---

<sup>60</sup> O material do pesquisador encontra-se depositado no Archive of Traditional Music at Indiana University, cujo catálogo está acessível em <http://www.indiana.edu/~libarchm>.

equipamento portátil para registro em discos de alumínio de 12 polegadas, cujo tempo de gravação normal era de três minutos, podendo ser ampliado para seis, com perda de qualidade, esta foi a opção preferencial do pesquisador. Sabe-se que além de gravar nos locais onde viviam ou transitavam seus informantes, como suas próprias residências e terreiros de candomblé, também utilizou-se dos estúdios da única emissora de rádio da época, a Radio Sociedade P.R.A. 4, cuja antena com estúdio provisório era na Federação, e a sede, com o estúdio principal, ficava no Passeio Público. Segundo o “Archive of Traditional Music at Indiana University index list”<sup>61</sup> as primeiras gravações com capoeiristas ocorreram em 7 de novembro de 1940, com os capoeiristas Luciano José Silva, Juvenal Cruz<sup>62</sup> e Manoel Oliveira. Esse conjunto gravou cantos de candomblé e de capoeira, além de toques de pandeiro e de berimbau. Infelizmente não tivemos acesso a esse material e por isso ele não está representado em nossa lista de cantos.

No dia 21 de dezembro de 1940, Lorenzo Turner grava com mestre Bimba e um grupo de pessoas, homens e mulheres, que o acompanham com pandeiro e o coro. Um locutor em tom radiofônico introduz as tomadas. Tal presença, nos sugere que essa seção teria ocorrido em um dos estúdios da Rádio Sociedade. Na introdução da primeira faixa<sup>63</sup> o locutor diz: “Ao som do pandeiro e do berimbau e caxixi cantará Bimba e seu conjunto interpretando angola no momento em que relembra seus antepassados” (BIMBA, 1940, f. 1). Esta gravação, como a dos outros três lados de disco preenchidos nesse dia, contam com os seis minutos limites. São dois discos inteiros.

Nestas gravações podemos distinguir a presença de dois berimbaus e, aparentemente, apenas um pandeiro. Fato que em si já é uma exceção nas apresentações musicais de mestre Bimba, que irá consagrar a formação com apenas um berimbau acompanhado por dois pandeiros. Depois dos instrumentos começarem a tocar e fazerem algumas evoluções, mestre Bimba canta:

---

<sup>61</sup> Disponível no endereço eletrônico: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/turner/dates.htm>.

<sup>62</sup> Juvenal Cruz, cujo nome aparece no meio dos anos 1930, pode ser o mesmo Juvenal Nascimento que participou em competições de capoeira no ringue, em 1936 (ABREU, 1999, p. 79-80), e ficou famoso na capoeira no final dos anos 1940 e 1950 (AMADO, 1945, p. 210). Luciano canta com um conjunto de capoeira, de dois homens, dois discos de cantos de caboclo (iorubá, angola e português), em um lado há cantos de capoeira e, no outro, toques instrumentais de berimbau e pandeiro.

<sup>63</sup> Primeira faixa na ordem dos arquivos em MP3 que possuímos, disponibilizada pelo dr. Ângelo Decânio Filho. Disponível em [http://www.milaniweb.com/capoeira/gravacoes\\_historicas](http://www.milaniweb.com/capoeira/gravacoes_historicas).

Menina vamos pro mato  
 Menina vamos pro mato  
 Vamos catar carrapato  
 Menina vamos na sala  
 Vamos catar mutatu (?)  
 Menina vamos pro mangue  
 Vamos catar carangueijo  
 Menina vamos pra cama  
 Vamos catar percevejo  
 Camarado... (BIMBA, 1940, f. 1)<sup>64</sup>

Depois desses primeiros versos temos uma pausa mínima no canto, que é interrompida pela evocação à terra mítica de Luanda:<sup>65</sup> “Aruandê”. O coro se pronuncia pela primeira vez, respondendo a evocação de mestre Bimba com o seguinte canto: “Ê, Aruandê, camarado”; mestre Bimba emenda: “Ai ai, que vai fazer?” e o coro novamente responde: “Ê, que vai fazer camarado”. Essa relação entre o solista e o coro irá continuar com os seguintes versos:

{SOLISTA}	{CORO}
Sentido nele	Ê, sentido nele, camarado
Ai, é mandingueiro	Ê, é mandingueiro, camarado
Ei, sabe jogar	Ê, sabe jogar, camarado
Ai ai, a capoeira	Ê, a capoeira, camarado
Iê, tem fundamento	Ê, tem fundamento, camarado
Ai ai, jogo de fora	Ê, jogo de fora, camarado
Iê, jogo de dentro	Ê, jogo de dentro, camarado
Ai, estamos aprendendo	Ê, estamos aprendendo, camarado
Ai ai, faca de ponta	Ê, faca de ponta, camarado
E faca de cortar	Ê, faca de cortar, camarado
A, ni campo de mandinga	Ê, campo de mandinga, camarado
Moleque é mandingueiro	Ê, é mandingueiro, camarado
Iê, volta do mundo	Ê, volta do mundo, camarado

Depois dessa parte, ocorre uma pausa maior no canto e os berimbau fazem algumas evoluções musicais. Ouvimos um comentário rápido ao fundo que não podemos identificar. Então, mestre Bimba puxa um canto para ser acompanhado pelo coro.

{SOLISTA}	{CORO}
Ô zum zum zum zum,	Ô zum zum zum zum
Capoeira mata um	Capoeira mata um

<sup>64</sup> Como estamos misturando fontes bibliográficas e fonográficas, indicamos a marcação de músicas por “f.” (faixa), e reservamos o “p.” para página de referência. O caso da indicação para o livro de Waldeloir Rêgo é especial, indicamos “n.” para “número” da cantiga. Avisamos que esta escolha respeita a do pesquisador; e concordamos, pois não se trata de gravação, mas uma numeração dada aos cantos transcritos no ensaio.

<sup>65</sup> Ver capítulo “A capoeira em roda”.

Repetem várias vezes essa mesma pergunta e resposta, porém em algum momento o coro varia para: “Ô zum, zum zum/ Capoeira mata um” retirando um “zum” sem alterar o andamento da cantiga<sup>66</sup>. O solista continua cantando a mesma frase.

Sem interrupção, logo após o coro, aos 3’40”, mestre Bimba puxa outra cantiga: “Canabolô, como vai como passô” e o coro responde: “Canabolô”. Continuam esse mesmo jogo de pergunta e resposta com o solista variando um pouco a entonação melódica de seu canto, enquanto o coro mantém sua regularidade. Até que o mestre diz “Volta do mundo”, aos 4’46”, suspendendo o canto. Os instrumentos continuam sua evolução e aos 5’04” ouvimos alguém dizer ao fundo: “Corra. Corra que lá vem angola”. Aos 5’28”, mestre Bimba retoma o canto: “Tira de lá bota cá/ Idalina/ Tira de lá bota cá” e o coro responde: “Idalina”, então o mestre passa a cantar apenas o “tira de lá bota cá” e o coro continua com a mesma resposta. Anotamos a seguir as variações que mestre Bimba introduz no canto, mantendo o jogo com o coro até completar os seis minutos de gravação: “E dali bota aqui / E tira daqui bota ali/ Ai tira de lá bota cá/ Tira dali bota cá/ Tira de lá bota cá/ Tira daqui bota ali/ E tira dali bota aqui/ Tira de lá bota cá/ Ah, ah, ah/ Ah, ah, ah/ Ah, ah, ah.” (BIMBA, 1940, f. 1)

Na segunda faixa, o locutor faz sua abertura dizendo: “Cantará agora, ao som do caxixé, do berimbau e do pandeiro, Bimba e seu conjunto, interpretando cântico regional” (BIMBA, 1940, f. 2). Nessa faixa mestre Bimba inicia um ritmo similar ao da faixa anterior, sendo ainda acompanhado por um outro berimbau. Canta uma música similar à que abre a primeira faixa.

Ao pé de mim tem um vizinho  
 Que enricou sem trabalhar  
 Meu pai trabalhou tanto  
 Nunca pode enricar  
 não deitava uma noite  
 que deixasse de rezar  
 Camarado... (BIMBA, 1940, f. 2)

---

<sup>66</sup> Acreditamos ouvir a voz de Fernando Cassiano “Cabecinha” junto com o coro, possivelmente até tocando seu berimbau, acompanhando mestre Bimba. Ele efetivamente gravaria com seu conjunto no dia seguinte e é possível que estivesse no estúdio já naquele dia. Assim imaginamos, pois a impressão de sua voz destacada do coro sugere a proximidade do microfone, posicionado para captar o solista e os instrumentos que permaneceriam próximos, enquanto o restante do coro estaria afastado. Talvez a sua presença, um tanto alienígena ao grupo que acompanhava mestre Bimba, tenha contribuído para a alteração do coro.

Depois, como na primeira faixa, chama o coro com o verso: “Água de beber”, aos 35”. Este responde como antes: “Ê, água de beber, camarado”. Daí até 1’35”, solista e coro irão se alternar no mesmo tipo de perguntas e respostas, como já transcrevemos. Temos uma pausa no canto, onde os berimbaus exibem seus recursos rítmicos e aos 1’46” ouvimos o comentário daquele visitante misterioso: “É regional e é angola”. Aos 2’02” mestre Bimba inicia novo canto, desta vez similar ao primeiro desta faixa e ao da primeira faixa.

Esse modelo de canto, em que o solista recita versos de sete sílabas, rimados aos pares, sem acompanhamento do coro, mestre Bimba chamava de quadras. Muito apropriadamente, como as antigas quadras espalhadas pelas tradições medievais ibéricas e pela poesia popular do Brasil (AZEVEDO, 1997, p. 108). Eram assim chamadas, mesmo que tivessem mais versos, normalmente acrescentados aos pares, formando sextilhas, oitavas etc., mantendo sempre as mesmas sete sílabas, forma popular conhecida como redondilha maior. (AZEVEDO, 1997, p. 55)<sup>67</sup> Porém, segundo os depoimentos de Angelo Decânio em seu *Falando em capoeira*, o termo quadras era uma outra forma para designar um termo mais original: chula. Assim, o aluno que ingressou no Centro de Cultura Física Regional Baiana no ano de 1938, relembra as definições musicais do mestre: “Quando cheguei na roda de Bimba alcancei o mestre falando em chula como início ou abertura dos cânticos” (DECÂNIO, s/d, p. 90). Em outro livro, o mesmo autor descreve a chula enquanto uma modalidade do samba, estabelecendo uma relação entre esses universos musicais tão próximos.

lembramos que o samba de chula [...] encontrado em nosso recôncavo [...] é um samba de homens [...] caracterizado pela exigência do canto duma chula [...] curto improvisado [...] pelo sambista antes de sua entrada na roda [...] contando com a participação da viola na orquestra (DECÂNIO, 1997, p. 10)

Podemos crer até aqui que a marca deste canto é ser inicial. Porém, ouvimos nessa segunda faixa das gravações de Lourenço Turner, durante os seis minutos disponíveis, que mestre Bimba canta várias dessas chulas. Elas não estão encadeadas, entre uma e outra temos um tempo para os berimbaus evoluírem, sem

---

<sup>67</sup> Quando os quatro versos encerram o poema costuma-se falar em trova. Um tipo de poesia tradicional que se confunde com o início do acompanhamento coral para as músicas da Europa na Idade Média, muito popular nas cantigas infantis ou de roda e em outras manifestações de música popular.

que haja canto. De certa forma cada novo canto pode ser interpretado como um novo começo, sem a interrupção da orquestra.

Nestes cantos, a parte final, quando o solista convida o coro a lhe acompanhar, se mantém segundo o mesmo esquema anteriormente apresentado: Uma evocação do tipo “aruandê” ou “água de beber”, por exemplo, recebe a resposta na forma “ê, aruandê, camarado” ou “ê, água de beber, camarado” (BIMBA, 1940, f. 1). Para outros grupos, como o GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), continuador da escola de mestre Pastinha, esse primeiro canto seria chamado de ladainha, enquanto chula seria exatamente essa parte onde o solista chama o coro para respostas do tipo “ê, [...], camarado”.

Waldeloir Rego também cita a ladainha como canto introdutório, mas acrescenta a denominação hino da capoeira como sinônimo (REGO, 1968, p. 28).<sup>68</sup> No ensaio sócio-etnográfico sobre a capoeira angola, essa sequência de perguntas que encontramos, como um sinal diacrítico, ao final de quase todas as ladainhas, é apresentada como “cantos de entrada”, segundo a descrição a seguir:

Dando seqüência ao jogo da capoeira, vem o que chamam de cantos de entrada, sendo o mais cantado o que vai adiante:

Iê, água de bebê  
Ie, água de bebê  
Camarado (REGO, 1968, p. 48, n. 2)

A transcrição desse canto de entrada prossegue com exemplos similares. Tal qual os versos que encontramos nas gravações de mestre Bimba, realizadas por Lourenço Turner.

Na dissertação de mestrado de Ana Paula Rezende Macedo, também sobre cantos de capoeira (MACEDO, 2004, p. 83), temos o depoimento esclarecedor de outro grande mestre da história da capoeira. Mestre João Pequeno de Pastinha (1917-), herdeiro e continuador da CECA até nossos dias. Nesse depoimento o antigo mestre apresenta o termo “lamento”, como forma de classificar as ladainhas mais longas.

A nomenclatura sobre o canto, assim como outros termos da capoeira, possui definições variáveis. No entanto, encontramos no material aqui analisado, uma regularidade entre o que doravante chamaremos de ladainha e louvação.

---

<sup>68</sup> O *hino da capoeira*, para mestre Bimba era um toque específico de berimbau, mais conhecido entre os angoleiros como *Panha laranja no chão tico tico* (DECÂNIO FILHO, 1996, p. 42-43).

Ladainha: a parte composta por redondilhas maiores, encadeadas aos pares e rimadas. Louvação: a parte onde o solista convida o coro à respostas do tipo “ê, [...], camarado”.

Na quarta faixa dessa gravação de mestre Bimba, realizada por Lourenço Turner, temos um modelo muito repetido nas gravações de capoeira – considerando as que estamos analisando e quase todas as que se seguiram a partir da década de 1970, realizadas nos diversos lugares para onde a capoeira se expandiu. Nesta faixa, após uma ladainha e sua louvação, que aparecem invariavelmente integradas em todos os momentos vistos até aqui, mestre Bimba puxa uma série de cantos, similares entre si. Nestes, um determinado verso é apresentado pelo solista e repetido constantemente pelo coro. Enquanto o coro mantém determinada cadência rítmica e melódica, o solista realiza variações, conhecidas ou improvisadas, em que estabelece um diálogo com o tema proposto, com acontecimentos imediatos ou com outros temas de interesse. Quanto a esses cantos, encontramos uma concordância em chamá-los de corridos. Waldeloir Rego, assim os considera devido ao ritmo acelerado. Mas a presença do coro, na forma que lhe é peculiar, o distingue da louvação. Apesar das diversas formas com que esses cantos se apresentam, podemos identificá-los dentro de um modelo. Mais tarde trataremos de reconhecê-los. Veremos, também, como essa divisão entre os cantos é fundamental dentro do ritual da roda de capoeira.

Vejam a apresentação que Waldeloir Rego faz para o tipo de canto reconhecido como corrido.

A certa altura, quebram o ritmo em que vinham e introduzem um outro, chamado corridos, que são cantos com toque acelerado: –

Chora, minino  
 Nhem, nhem, nhem  
 O minino e chorão  
 Nhem, nhem, nhem  
 Sua mãe foi pra fonte  
 Nhem, nhem, nhem  
 Ela foi pro Cabula  
 Nhem, nhem, nhem  
 Foi comprá jaca dura  
 Nhem, nhem, nhem  
 Da cabeça madura  
 Nhem, nhem, nhem  
 O minino chorão  
 Nhem, nhem, nhem  
 Choro qué mamá

Nhem, nhem, nhem  
 Chore, minino  
 Nhém, nhém, nhém  
 Chore, minino  
 Nhém, nhém, nhém  
 Chore, minino  
 Nhém, nhém, nhém. (REGO, 1968, p. 51-52, n. 6)

Aqui, as repetições do verso “nhem, nhem, nhem” marcam claramente os momentos da participação do coro. O mesmo canto está nos registros fonográficos de mestre Bimba, cantados com essa divisão entre coro e solo. Ainda hoje essa cantiga é bastante repetida nas rodas de capoeira, sempre com o coro repetindo a onomatopéia do choro do menino, enquanto o solista improvisa ou repete versos conhecidos.

No dia seguinte às gravações de mestre Bimba. No dia 22 de dezembro de 1940, um domingo, foi a vez de Fernando Cassiano Cabecinha<sup>69</sup> se apresentar com seu grupo. Como nas gravações do dia anterior, um locutor, aparentemente profissional, possivelmente funcionário da Rádio Sociedade P.R.A. 4, anuncia: “Vamos ouvir agora o conjunto de Cabecinha, Esperança Angola” (CABECINHA, 1940, f. 1). Os berimbaus tocam durante aproximadamente 30” e o mestre pergunta se pode cantar, quase imediatamente ouvimos o grito característico: “Iê!”, seguido pela ladainha e a louvação, tal qual o modelo que apresentamos para as gravações de mestre Bimba. Aos 1’17” o solista inicia um corrido cujo refrão é “Era besouro, era besouro”. Segue cantando versos referentes a esse capoeirista de fama e outros temas. Percebemos que vários versos são improvisados, alguns são fragmentos reconhecidos e outros foram inventados na hora.

Apresentamos a seguir alguns fragmentos, selecionados no material transcrito integralmente no capítulo “Coletânea de cantos da capoeira”. São quadras entremeadas pela resposta do coro, que a cada verso repete o refrão “Era besouro, era besouro”. Nessas quadras o capoeirista se apresenta. Fala de sua profissão, estivador, indicando a capitania dos portos como um local onde podemos encontrar suas referências. Dá seu nome e fala de sua fama no estado da

---

<sup>69</sup> Fernando Cassiano “Cabecinha” ou “Cabocão” ou “Neguinho de Ouro” participou como “amador” em uma competição de capoeira no ringue, em maio de 1936 (Abreu, 1999, p. 83); pode ser o mesmo “Cabocinho estivador no porto Julião” da lista de mestre Noronha (Coutinho, 1975, p. 23 e 65); pode ser o mesmo que Cassiano Balão citado na lista de Rego, 1968, p. 266.

Bahia e no bairro onde mora, o Garcia, vizinho à Federação, onde a Rádio Sociedade P.R.A. 4 tinha seu estúdio provisório. Segue a transcrição das quadras a que nos referimos, com o coro que se repete em paralelo (CABECINHA, 1940, f. 1).

{SOLISTA}	{CORO}
Quem quiser saber meu nome	Era besouro, era besouro
Vá lá na capitania	Era besouro, era besouro
Eu me chamo é Fernando	Era besouro, era besouro
Conhecido na Bahia	Era besouro, era besouro

ou

{SOLISTA}	{CORO}
Quem quiser saber meu nome	Era besouro, era besouro
Não precisa perguntar	Era besouro, era besouro
Lá no Largo do Garcia	Era besouro, era besouro
Sou o bamba do lugar	Era besouro, era besouro

Nas faixas seguintes, mestre Cassiano (forma como Jair Moura se refere a ele em conversas pessoais) dá prosseguimento à mesma organização do canto. Primeiro uma ladainha curta: “Eu não sou filho daqui” (CABECINHA, 1940, f. 2 e 5), “Quando eu era pequenino” (idem, f. 3), “No dia que amanheço com vontade de jogar” (idem, f. 4) [que parece ser cantada por outra pessoa]. O tamanho reduzido de suas ladainhas nos aproxima das quadras entoadas por mestre Bimba. Depois da louvação característica, que encerra e define a identidade da ladainha, seguem os corridos, apenas um em cada faixa, ocupando a maior parte dos seis minutos disponíveis com variações do solista dentro da monotonia do coro: “Cai cai, Catarina” (idem, f. 2), “Ê, Paraná” (idem, f. 3), “Ê, Santo Amaro” (idem, f. 4), “Bom vaqueiro, bom vaqueiro” (idem, f. 5). Uma última faixa é composta apenas pelas evoluções do berimbau, assim anunciada pelo locutor: “O conjunto Esperança Angola vai tocar agora São Bento Grande” (idem, f. 6). Com esse material foram preenchidos os três discos empregados por Lourenço Turner nas gravações daquele dia.

Mestre Bimba ainda voltou a gravar com o linguista afro americano nos dias 14 de janeiro e 2 de fevereiro de 1941, mas nessas ocasiões parece ter gravado apenas toques de berimbau, segundo a descrição fornecida por seus depositários. Também não tivemos acesso a esse material.

Na década de 1950 foi a vez do antropólogo norte-americano Anthony Leeds (1925-1989), em 1951-1952, e da antropóloga Simone Dreyfus, em 1955,

realizarem gravações com capoeira na Bahia. Ambos fizeram seus registros no barracão de mestre Waldemar Rodrigues da Paixão (1916-1990).<sup>70</sup> Espaço descrito por Frederico José Abreu nos seguintes termos:

O barracão se assemelhava aos dos candomblés e aos cercados para capoeira levantados por Bimba na Roça do Lobo e Pastinha, no Bigode, em Brotas. Semelhante, também, aos cercados que os negros levantavam provisoriamente para seus festejos e as palhoças dos pescadores, à beira-mar. (ABREU, 2003, p. 22)

Tal descrição, nos lembra o cercado construído pelo capoeirista e saverista Silvano Lamide, na época da festa da grande escada de pedra do Cais Dourado. A última do ciclo das festas das escadas do cais, que aconteceram até 1908, aproximadamente.

O mestre também ficou conhecido como Waldemar da Pero Vaz, endereço onde estava seu barracão, construído no início dos anos 1940, quando o local ainda era chamado de morro do Corta-Braço. Lá havia a vizinhança do terreiro de candomblé dos Egugun de Tio Opê e muitos trabalhadores invadiram e construíram suas casas por ali. O Partido Comunista do Brasil declarou o movimento como um exemplo das lutas operárias, e os apoiou sem reserva. Essas relações fizeram da localidade passagem obrigatória para intelectuais ligados ao Partido Comunista. O barracão foi importante espaço de sociabilidade da comunidade. Atraiu capoeiristas, moradores, intelectuais, pesquisadores e outros frequentadores. Ali surgiu o bairro da Liberdade, importante referência da cultura negra do Brasil. Referência fundamental para a história da capoeira que estamos estudando. Da mesma forma, o nome de mestre Waldemar da Liberdade se fez conhecido no universo da capoeira (ABREU, 2003 e MATOS, 1988).

Infelizmente não tivemos acesso ao material gravado pelos antropólogos viajantes, na década de 1950. Isso faz com que mestre Waldemar participe de nosso trabalho, apenas de forma indireta,<sup>71</sup> através das informações prestadas à coleção de Waldeloir Rego. Sabemos de seu gosto pela literatura de cordel, pelos cantos que o mestre costumava entoar, compostos por fragmentos retirados de poemas como “A peleja de Riachão contra o diabo” e “A história do Valente

<sup>70</sup> LEEDS, Anthony (1925-1989), *Sound recordings of Afro-Bahians*, collected by A. Leeds, 1951-52. Archive of Traditional Music, Indiana University. Audio recordings and brief notes. DREYFUS, Simone. *Bahia, Brésil capoeira*, 31 octobre 1955. Paris, CNRS/Musée de l'Homme. editado em disco LP *Brésil n.2 Bahia*, Paris: Musée de L'Homme MH16, 1956.

<sup>71</sup> Mestre Waldemar grava um CD com mestre Canjiquinha apenas em 1986, portanto, fora dos limites cronológicos estabelecidos em nossa pesquisa.

Vilela”. Segundo os comentários de Albano Marinho de Oliveira (1956), foi o grupo que se reunia no barracão da Liberdade, que começou a cantar os demorados solos antes do jogo, cantos que ficaram conhecidos como ladainhas. É nesses cantos introdutórios que notamos a presença dos cordéis – tema abordado no capítulo “Ecos poéticos dos cantos de capoeira”.

Deste grupo também fazia parte outro personagem fundamental, mestre Traíra,<sup>72</sup> que contribui para o nosso cancionário através de um disco lançado pela editora Xauã, no início da década de 1960, cuja história ainda será narrada. Neste disco, mestre Traíra entoa uma ladainha bastante longa: “Riachão tava cantando na cidade do Açú” (LP TRAÍRA, f. 4), uma versão do cordel de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), sobre a peleja do famoso violeiro com o capeta. O que parece confirmar os comentários de Albano Marinho de Oliveira (1956), fornecendo-nos um dado sobre a identidade compartilhada pelos integrantes do grupo da Pero Vaz.

Em 1954, encontramos um outro tipo de registro fonográfico. O áudio captado para o filme *Vadiação*, dirigido por Alexandre Robatto Filho<sup>73</sup> (1908-1981). Desta gravação só tivemos acesso ao material que foi editado com o filme, compondo sua trilha sonora. Novamente, é mestre Bimba quem toca e canta, acompanhado por um coro. O som não apresenta sincronia com a imagem e apesar de vermos vários berimbaus e pandeiros, percebemos que mestre Bimba conseguiu imprimir seu estilo às gravações, utilizando-se somente de um berimbau e um ou dois pandeiros. Apesar disto, existe uma ligação entre música e imagem concretizada pela montagem de Alexandre Robatto Filho, cineasta baiano, provavelmente bastante familiarizado com o tema. Desta forma, a narrativa cinematográfica fornece-nos outra componente para análise.

---

<sup>72</sup> Mestre sobre o qual Fred Abreu traça os seguintes comentários: “Entre os alunos de Waldemar tinha Traíra (a quem ele terminou de aprontar como capoeira), que ficou preso um ano e seis meses, por ter ‘matado um homem por causa de uma mulher’.” (ABREU, 2003, p. 38), e completa com o seguinte comentário do mestre da Liberdade: “O finado Traíra é que tomava conta da roda. Eu chegava lá, dava minha ordem e ia tomar minha cerveja. Eu estava feito”.

<sup>73</sup> Considerado, o primeiro cineasta baiano, Alexandre Robatto Filho foi um homem dotado de grande sensibilidade e poder expressivo. Além de cirurgião-dentista, prof. da Faculdade de Odontologia da Universidade Federal da Bahia – UFBA, produziu várias obras em diversas linguagens artísticas. Pintor e desenhista de cartazes de propaganda para os bondes da “Circular”, escritor de poesias, contos e ensaios, produtor de discos fonográficos com músicas da nossa cultura popular, cineasta e documentarista de um volume expressivo de filmes documentários de curta e média metragem. Texto da Associação Baiana de Cinema e Vídeo, disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://www.abcvbahia.com.br/noticias/05\\_1124.htm](http://www.abcvbahia.com.br/noticias/05_1124.htm).

O filme foi completamente rodado em estúdio, onde capoeiristas conhecidos se encontraram para compor uma roda de capoeira. Entre estes, estavam os mestres Traíra, Curió, Nagé, Bimba, Waldemar, Caiçara, Crispim e Bugalho, além de uma figuração que incluía mulheres e crianças. O cenário simples, delimitado por tapadeiras, parece evocar um cais ou um depósito, com caixotes, panos e paus esteticamente posicionados.

A primeira imagem é de três tocadores de berimbau, com grandes chapéus de pescador cobrindo o rosto. Um tipo de chapéu que marca a imagem de mestre Traíra, mas que era bastante popular entre outros capoeiristas. Ouve-se o berimbau de mestre Bimba, gravado em faixa específica para a trilha sonora, enquanto letreiros explicam a capoeira e relembram sua origem escrava. Ouvimos mestre Bimba cantar a ladainha “Menino, quem foi seu mestre” (BIMBA, *Vadiação*) ao mesmo tempo que dois capoeiristas entram em quadro com movimentos acrobáticos característicos, conhecidos como “aú”. O jogo de capoeira se inicia, ainda sob os letreiros explicativos. Os letreiros terminam quando o canto entra na louvação. Algum tempo depois, outro jogo se inicia com reverências aos tocadores de berimbau – mestre Traíra e outros dois. Como em todo o filme, é a trilha gravada por mestre Bimba que ouvimos, sem a adição de ruídos de cena. Logo após a louvação, o solista introduz o corrido “Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou” (BIMBA, *Vadiação*). Um corte na pista de som faz com que um novo corrido – “Vai você, vai você” (Idem) - se inicie sem evidenciar a interrupção. Nas imagens, outros jogos, planos mais curtos e mais fechados, aceleram o ritmo da montagem, em sintonia com o ritmo da música.

Outro momento tem início com um movimento de câmera conhecido como carrinho para frente (*travelling-in*), aproximadamente aos 3’40’’ de filme. Neste plano, a câmera avança por um corredor formado por três tocadores de berimbau. Ao fundo, três capoeiristas dispostos fotogenicamente são realçados pelos recursos da linguagem cinematográfica. Aqui a trilha sonora atua para enobrecer o momento. Mestre Bimba executa um toque conhecido como Iúna, específico para mestres vivos ou falecidos. Toque que não possui cânticos que o acompanhem. Muitos afirmam que seria de autoria de mestre Bimba, uma adaptação do toque de viola homônimo, comum entre os violeiros do Recôncavo, categoria em que mestre Bimba se enquadrava. Essa informação parece ser sugerida pelo filme, que apresenta um close do mestre logo após o início de sua execução, identificando-o,

pelo menos, com o músico que executa o toque ao berimbau. Closes de uma assistência atenta parecem querer reforçar o caráter hipnótico atribuído ao toque, como relata K.K. Bonates em seu livro *Iúna mandingueira: a ave símbolo da capoeira* (1999, p. 47). Planos de mestre Bimba rindo abertamente, alternados com detalhes da execução do berimbau apropriam ainda mais o toque de seu intérprete. Seguem-se outros planos, mostrando outros instrumentistas que, apoiados pela montagem de suas imagens sobre o som do berimbau de mestre Bimba, parecem acompanhar o mesmo toque. Seguem-se imagens de jogos intercaladas com detalhes de berimbaus, pandeiros e seus executores, além de planos da audiência.

Um novo toque e uma nova imagem dão início a uma nova sequência, cuja marca é evidenciada por uma máscara negra que cruza a tela aos 4'42''. Vemos um novo jogo que se desenrola em plano aberto, facilitando nossa compreensão quanto à movimentação dos capoeiristas. Mestre Bimba canta uma nova ladainha: “Capenga ontem teve aqui” (BIMBA, *Vadição*). Os cortes se aceleram, mostrando momentos diferentes do mesmo jogo. O detalhe de um pandeiro e dos três berimbaus da orquestra entram para facilitar os cortes. O solista convoca o coro para a louvação. Sem interrupção inicia-se o corrido “Quebra lami como Ge” (idem). Outro capoeirista intervém para tirar um dos jogadores e dar continuidade à brincadeira com o que ficou na roda, ação conhecida como compra de jogo. O capoeirista excluído sai da roda esquivando-se da câmera, provavelmente, tendo sido chamado atenção pelo operador. Um plano intercalado mostra mestre Bimba tocando pandeiro enquanto “suas baianas”, que normalmente o acompanhavam fazendo coro, batem palmas e respondem o verso que lhes cabe na cantiga. Voltamos ao jogo entrecortado pelo plano de um pandeiro. Novo carrinho, desta vez para trás, se afasta do jogo, fazendo com que os tocadores de berimbau entrem em quadro aos 6'45''. A câmera continua se afastando enquanto continuamos a ouvir o mesmo corrido até o final do filme que se encerra com sete minutos de duração.

A sequência ladainha, louvação, corridos permanece como modelo, tendo reforçada sua significação pela interpretação cinematográfica de Alexandre Robatto Filho. Tendo nascido no início da península de Itapagipe e documentado

diversas manifestações da cultura popular baiana,<sup>74</sup> é de se esperar que o cineasta estivesse familiarizado com as rodas de capoeira de sua terra. O mesmo modelo é respeitado antes de depois do toque de Iúna, que divide o filme. Mestre Bimba canta uma ladainha curta – quadra, como ele dizia – e, depois da louvação, canta um ou dois corridos. Segundo os depoimentos de mestre Moraes, que frequentou a academia de mestre Pastinha durante anos, era comum, para cada dupla que iniciava um jogo, cantar-se uma ladainha, seguida de louvação e um ou dois corridos. Em muitas das rodas de capoeira de nossos dias, o mais comum é cantar-se apenas uma ladainha e sua louvação no início da roda, seguida por diversos corridos, enquanto as duplas se revezam em seus jogos. Encontramos aí uma continuidade ritualística, que consiste na abertura com uma ladainha e sua louvação, seguidas de um ou vários corridos, parte do acompanhamento musical apropriado para o(s) jogo(s).

Foi na década de 1960 que surgiram as primeiras gravações comerciais da música da capoeira, às quais Waldeloir Rego assim se refere quando fala dos toques de berimbau:

Os toques da capoeira, em sua quase totalidade, já foram recolhidos e gravados comercialmente, como é o caso das gravações de Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), *Curso de Capoeira Regional*, gravado por J. S. Discos, Salvador, Bahia; *Traíra* (João Ramos do Nascimento), *Capoeira*, gravado pela Editora Xauã, São Paulo; Camafeu de Oxossi (Apio Patrocínio da Conceição), *Capoeira*, gravado pela Continental, Rio de Janeiro, Guanabara e mais tantos outros. (REGO, 1968, p. 65)

Foi-nos difícil precisar as datas das gravações, mas por meio das edições conhecidas pudemos nos aproximar. Contamos um pouco de suas histórias, procurando relacioná-las aos eventos ocorridos em seu entorno. Uma pesquisa mais aprofundada poderá trazer informações importantes, não somente referentes às datas, mas a todo o contexto cultural propício à divulgação comercial de bens tidos como folclóricos.

O ano de 1962 foi profícuo no lançamento de registros comerciais sobre capoeira. Neste, encontramos o lançamento dos filmes *Barravento*, de Glauber Rocha, e *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, ambos rodados na Bahia,

---

<sup>74</sup> Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS, 2000, p. 194), a filmografia de Alexandre Robatto Filho inclui os seguintes documentários: *Favelas* (1933), *Bacia e barragem* (1937), *A marcha das boiadas*, *Vaqueiros*, *A volta de Ruy* (1949), *Entre o mar e o tendal* (1952-1953), *Vadiação*, *Xaréu* (1954), *O regresso de Marta Rocha* e *Uma igreja baiana* (1955).

com a participação de Washinton Bruno da Silva, mestre Canjiquinha, importante informante para a obra de Waldeloir Rego. É também a data constante para o lançamento do *long play Curso de Capoeira Regional* de mestre Bimba (figura 10), acompanhado de um encarte com lições de capoeira, livreto em grande parte responsável pela divulgação dessa arte em todo o Brasil. Como revelam os depoimentos dos fundadores do grupo Senzala do Rio de Janeiro, o disco com as lições era o manual utilizado para seus treinos (CAPOEIRA, depoimento)<sup>75</sup>.

Quanto ao disco de mestre Bimba, alguns fatos são nebulosos. Existem duas gravações muito parecidas contendo quase a mesma estrutura, pensada para o formato de discos de vinil, com dois lados de aproximadamente 20' cada. De um lado, mestre Bimba executa toques de capoeira diversos, são faixas com uma média de 2'. De outro lado, uma faixa contém apenas ladainhas (ou quadras), terminadas sempre com a louvação característica e a outra contém apenas corridos. Não sabemos ao certo qual foi gravado primeiro e qual desses foi lançado efetivamente em 1962 com o título de *Curso de Capoeira Regional*. Ouvindo a gravação que se consagrou como oficial, percebemos uma qualidade técnica superior àquela que ficou menos conhecida. Supomos que uma delas tenha funcionado como teste, envolvendo inclusive o lançamento, e por isso seja de pior qualidade. Mas ficamos na dúvida de qual das duas é a gravação de 1962. Se a pior, a outra seria posterior. Se a melhor, a outra seria anterior.

O disco foi lançado pela J.S., a primeira gravadora de Salvador, fundada pelo radialista Jorge Santos em 1960. Representante de um crescimento regional da área de mídia, cuja implantação foi motivada pelas demandas que a inauguração da TV Itapoan iriam gerar naquele mesmo ano. Mas o lançamento do selo JS Discos só veio a se concretizar naquele ano de 1962 como relata o próprio Jorge Santos em entrevista concedida a Ayêska Paulafreitas (2007). Segundo a autora a inauguração do selo foi com o disco *As três baianas cantando Gilberto Gil* formado pelo núcleo inicial do grupo Quarteto em Cy. Até 1964, os estúdios da JS eram precários e funcionavam no quinto andar do edifício Sulacap, em frente à praça Castro Alves, no centro da cidade e sem isolamento acústico ou ar condicionado. De acordo com esses dados é possível que a primeira gravação do

---

<sup>75</sup> Para tanto, ver também os depoimentos de Ramiro Mussoto em seu livro, ainda inédito, sobre a música do berimbau.

*Curso de Capoeira Regional* tenha se dado nessa situação precária e lançado no ano de 1962, sendo posteriormente refeito em melhores condições, mas com algumas alterações, propiciadas pelo caráter espontâneo da música da capoeira.



Figura 10 – *Curso de Capoeira Regional*, reprodução da capa.

O disco de mestre Bimba e as notícias sobre a capoeira da Bahia se espalhavam pelo Brasil, nos anos de 1960. Próximo ao final desta década, tivemos a eclosão do ciclo baiano de cinema (RAMOS, 2000, p. 136), reflexo da agitação cultural da época. Dois filmes realizados nessa década contam com a presença da capoeira em algum momento: *Barravento* (1962) e *O pagador de promessas* (1968). Nestes é mestre Canjiquinha quem mostra sua cara e sua voz. Como no curta metragem documental de Alexandre Robatto Filho, *Vadição* (1954), desses dois filmes de longa metragem, só tivemos acesso ao material editado.

*Barravento* começou a ser rodado, em 1959, sob o comando de Luis Paulino dos Santos, substituído depois por Glauber Rocha, e foi finalizado em 1962. A cena onde a capoeira se faz presente se inicia com samba de roda, cantado por mestre Canjiquinha que toca uma caixa de madeira. Neste samba o solista

improvisa alguns versos transcritos por Waldeloir Rego em seu ensaio sobre a capoeira angola, transcritos na ladainha “Viola velha o que é que tem” (REGO, 1968, p. 106, f. 68). Uma briga acaba com o samba. Arma-se, então, uma roda de capoeira. Mestre Canjiquinha começa a jogar com ator principal do filme, Antônio Pitanga. Na trilha sonora da cena, acompanhada por um berimbau, pandeiro e coro, temos os seguintes cantos, na voz de mestre Canjiquinha:

{SOLISTA}	{CORO}
Adão, Adão	
Oi cadê Salomé, Adão	
Oi cadê Salomé, Adão	
Mas Salomé foi passeá	Adão, Adão
	Oi cadê Salomé, Adão
Oi cadê Salomé, Adão	
Foi prá Ilha de Maré	Adão, Adão
	Oi cadê Salomé, Adão
Oi cadê Salomé, Adão	
Mas Salomé foi passeá	Adão, Adão
	Oi cadê Salomé, Adão
La la i la i la	Ô lê lê
La la i la i la	Ô lê lê
La la i la i la	Ô lê lê
Ah ah ah	Ô lê lê
Ai ai ai ai ai ai	Ô lê lê
Ah ah ah	Ô lê lê
Ai ai ai ai ai ai	Ô lê lê
Siri botou	
Gamelera no chão	
Siri botou	Gamelera no chão
Siri botou	Gamelera no chão

Até o final da sequência, continua esse último jogo de perguntas e respostas, onde o coro responde com o refrão “Gameleira no chão” (REGO, 1968, p. 99, n. 45 & CANJIQUINHA, *Barravento*). Podemos identificar nesta transcrição que três corridos foram cantados. Classificação que deduzimos pela presença do coro constante e das variações do solista. Também não temos ladainha nem louvação. Nesta cena, tanto do jogo de capoeira, entre mestre Canjiquinha e Antônio Pitanga, quanto a música para o jogo, composta por esses três corridos que mestre Canjiquinha canta acompanhado pelo coro, não possuem uma introdução.

Na cena onde a capoeira se faz presente, no filme *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), temos um frenesi inicial para a festa de Santa Bárbara gerado pela ocupação popular das suas escadarias, cuja locação é a Igreja do Santíssimo Sacramento da rua do Passo. Muitos berimbaus e pandeiros podem ser

vistos e ouvidos em conjunto com as palmas. Ouvimos também um canto com coro e solo que nos lembra os corridos, mas não conseguimos identificar as palavras, ao mesmo tempo desenvolvem-se alguns jogos de capoeira. Aqui, a edição de som mistura várias e diferentes pistas de áudio, o que não acontecia nos dois filmes anteriores. Uma interrupção nos jogos e na música, substituem a capoeira por um samba ao som dos berimbaus e pandeiros. Uma baiana, com o figurino completo, sambando, se aproxima de um homem e lhe aplica uma rasteira que lhe põe ao chão. Na trilha sonora, mestre Canjiquinha volta a cantar, retomando com música de capoeira, mas as imagens são de casais dançando como se tocasse um samba. Segue a transcrição da cantiga que podemos encontrar em diferentes registros como “Quebra” (CANJIQUINHA, *Pagador*; REGO, 1968, p. 115, n. 94; LP PASTINHA, f. 2):

{SOLISTA}	{CORO}
Quebra Gereba	Quebra
Quebra Gereba	Quebra
Se você quebra hoje	Quebra
Amanhã que é que quebra	Quebra
Quebra Gereba	Quebra
Quebra Gereba	Quebra

A cena prima pela confusão sonora, enfatizando as reações do padre Olavo, personagem interpretado por Dionízio Azevedo (1922-1994), um opositor às festas populares e antagonista do filme. No meio dessa confusão podemos ouvir outros registros de capoeira sem, porém, conseguirmos identificá-los.

Devemos ainda acrescentar que o currículo do filme *O pagador de promessas*, inclui uma premiação internacional relevante para o mercado cinematográfico, a Palma de Ouro do Festival Internacional de Cannes de 1962, além de uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1963. Esta penetração proporcionada pelo filme nos ajuda a perceber os processos de difusão da cultura baiana, particularmente da capoeira, no mercado nacional e mundial de bens culturais.

Nesse contexto de divulgação e comercialização da cultura baiana, o ator, produtor e técnico de som Roberto Batalin, produziu um disco de capoeira voltado para o mercado internacional. O disco lançado inicialmente com o título *Capoeira*, foi o segundo da série *Documentos folclóricos brasileiros* da editora carioca Xauã (Figura 11).

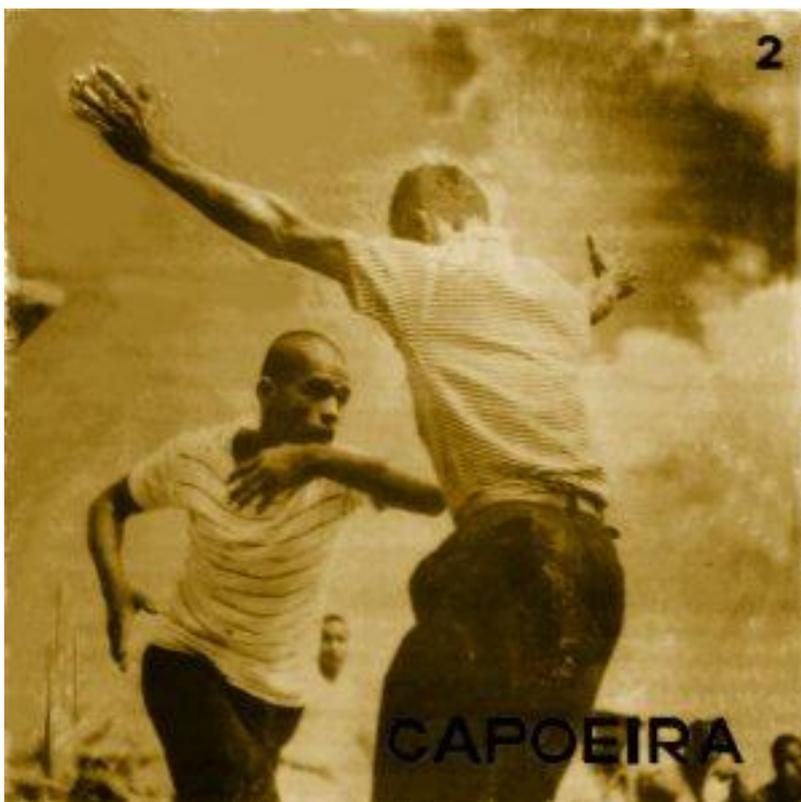


Figura 11 – *Capoeira – Documentos folclóricos brasileiros*, reprodução da capa.

A edição luxuosa contava com dezesseis páginas organizadas pelo fotógrafo José Medeiros, preenchidas com grandes fotografias de capoeira realizadas por Salomão Scliar e Marcel Gautherot, desenhos de Carybé e Augusto Rodrigues, além de um texto em português e suas versões em francês e inglês, escrito por Dias Gomes, em que um dos personagens de sua peça *O pagador de promessas*, o mestre Coca, é citado, induzindo o leitor a acreditar que se trata de um capoeirista real e conhecido. Este texto é embalado por uma escrita que dá ênfase à dimensão artística dessa exótica luta afro-brasileira; composto com informações baseadas nos trabalhos de Édison Carneiro. Lê-se na introdução:

CAPOEIRA é luta de bailarinos. É dança de gladiadores. É duelo de camaradas. É jogo, é bailado, é disputa – simbiose perfeita de força e ritmo, poesia e agilidade. Única em que os movimentos são comandados pela música e pelo canto. A submissão da força ao ritmo. Da violência à melodia. A sublimação dos antagonismos.

Na Capoeira, os contendores não são adversários, são "camaradas". Não lutam, fingem lutar. Procuram – genialmente – dar a visão artística de um combate. Acima do espírito de competição, há neles um sentido de beleza. O capoeira é um artista e um atleta, um jogador e um poeta. (LP TRAÍRA, capa)

Essa luxuosa produção trazia um LP com o registro de reconhecidos mestres da Bahia: mestre Traíra (João Ramos do Nascimento) e mestre Cobrinha Verde (Rafael Alves França), acompanhados pelo berimbau de mestre Gato (José Gabriel Gões) e seus auxiliares, Chumba (Reginaldo Paiva) e De Guiné (Vivaldo Sacramento), além de pandeiros. Compondo o time de capoeiristas, ainda havia: Pai-de-Família (Flaviano Xavier), Quebra-Jumelo (Vanildo Cardoso de Souza) e Didi (Djalma da Conceição Ferreira). No selo, o anúncio das faixas indica os cantores, mas não podemos dizer ao certo a composição da bateria, que poderia se alterar entre os presentes. Na primeira, terceira, quarta e quinta faixas do disco canta mestre Traíra, na segunda canta mestre Cobrinha Verde, na sexta temos o toque de Iúna que, como já dissemos sobre a interpretação de mestre Bimba, não se faz acompanhar por cantos. Na sétima e última, os berimbaus executam toques variados segundo os comandos, em voz alta, de mestre Traíra.

Em todas as faixas onde há cantos, verificamos o padrão apresentado até aqui. Abertura com ladainha seguida de louvação, respondida pelo coro na mesma forma: “Ê, [arremedo ao solista], Camarado(a)”. Nesse disco, temos apenas um canto corrido por faixa e, quando mestre Traíra comanda a cantoria, temos mais pausas para evolução dos berimbaus. Na terceira faixa, intitulada “São Bento Grande” (LP TRAÍRA, f. 3), ocorre uma alteração entre a ladainha e a louvação. Nela, a entrada do coro acontece de forma diferente, com verso fixo, como nos cantos corridos.

{SOLISTA}	{CORO}
Quando eu morrer	
não quero grito e nem mistério	
Quando eu morrer	
não quero grito e nem mistério	
Quero o berimbau tocando	
Na porta do cemitério	
Com uma fita amarela	
Gravação com o nome dela	
E ainda depois de morto	
Besouro cordão de ouro	
Como é meu nome?	Cordão de ouro
Como é que eu chamo?	Cordão de ouro
Como é meu nome?	Cordão de ouro
Como é que eu chamo?	Cordão de ouro
Como é meu nome?	Cordão de ouro
Como é que eu chamo?	Cordão de ouro

O mesmo diálogo, em perguntas e respostas, ainda se repete por algum tempo; mas ao final, o berimbau dá um sinal característico para início de jogo: pancadas repetidas no seu tom mais grave, com o mesmo intervalo, regulares e sem variações. Ao mesmo tempo, inicia o corrido propriamente dito: “Dona Maria do Gamboatá” (LP TRAÍRA, f. 3).

A resposta do coro à ladainha dessa faixa se dá de forma integrada. Percebemos isso na entonação dada ao canto, onde reconhecemos um paralelo a louvação, no modelo que viemos apresentando. Por isso, assim classificamos essa parte da cantiga.<sup>76</sup>

A quinta faixa inicia-se com o toque de cavalaria – seu título. Segundo os relatos de Waldeloir Rego, um toque utilizado como aviso (nome de outro toque com a mesma finalidade). Assim descreve o etnógrafo,

O toque chamado *aviso*, usado pelo capoeira Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), segundo seu mestre Aberrê, era usado por um tocador que ficava num oiteiro vistando a presença do senhor de engenho, capitão do mato ou da polícia. Tão logo era sentida a presença de um deles os capoeiras eram avisados através desse toque. Em nossos dias, o comum a todos os capoeiras é o chamado cavalaria usado para denunciar a presença da polícia montada, do conhecido Esquadrão de Cavalaria, cuja grande atuação na Bahia foi no tempo do chefe de polícia chamado Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), que perseguia candomblés e capoeiristas (REGO, 1968, p. 63).

Os berimbaus improvisam nesse ritmo até que, à 1’44’’, o berimbau mais grave faz a chamada característica, como descrevemos anteriormente. Após a chamada, à 1’52’’, o toque de cavalaria é substituído por outro e inicia-se o canto corrido cujo refrão é “Panha laranja no chão, tico-tico” (LP TRAÍRA, f. 5). O mesmo canto é sustentado até o final da faixa, que se encerra aos 5’05’’, com o som de um apito.

O outro produto fonográfico com cantos de capoeira citado por Waldeloir Rego, está descrito assim na lista de gravações do seu livro:

*Capoeira*, gravado pela Continental, Rio de Janeiro/Guanabara – Camafeu de Oxóssi (Ápio Patrocínio do Nascimento) (REGO, 1968, p. 386).

Essa descrição não nos parece exata. Acreditamos que o etnógrafo da capoeira angola esteja se referindo ao LP *Berimbaus da Bahia*, cuja referência

---

<sup>76</sup> Esse modelo de canto irá se proliferar na capoeira do final do século XX; mas terá pouca aceitação entre os grupos mais tradicionais.

mais antiga é de 1967 e com o selo Musicolor<sup>77</sup> – parceiro da Continental em outras publicações<sup>78</sup> – um ano antes da primeira edição do ensaio sócio etnográfico sobre a capoeira angola. A capa original que apresentamos a seguir (Figura 12) está com o selo Continental, um dos selos da Gravações Elétricas S.A., com sede em São Paulo e fábrica no Rio de Janeiro. O outro disco de Camafeu de Oxóssi que encontramos foi produzido, em 1968, pela Philips. Ambos têm capas desenhadas por Carybé (Figuras 12 e 13) e músicas variadas, além de capoeira. Assim, o disco que Waldeloir Rego chama de *Capoeira*, pode não existir, ser este ou ser um outro até agora desconhecido, talvez até um compacto – coisa pouco provável, pela forma como as raridades estão divulgadas entre duas comunidades bastante ativas, a dos colecionadores de discos de vinil e a dos capoeiristas.

---

<sup>77</sup> *Berimbaus da Bahia – Camafeu de Oxóssi*. MusiColor, São Paulo, LP. 1.04-405.016, 1967.

<sup>78</sup> Exemplos retirados do mercado de vinil da internet: “Sou gaúcha” – Musicolor/Continental – 1.04.405.258 (1978) e “Minhas mãos, meu cavaquinho”, Waldir Azevedo, Musicolor/Continental 1.04.405.158 (1976).



Figura 12 – *Berimbaus da Bahia*, reprodução da capa.

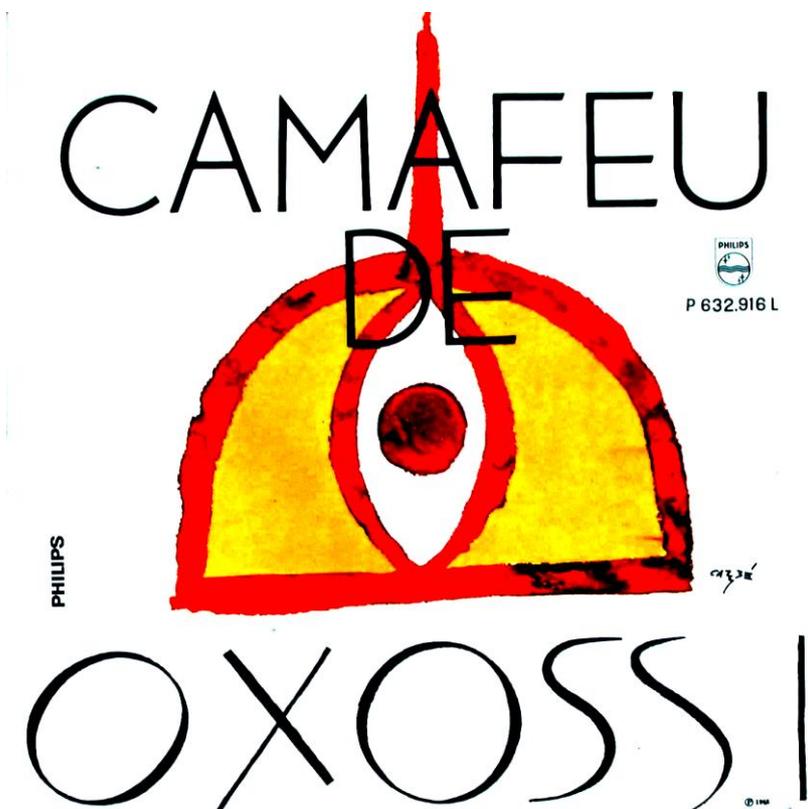


Figura 13 – *Elepê Camafeu de Oxóssi*, reprodução da capa.

Jorge Amado, em seu livro *Bahia de todos os santos: guia das ruas e mistérios da cidade do Salvador* (1971), descreveu, com as seguintes palavras, o cantor, compositor, capoeirista, Obá de Xangô, empresário de sucesso e importante agente cultural da cidade.

Camafeu de Oxóssi, Obá de Xangô, solista de berimbau de capoeira e proprietário da Barraca São Jorge, aberto em riso, cercado de objetos rituais, de obis e orobôs, ensina mistérios da Bahia às loiras turistas de São Paulo ou Nova Iorque. A cortesia é grande, o saber maior, o preço barato. Se lhe pedirem, ele tomará do berimbau e tocará... No Mercado, em meio a seus orixás, aos colares e às figas, queimando o incenso purificador, rindo sua gargalhada, saudando São Jorge, Oxóssi, rei de Ketu, o grande caçador, Camafeu comanda a música, o canto e a dança. Um baiano dos mais autênticos, um dos guardiões da cultura popular (AMADO, 1945).

Camafeu de Oxóssi é personagem de vários romances do célebre escritor, como em *Os Pastores da Noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *O sumiço da santa* (1988). Também era irmão de santo de Jorge Amado, do artista plástico Carybé e de Dorival Caymmi, compartilhando com essas personalidades, o cargo de Obá de Xangô do histórico terreiro Axé Opô Afonjá, onde sua família esteve envolvida desde os primórdios. Era sobrinho de mãe Aninha, uma das primeiras ialorixás dessa casa.

Nasceu Ápio Patrocínio da Conceição em 1915 na rua do Gravatá, no bairro de Nazaré, de onde, atravessando a Baixa dos Sapateiros, se alcança o Pelourinho. Desde a infância ajudava sua mãe, Maria Firmina da Conceição, negociante de tabuleiro que vendia acarajé, doces e frutas nas ruas da região. Seu pai, Faustino José do Patrocínio, mestre-pedreiro descendente de africanos, morreu quando ele tinha 7 anos de idade. Foi menino de rua e principalmente comerciante ambulante pelas calçadas, feiras e mercados da cidade. A partir de 1945 começa a trabalhar no Mercado Modelo, onde, aos poucos foi construindo sua vida e se tornando um de seus principais ocupantes. Foi diretor das escolas de samba *Só Falta Você*, *Deixa Pra Lá*, *Gato Preto* e do afoxé *Filhos de Gandhi* (1976-1982). Foi um dos primeiros alunos do curso de Iorubá da Universidade Federal da Bahia, aproximadamente no ano de 1961.<sup>79</sup> Compôs, junto com mestre Pastinha, Olga de Alaketo e os diretores do CEAO e do Instituto Etnográfico da Bahia,

---

<sup>79</sup> Segundo o *Jornal da Bahia*, de 18 de agosto de 1961, naquele período o curso estava sendo reiniciado em novo endereço do Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO), na avenida Leovegildo Figueiras, 69.

respectivamente, Waldir Freitas de Oliveira e Estácio de Lima, a delegação baiana do primeiro festival de artes negras em Dacar, capital do Senegal, no ano de 1966 (BACELAR, 2001, p. 133).

Em depoimento à revista *Fatos e Fotos Gente*, de janeiro de 1976, Camafeu de Oxóssi descreve como surgiu o apelido que o consagrou. Com o qual se apresenta em seus discos e, também, batizou o restaurante que até hoje permanece em local privilegiado do mercado mais turístico da cidade de Salvador.

Surgiu assim. Há muitos anos, eu estava jogando castanha com um cara no Pelourinho. Estava passando um filme no cinema Olympia e o artista, um cara de muita sorte, se chamava Camafeu. Aí, no jogo, eu limpei o parceiro, ganhei tudo. Ele, que tinha visto o filme e não sabia o meu nome, disse: ‘Esse cara ta parecendo o Camafeu.’” (FATOS e FOTOS, 1976)

Na mesma reportagem, Camafeu revela: “Briguei um bocadinho, pra me defender, porque a parada era dura, irmão. Mas nunca tive cadeia nem morte”. Com tantas facetas não atuou na capoeira como mestre, não sendo assim conhecido, mesmo que às vezes, por respeito, a ele se refiram como tal.

Ambos os discos são uma revelação de sua vida social, cultural e religiosa. Canta capoeira ao lado do candomblé e de composições suas, inclusive na língua iorubá.

No LP *Berimbaus da Bahia*, de 1967, gravado nos estúdios da Rádio Sociedade da Bahia, Camafeu de Oxóssi faz o primeiro lado somente com cantos em iorubá, do candomblé Keto, no ritmo ijexá, que muitos afirmam ser a base do ritmo da capoeira. No segundo lado, somente cantos de capoeira e em quase todas as seis faixas há apenas um canto corrido. A exceção é a segunda faixa, que o cantor inicia com o tradicional “Iê!”, aos 34”, logo após uma introdução da bateria (berimbaus, pandeiros, agogô etc.). Canta uma curta ladainha, uma legítima quadra, com quatro versos de sete sílabas e rimas no padrão ABCB, após o que, convoca a participação do coro em uma louvação de sete versos que se inicia aos 50” e termina aos 1’28” com o verso “Volta de mundo” (LP CAMAFEU, 1967, f. 2), forma tradicional como mestre Bimba costuma terminar suas louvações. Começa então um corrido cujo o coro é “Adilelé”, mas este não aparece na descrição das faixas do próprio LP. Aos 1’43” o solista substitui o corrido por outro: “Dona Maria que vem de moitá (mutá)/ é que chega na venda/ é que manda botá”. Como veremos nas transcrições, esses dois versos pedem a

repetição do primeiro pelo coro, mas aqui, o coro responde com o verso “Ai, ai, aidê” (idem), normalmente empregado como refrão de um outro corrido, sendo este último verso, repetido pelo coro, o que aparece nas informações que acompanham o elepê. O solista estabelece o diálogo de acordo a forma conhecida desse último canto, entoando o verso “Joga bonito que eu quero aprender” (idem). O coro e o solista se revezam, repetindo o verso que cabe a cada um, por quatro vezes, até que, aos 2’12’’, Camafeu de Oxóssi canta novamente os dois versos iniciais, quebrando a monotonia que havia se estabelecido no canto. Repete novamente o outro verso e o refrão, durante sete passagens, até que, aos 2’58’’, introduz um verso novo mas tradicional, fragmento de um outro corrido: “Dona Maria, como vai vosmicê”. A música continua com a mesma dinâmica até que o solista repete essa última variação uma vez mais, no penúltimo verso. Dos 3’24 aos 3’55’’ finais, ouvimos apenas o ritmo.

Essa é a maior faixa do LP, todas as outras variam entre dois e três minutos de duração aproximadamente, um limite de tempo compatível com as exigências do rádio. É possível que esta faixa tivesse sido gravada para ser a primeira do lado dois deste elepê, mantendo a ordem tradicional das rodas de capoeira, iniciando com um ladainha e sua louvação, seguida pelos corridos. Para o disco, talvez pensassem em fazer dos corridos faixas únicas, capazes de ocupar espaço nas rádios. Porém, a primeira faixa de qualquer lado de um elepê era considerada de suma importância pelas gravadoras no processo de comercialização de seus produtos. Assim, é possível que a edição final colocasse a faixa *Paraná* (LP CAMAFEU, 1967, f. 1 e 2) em primeiro, devido ao seu maior reconhecimento e sua identificação com a capoeira para o público em geral.

No lado 1, do disco de 1968, Camafeu de Oxóssi grava cinco faixas com cantos em iorubá do candomblé keto (todas referidas como de domínio público). No lado 2, abre com o samba de roda “Criola Pariu Mulata” (também de domínio público) (LP CAMAFEU, 1968, selo, lado 1) e encerra-se com duas músicas de autoria própria: “Canto Contado” (em iorubano) (Idem, selo, lado 2) e o samba [de caboclo] “Confirmação de Oxóssi”, com forte presença do berimbau. Apenas a segunda faixa é um canto de capoeira. Esta se inicia com a ladainha “Bahia, minha Bahia” (Camafeu de Oxossi) (Idem, selo, lado 2) e termina com o corrido “Canarinho da Alemanha” (domínio público) (idem, selo, lado 2).

Ambos os discos são notadamente voltados para um público amplo, aqueles que tivessem interesse pela música de raiz africana de um modo geral. Não pretendia atingir somente capoeiristas e intelectuais europeus, mas o mercado de música popular brasileira, como atestam as capas e os textos de figuras de destaque no cenário cultural do país, os cuidados com a gravação e principalmente tempo radiofônico. O primeiro *long play*, de 1967, apostava na mítica Bahia do candomblé e da capoeira; o segundo, apenas um ano depois, aposta em inovação, nas composições próprias, no ritmo do samba, reduzindo a presença da capoeira e mantendo um lado do disco integralmente dedicado ao candomblé.<sup>80</sup>

Também no ano de 1968, Waldeloir Rego (1930-2001) lança o livro que tomamos por baliza de nossa periodização, o fundamental: *Capoeira Angola, ensaio sócio etnográfico*. Pela editora Itapuã, fundada em 1967, por Demeval da Costa Chaves. Segundo Rosa & Barros (2004), uma editora que “conseguiu sobreviver durante alguns anos por meio de convênios com o governo do Estado, visando o patrocínio de publicação de livros”. Nesse contexto se insere a coleção baiana dessa editora, da qual o livro de Waldeloir Rego é a obra mais proeminente, tendo ganho o prêmio José Veríssimo para Ensaio e Erudição da Academia Brasileira de Letras (ROSA e BARROS, 2004, p. 9).

Waldeloir Rego tem sua vida ligada à Secretaria de Turismo de Salvador desde a década de 1950, quando a política era absorver e divulgar narrativas culturais de forma institucionalizada. Exemplo dessa tentativa foi o curso direcionado aos motoristas de táxi de Salvador, ministrado por Waldeloir Rego em 1954, com aulas de cozinha tradicional, boas maneiras e história de Salvador. Esse foi o único curso promovido pela Secretaria para categorias profissionais da cidade, mas seus quadros internos conviviam com esse tipo de preparação em sua rotina profissional (QUEIROZ, 2005, p. 319). Esse vínculo institucional do autor acarretava uma posição privilegiada e de certa forma isolada de outros centros de debate sobre cultura popular. Seu primeiro e único livro é um reflexo dessa sua

---

<sup>80</sup> O alabê, baterista, percussionista, etnomusicólogo, escritor, umbandista e brasileiro, Yan Kaô (Obashanan), no blogue *Ayon: Música e Espírito* [<http://acervoftu.blogspot.com>], na postagem de 8 de setembro de 2007, dá o seguinte depoimento sobre o *Berimbaus da Bahia*: “Trabalhamos para a Chantecler nos anos 80 e lembramos das discussões sobre alguns lançamentos na gravadora. Houve nessa década uma tentativa em constituir um mercado de capoeira, na tentativa de encontrar um nicho onde fixá-la no contexto brasileiro de raiz. E este disco foi largamente discutido até quase no final do ano de 1990” (KAÔ, blogue *Ayon*). Chantecler era um dos selos da Gravações Elétricas S/A, ao lado do selo Continental. A presente discussão nos serve de ilustração sobre o mercado fonográfico que se abria para capoeira naquele período.

posição. Um ensaio declarado, entre a sociologia e a etnografia (conforme os parâmetros da época), sobre um tema que ele conhecia pela vivência com a Secretaria de Turismo e a vida cultural da cidade. Seu envolvimento com a cultura africana em Salvador também o levou a se tornar um de seus representantes, era ogã do Axé Opo Afonjá e artista plástico que representou o Brasil no Festival de artes Negras de Lagos, em 1977 (SILVA, 1983, p. 185).

O livro sobre capoeira escrito por Waldeloir Rego se apropria da designação angola, como referência a antiguidade e tradição. Escreve cerca de trinta anos após o surgimento da capoeira regional e, pelos menos, vinte anos depois de mestre Pastinha e outros capoeiristas adotarem o epíteto capoeira angola de forma mais contundente, numa aparente reação à escola de mestre Bimba.<sup>81</sup> Porém, não apresenta essa oposição, mas sim, uma referência a um passado que se vai degenerando, o qual o autor pretende fixar as últimas lembranças. Seu ensaio prima pelo memorialismo de suas experiências, expostas com clareza de quem conta o que sabe, verdades sustentadas pelo argumento de autoridade. Mas também recorre a bibliografias, entrevistas, cartas e outros documentos para aumentar o escopo de seu texto. Seu livro lembra os livros de Câmara Cascudo, um estudo na linha do folclorismo, multidisciplinar, expositivo, procurando abordar as múltiplas faces de seu tema, sem alinhar uma tese central e organizar argumentos para defendê-la. Fala sobre a roupa, o comportamento, a música, os golpes, as academias, a ascensão social do capoeirista, a capoeira na literatura, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na Música Popular Brasileira (MPB) em capítulos específicos, como itens de uma dinâmica cuja única articulação visível ao autor é a do esfacelamento. Declara sua opinião em vários momentos do livro, denunciando a ação perniciosa do turismo, mas principalmente no último capítulo, intitulado “Mudanças sócio-etnográficas na Capoeira”, onde acusa os erros administrativos do órgão competente pela degeneração da atividade capoeirística na cidade: “Mas o agente negativo no processo de decadência da capoeira, sociológica e etnograficamente falando, foi o órgão municipal de turismo.” (REGO, 1968, p. 361). Também não deixa de acusar o próprio processo de ascensão social da capoeira, caracterizado como um processo de branqueamento, contribuinte para a degradação dessa arte negra na percepção do autor. Termina

---

<sup>81</sup> Ver capítulo “A capoeira em roda”.

nesse tom pessimista, deixando, porém, a lembrança de que nas regiões periféricas ainda se encontra um pouco das tradições da capoeira.

Lamentavelmente, o quadro atual das academias de capoeira é esse, variando apenas a intensidade das mudanças sociológicas, etnográficas e o grau de decadência. Nos bairros bem afastados, longe das tentações ventiladas e também talvez porque jamais tenham acesso a elas, existem capoeiristas que praticam o jogo apenas por divertimento, no maior estado de pureza e conservação possíveis e enquadrados no seu status social. (REGO, 1968, p. 362)

É como registro de um universo em franca decadência, às portas de sua absorção total e destruidora pela indústria cultural e pelo turismo, que Waldeloir Rego escreve seu livro sobre capoeira angola. Aqui, não uma opositora a capoeira regional,<sup>82</sup> mas um índice de antiguidade e tradição que revestem seus relatos e seus personagens, dignos de verdadeiro interesse etnográfico.<sup>83</sup> Dessa maneira, seleciona seus informantes entre os mestres mais consagrados da capital baiana, ou os que desfrutavam de sua proximidade. O que mais chama nossa atenção é grande valorização de mestre Bimba e seu trabalho, em contraste e com um certo desdém pela figura de mestre Pastinha, como em sua descrição sobre aquele que ficou conhecido como o guardião da capoeira angola.

*Vicente Ferreira Pastinha* ou simplesmente Pastinha, como é chamado nas rodas da capoeira, nasceu a 5 de abril de 1889, em Salvador. Não é nem nunca foi o melhor capoeirista da Bahia: apenas a sua idade bastante avançada e o seu extremo devotamento à capoeira, fazendo com que até pouco tempo ainda praticasse a dita, mas sem algo de extraordinário. Jogava como um bom outro capoeira qualquer, apenas para sua idade isso significava algo fora do comum. Foi isso que o fez conhecido, ou melhor, famoso, mesmo assim datando de pouco, ou seja do advento da instituição oficial do serviço de turismo na Bahia, para cá. (REGO, 1968, p. 270)

Não deixa de considerar mestre Pastinha como seu informante, transcrevendo sua lista de toques e golpes e algumas letras de sua autoria, sem porém numerá-las como as demais, ou falar sobre elas em sua análise dos cantos.

Grande parte dessa publicação está dedicada à música, mas principalmente à poesia dos cantos. São transcritas 139 letras, sem porém distingui-las entre

<sup>82</sup> Capoeira angola e capoeira regional são termos que foram diversas vezes colocados em relação de oposição. Simplificação que nos recusamos a reificar, contextualizando os discursos onde esta relação se faz presente.

<sup>83</sup> A oposição entre Bimba e Pastinha, capoeira Regional e Angola, continuaria por muito tempo ainda; servindo a discursos distintos com interesses distintos, na maioria das vezes relacionados ao mercado nacional e internacional que se abriu para capoeira, principalmente a partir da década de 1970. Mas talvez esse interesse etnográfico só tivesse ocorrido a partir desse momento, pois é nesse período que mais verificamos a sua presença.

ladainhas, louvações e corridos. Não identificamos em suas transcrições nenhuma cópia do material fonográfico descrito até agora e acreditamos que sua coleta foi feita diretamente com os capoeiristas, em entrevistas ou por meio de observação. O autor detém-se nelas minuciosamente no capítulo IX: “Comentário às Cantigas”, o maior capítulo do livro, perfazendo 134 páginas. Este se inicia com a reclamação da ausência de um Atlas Linguístico do Brasil.<sup>84</sup> Passa então a abordar as questões fonéticas próprias à fala popular e, especificamente, a baiana. Segue com um léxico explicativo das palavras empregadas, apresentando a correção de termos cuja pronúncia, aparentemente, dificulta a compreensão, dá suas origens mais remotas e seus significados usuais. Continua o capítulo, analisando o que chama de aspecto folclórico das cantigas e com o seguinte texto chama a atenção para essa questão.

Nas cantigas de capoeira, o elemento folclórico é algo marcante e em todas elas soa freneticamente, aos ouvidos de quem as escuta. A incidência sobre temas esparsos do nosso folclore, não permitiu um agrupamento geral em blocos, para melhor apreciação, entretanto isso foi possível com a maioria, surgindo daí o agrupamento em Cantigas geográficas, Cantigas agiológicas, Cantigas de louvação, Cantigas de sotaque e desafio, Cantigas de roda e Cantigas de peditório. (REGO, 1968, p. 216)

Como folclorista, Waldeloir parece se referir a uma cultura particular, como o próprio termo se apresenta, uma cultura do povo. Essa cultura foi mapeada pelo movimento folclorista, que já estava em decadência, sendo sobrepujado pela institucionalização das Ciências Sociais (VILHENA, 1997). É acreditando nesse diálogo intestino à cultura popular que o autor procura a presença de temas, motivos, palavras e estruturas em outras manifestações poéticas dessa cultura. O agrupamento proposto pelo autor não é novo, apesar de lhe ser particular, tendo sido essa metodologia e os próprios enquadramentos, uma herança do movimento folclorista.

Por fim, uma curta apresentação de motivos etnográficos, sociais e históricos, partindo dos temas abordados na letras das canções da capoeira: a escravidão, o porto de Luanda, a senzala, as formas de tratamento para o homem

---

<sup>84</sup> Projeto que até hoje ainda não se completou, mas que ganhou força a partir de 1996, quando foi criado um Comitê Nacional para sua elaboração e para a realização da pesquisa do Atlas Linguístico do Brasil. Esse Comitê é atualmente constituído por sete professores das seguintes Universidades: UFBA, UFC, UEL, UFJF, UFRS, UFMS e UFPA. Veja página do projeto na internet: <http://www.alib.ufba.br/atlasemendamento.asp>.

branco no falar próprio do escravo: “Sinhô, sinhá, ioiô, iaiá”,<sup>85</sup> a polidez no convívio social: “Como vai? como stá? como passô? Como vai vosmicê?”, a relação com a criminalidade e a violência urbana, os hábitos de vestir, de beber e se alimentar, a religiosidade do negro e sua participação, especificamente dos capoeiristas, na guerra do Paraguai (REGO, 1968, p. 256-259). Estes são os temas que Waldeloir Rego encontra nas cantigas como referências para análises mais aprofundadas, aqui, apenas enumerados.

Devemos ainda salientar que, na construção de seu texto, Waldeloir Rego se utiliza constantemente de canções, trovas e poemas populares como documentos ou referências. Desde o primeiro capítulo, “A vinda dos escravos”, em que recorre a poesias de Garcia de Resende para descrever as primeiras importações de escravos em Portugal, que teria mexido “com a imaginação poética dos trovadores do *Cancioneiro Geral*, Gil Vicente, Camões e, mui especialmente (...)” este que citamos (REGO, 1968, p. 2). Ao analisar o aspecto folclórico das cantigas, retoma citações às tradições poéticas vindas de Portugal e sua presença no imaginário e nos versos divulgados pela cultura popular.

Apesar de nos balizarmos pela publicação de *Capoeira angola, ensaio sócio-etnográfico*, não podemos deixar de avançar um ano para encerrar a década de 1960. Isso, devido ao lançamento, em 1969, do disco *Capoeira angola, mestre Pastinha e sua academia*, pela Philips. Um disco teatral (ou cinematográfico), composto por cantos e depoimentos do velho mestre de 80 anos de idade, editados sob uma base de cantos da capoeira entoados por integrantes e amigos de sua academia naquele momento. É um disco documento, cuja média de duração das faixas varia entre 5 e 8 minutos. A voz do mestre se sobrepõe diversas vezes sobre o canto, acompanhado por uma bateria própria, formada por três berimbaus, pandeiros, reco-reco, atabaque e agogô. Porém, quando mestre Pastinha canta, é acompanhado por apenas um berimbau. Seus depoimentos, no entanto, em alguns momentos se sobrepõem à música. A ênfase dada à voz do mestre, lenta, lúcida, ritmada, colabora com a perspectiva cultural e histórica dada a esse personagem da cultura baiana, como o próprio Waldeloir Rego reconhece (1968, p. 175). Nesse sentido, ressaltamos que o projeto gráfico empregado na capa do *long play*

---

<sup>85</sup> Relações “adoçadas pelo negro”, segundo o dizer de Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala* (*apud* REGO, 1965, p. 256).

(Figura 14) é o único, dentre os apresentados até aqui, cuja capa é uma fotografia do mestre ao qual se refere, mesmo sendo um disco que conta com a participação de vários outros instrumentistas e cantadores.



Figura 14 – *Capoeira Angola, mestre Pastinha e sua academia*, reprodução da capa.

Na década de 1960, ainda foram feitos outros registros audiovisuais sobre a capoeira, como o *Carnès Brésiliens*, produzido para televisão francesa por Pierre Kast, filmado a cores na academia de mestre Bimba, em 1966, e que foi ao ar em 1968. Porém o canto não apresenta novidades em relação ao material apresentado até aqui e por isso não o discriminamos em nossa transcrição. Existem também outras imagens com a academia de mestre Pastinha, cuja data não podemos precisar, supomos tratar-se de imagens da década de 1950, mas que carecem de registro sonoro.

Por último, um material de grande importância, coletado pelo cineasta, pesquisador e capoeirista, discípulo de mestre Bimba, Jair Moura, para seu filme *Dança de Guerra*, de 1968. Lançado em CD, na primeira década do século XXI, é

composto por depoimentos, cantos e toques de antigos mestres capoeiristas e batuqueiros, cuja proximidade das manifestações torna difícil identificar separações. Infelizmente não tivemos tempo de incluir esse material, sem maiores perdas para nossa seleção e análise do cancionário do período.