

CADERNOS DE FOLCLORE

1

ÉDISON CARNEIRO

Capoeira



Presidente da República Federativa do Brasil
Ernesto Geisel

Ministro da Educação e Cultura
Ney Braga

Departamento de Assuntos Culturais
Diretor-Geral: *Manuel Diêgues Júnior*

Fundação Nacional de Arte — FUNARTE
Presidente: *José Cândido de Carvalho*
Diretor-Executivo: *Roberto Parreira*

Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
Diretor-Executivo: *Bráulio do Nascimento*

Capoeira

ÉDISON CARNEIRO



Ministério da Educação e Cultura
Departamento de Assuntos Culturais
Fundação Nacional de Arte-FUNARTE
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
Rua do Catete, 179 · ZC 01 · 20.000 Rio RJ

CADERNOS DE FOLCLORE
(Nova série)

1. Edison Carneiro — **Capoeira**, 1975 — 2.ª edição, 1977.
2. M. Diégues Júnior — **Literatura de cordel**, 1975 — 2.ª edição, 1977.
3. Renato Almeida — **Folclore**, 1976 — 2.ª edição, 1977.
4. Beatriz G. Dantas — **Taieira**, 1976.
5. Maria de Lourdes Borges Ribeiro — **O folclore na escola**, 1976.
6. Luís da Câmara Cascudo — **Mitos brasileiros**, 1976.
7. Raul Giovanni da Motta Lody — **Afoxé**, 1976.
8. Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo — **Medicina popular**, 1976.
9. Beatriz G. Dantas — **Dança de São Gonçalo**, 1976.
10. Saul Martins — **Arte e artesanato folclóricos**, 1976.
11. Veríssimo de Melo — **O conto folclórico no Brasil**, 1976.
12. Guilherme S. Neves — **Ticumbi**, 1976.
13. José Maria Melo — **Enigmas Populares**, 1976.
14. Beatriz G. Dantas — **Chegança**, 1976.

O JOGO DA CAPOEIRA

Dá-se o nome de capoeira a um jogo de destreza que tem as suas origens remotas em Angola. Era antes uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto, mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais fizeram com que, há cerca de cinqüenta anos, se tornasse finalmente um jogo, uma vadição entre amigos. Com esse caráter inocente a capoeira permanece na Bahia, enquanto em outros Estados, em que se registrava outrora, formas subsidiárias dela continuam vivas.

Trata-se de um combate singular em que os "moleques de sinhá" apenas demonstram a sua capacidade de ataque e defesa sem, contudo, atingir efetivamente os oponentes.

Foi durante a escravidão que o jogo de Angola cresceu e chegou à maioridade no Brasil. Desde o nome. Ensina o dicionarista Macedo Soares:

Pode ser que capoeira gente venha de capoeira mato. Do negro que fugia dizia-se e diz-se ainda: "Foi pra capoeira; caiu na capoeira, meteu-se na capoeira". E não só do negro, mas também do recruta e do desertor do exército e da armada, que procurava fugir das autoridades policiais, empenhadas em agarrá-los. E diz-se também do gado que foge do campo. "Um capocira" não seria sinônimo de "negro fugido, canhambora, quilombola"? Este, para se defender, precisava atacar; e às vezes inculcava apenas mais malvadez do que tinha. "Negro fugido, canhambora, quilombola", ainda hoje são sinônimos de ente perigoso, faquista-assassino, e, ao mesmo tempo, vivo, esperto, ligeiro, corredor, destro em evitar que outros o peguem, capoeira enfim.

Macedo Soares escreveu este verbete por volta de 1888.

Mais de cem anos antes, porém, as maltas de capoeiras já inquietavam os cidadãos pacatos do Rio de Janeiro e se tornavam um problema para os vice-reis. Espalhavam-se pela cidade, acabando festas, pondo a polícia a correr, tirando a teima dos valentões... Defendiam a sua precária liberdade, ora empregando apenas a agilidade muscular, ora valendo-se de cacetes e facas. Foi então que apareceu o major

Vidigal, chefe de policia do Rio de Janeiro nos começos do século XIX — um diabo de homem que parecia estar em toda parte com os seus granadeiros armados de longos chicotes, que, protegidos pela distância a que mantinham os capoeiras, podiam ofendê-los a salvo. Apareceu até uma quadrinha popular:

*Avistei o Vidigal,
caí no lodo.
Se não sou ligeiro,
sujava-me todo.*

O regente Feijó impôs castigos corporais e desterro aos capoeiras cariocas. O problema pareceu solucionado no Segundo Império, mas o dr. Sampaio Ferraz, chefe de policia do primeiro governo republicano, teve de usar a sua energia para prender os últimos deles — Manduca da Praia e Juca Reis — e desterrá-los para Fernando de Noronha, vencendo a resistência que lhe opuseram os políticos que os apadrinhavam. O Código Penal de 1890 previu penas corporais e desterro para os que se entregassem à capoeiragem.

As maltas da Bahia foram desorganizadas por ocasião da guerra do Paraguai: o governo da provincia recrutou à força os capoeiras, que fez seguir para o Sul como “voluntários da Pátria”. Manuel Querino conta que muitos deles se distinguiram por atos de bravura no campo de batalha.

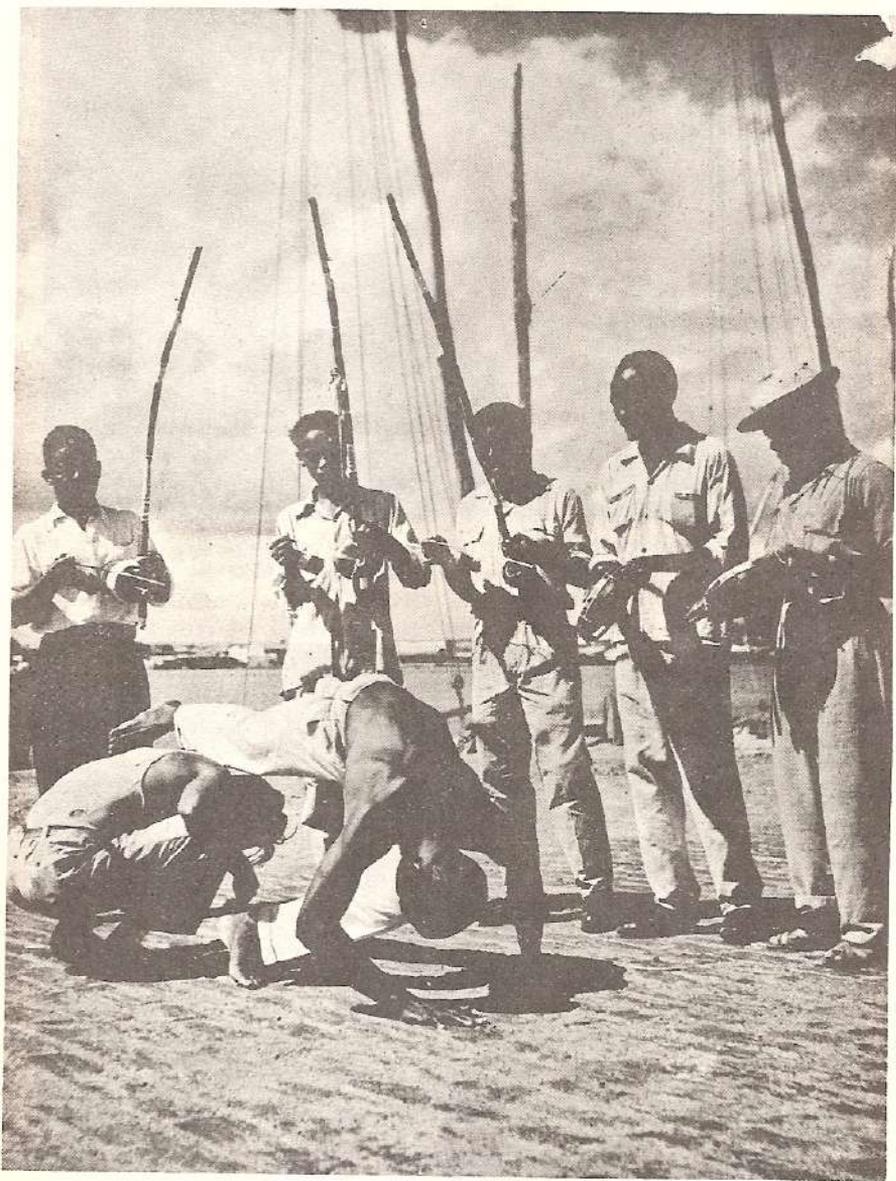
O mais famoso dos capoeiras nacionais era natural de Santo Amaro, na zona canavieira da Bahia, e tinha os apelidos de Besouro Venoso. Era invencível e inigualável. Ainda agora as chulas da capoeira cantam as suas proezas lendárias. Era o mestre dos mestres:

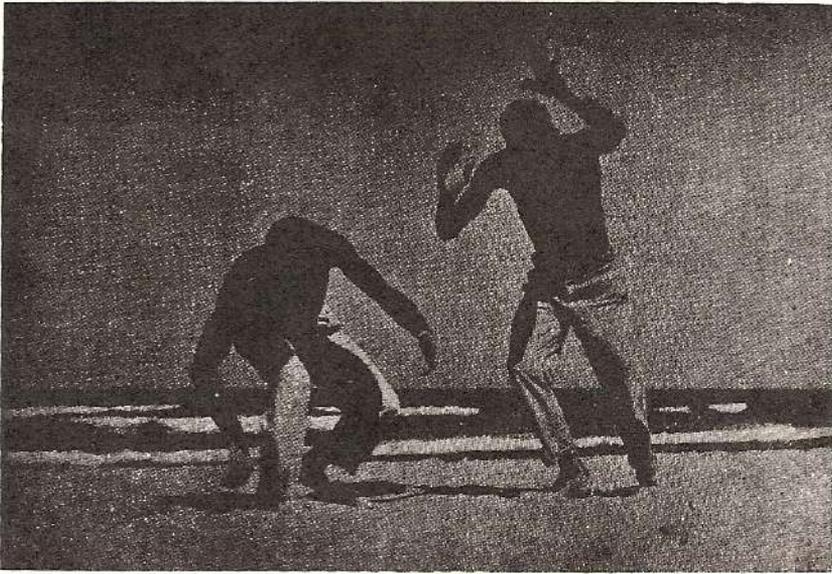
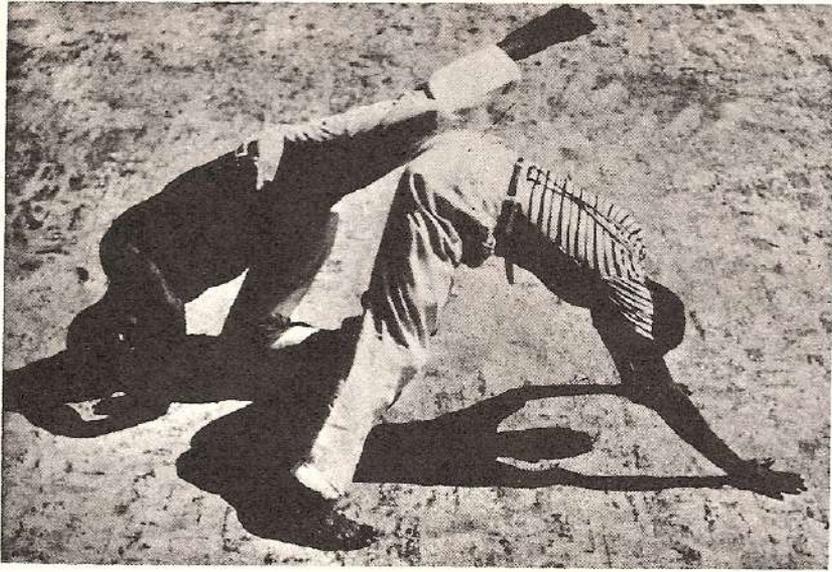
*... meu mestre foi Mangangá.
Na roda que ele esteve
outro mestre lá não há.*

A hora final chegou para as maltas do Recife mais ou menos em 1912, coincidindo com o nascimento do passo ou frevo, legado da capoeira.

As bandas rivais do Quarto (4.º Batalhão) e do Espanha (Guarda Nacional) desfilavam no carnaval pernambucano protegidas pela agilidade, pela valentia, pelos cacetes e pelas facas dos façanhudos capoeiras, que aos saracoteios desafiavam os inimigos:

*Cresceu,
caiu.
Partiu,
morreu.*





A polícia foi acabando, paulatinamente, com os “Moleques de banda de música” e com os seus líderes, Nicolau do Poço, João de Totó, Jovino dos Coelhos, até neutralizar o maior de todos eles, Nascimento Grande.

Manuel Antônio de Almeida e Aluizio Azevedo não esqueceram os capoeiras nos seus romances. Poetas e cronistas se ocuparam do jogo. E são inúmeros os que, pelos mais diversos motivos, o recomendam como esporte e como forma nacional de luta, preferível aos tipos convencionais de competição individual de ataque e defesa.

Neste século, e após a sua transformação em jogo, surgiram inúmeros estilos de capoeira. Os mais constantes são Angola, São Bento, o jogo de dentro e o jogo de fora. O de Angola, calculado, manhoso, quase coreográfico, contrasta com o São Bento, um assédio mútuo em movimentos rápidos e contínuos, tendo por estribilho o nome do santo, enquanto a proximidade ou a distância entre os oponentes distinguem o jogo de dentro do de fora, o primeiro quase uma luta, o segundo uma exibição acrobática. Reconhecíveis pelo ritmo e pela canção, esses estilos, como outros de menor duração, já desaparecidos ou a caminho do desaparecimento, não bastam para modificar a fisionomia exterior da capoeira.

A execução da capoeira, como jogo, requer uma roda, um círculo de pessoas que delimita o campo em que ela se desenvolverá, e uma orquestra de berimbaus e pandeiros. Diante dessa orquestra agacham-se os parceiros, calados e imóveis, obedientes ao “preceito” do jogo, enquanto algum dos instrumentistas canta chula inicial. Quando a chula atinge os versos

*iaiá, vorta do mundo
ioiô, qu'o mundo dá*

os capoeiras se levantam e fazem um círculo completo na roda, um atrás do outro, em marche-marche. Ao que se encontra à frente cabe iniciar o jogo, desferindo o primeiro golpe.

Todos os golpes são característicos de luta “por aproximação”, em que os adversários não atacam, mas, guardando distância, livres, entram em contato apenas no momento exato do ataque e da defesa. Em especial, os golpes de capoeira utilizam exclusivamente os pés, servindo as mãos de apoio aos movimentos de todo o corpo. Assim, o jogo se torna muito mais uma sucessão de negaças, uma contínua experimentação da guarda do oponente, que efetivamente um combate. A ginga do capoeira, sublinhada pelas chulas ao som de berimbaus e pandeiros, dá ao jogo uma aparência de dança.

Os golpes vêm e vão, sem se fixarem, mas alguns já estão definitivamente incorporados à capoeira. Dois deles têm renome nacional —

a *rasteira* e o *rabo d'arraia*. Um outro constitui a figuração mais distintiva do jogo — o *aú*. Em geral, os golpes são ao mesmo tempo de ataque e de defesa, não sendo fácil estabelecer uma fronteira entre os movimentos ofensivos e defensivos. Esquivando-se ou protegendo-se de qualquer golpe, o capoeira aproveita o movimento como começo do revide.

O *aú*, o salto mortal, pode servir de exemplo. Ortodoxamente, poderia ser considerado uma defesa, pois, com o *aú*, o capoeira se distancia, e portanto se defende do adversário. Contudo, o salto geralmente prenuncia a *rasteira*, a *meia-lua* ou a *chapa-de-pé*, se não uma série de *aús* que podem levar o contendor a passar, por sua vez, para a defensiva.

Os golpes mais comuns são:

Aú — Flexionando o corpo, as mãos no chão, o capoeira descreve no ar um semicírculo com os pés, voltando à posição ereta a dois metros do ponto em que se encontrava antes.

Bananeira — Apoiado nas mãos, as pernas para cima, o capoeira atira os pés contra o rosto ou o peito do contendor.

Chapa-de-pé — O capoeira distende a perna de maneira a alcançar, com a planta do pé, a cabeça ou o peito do oponente.

Chibata — Em movimento semelhante ao *aú*, o capoeira desfere, do alto, uma das pernas, retesada, sobre o adversário.

Meia-lua — Fazendo pião num dos pés, o capoeira distende a perna, em ângulo reto com o corpo, e gira na direção do comparsa.

Rabo d'arraia — Com as mãos no chão, o capoeira atira ambas as pernas (mais ou menos em ângulo reto com o corpo) contra os calcanhares do parceiro, promovendo a sua queda.

Rasteira — O capoeira, meio sentado no chão, apóia-se nas mãos e descreve um arco com uma das pernas, de maneira a bater no calcanhar do companheiro, fazendo-o desequilibrar-se.

Tesoura — Estando o "camarado" de pé, o capoeira se joga ao comprido no chão de modo a prender-lhe as pernas, lateralmente, entre as suas, derubando-o.

Há golpes menores, complementares dos principais. O *escorão* (a planta do pé no ventre do con-

trário) parece uma variante da *chapa-de-pé*. Pertence ao mesmo gênero a *calcanheira* (golpe de calcanhar). Quando a capoeira, em pleno movimento no ar, é derrubado por qualquer golpe, configura-se o *tombo da ladêira*. E a *cabeçada* constitui não tanto um golpe, mas um recurso de que se vale o capoeira para afastar de si o colega perigosamente próximo.

Em todos esses golpes vale muito mais a destreza do que a força muscular.

O bom jogador de capoeira, não obstante movimentar-se muitas vezes paralelamente com o chão, não suja a roupa — nem perde o chapéu.

Os ases da capoeira na Bahia eram o pescador Samuel Querido de Deus e o estivador Maré. Mestre Pastinha, na sua sala de exhibições no Pelourinho, continua a tradição dos grandes “discip’os” de Mangangá. E, no Rio de Janeiro, Joel (Joel Lourenço do Espírito Santo) reúne em torno de si os capoeiras baianos que vieram tentar a vida na antiga capital do País.

Na Bahia, era o batuque o escalão inicial para a capoeira; no Rio de Janeiro, era e é a *pernada*, *banda*, ou *batuque* a forma de ataque e defesa preferida pelo carioca; no Maranhão, a *punga*, associada ao tambor de crioula parece preencher a mesma função.

Já no Recife a capoeira, desaparecida em consequência de vigorosa reação policial, se transfigurou no *passo*.

A capoeira se nutre, e se nutria no passado, da reserva de efetivos adestrada nessas formas subsidiárias de jogo (e de luta) individual.

CAPOEIRA DE ANGOLA

Os capoeiras da Bahia denominam o seu jogo de *vadiação* — e não passa disto a capoeira, tal como se realiza nas festas populares da cidade. Os jogadores se divertem, fingindo lutar, como nesta advertência bem conhecida:

*No jogo da capoeira
quem não joga mais apanha!*

Nem sempre terá sido assim. Nos meados do século passado, por exemplo, o governo da província, para se ver livre dos capoeiras, recrutou-os para a guerra do Paraguai, onde, aliás, se distinguiram por bravura. Manuel Querino escreveu que o capoeira se destacava entre os demais negros por trazer uma “argolinha de oiro na orelha, como insígnia de força e valentia, e o nunca esquecido chapéu à banda”. O teatro das suas atividades era sempre o bairro da Sé, e especialmente o Terreiro, sendo o Domingo de Ramos e o Sábado d’Aleluia os dias preferidos para o brinquedo. Famoso, e considerado insuperável, foi o capoeira Besouro, de Santo Amaro, também conhecido pela alcunha de Mangangá, que frequenta as canções do jogo, sempre louvado pelos seus continuadores.

Os capoeiras distinguem vários estilos na vadiação — pelo jeito de jogar, pela música, pela disposição dos jogadores. Assim, temos

- *Capoeira de Angola*
- *Angolinha*
- *São Bento Grande*
- *São Bento Pequeno*
- *Jogo de Dentro*
- *Jogo de Fora*
- *Santa Maria*
- *Conceição da Praia*
- *Assalva Sinhô do Bonfim*

— nove estilos de capoeira, dos quais o segundo é simples variação do primeiro; o terceiro e o quarto, por um lado, e o quinto e o sexto, por outro, são na verdade a mesma coisa... Alguns destes estilos diferem dos demais até mesmo pela maneira de tocar o berimbau — forte, lento, vivace, prestíssimo, como lembra (1955) José Geraldo Vieira.

Estudemos a capoeira chamada de Angola.

Forma-se a roda com orquestra de berimbaus, pandeiros e chocalhos, mas *somente o berimbau é imprescindível*. Um par de jogadores entra na roda e vai agachar-se diante dos músicos. Os dois capoeiras, a partir desse momento, não podem falar — e ali ficam, agachados, enquanto os companheiros cantam:

*Tava no pé da Cruz
fazendo a minh'oração,
quando chega Catarino,
feito a pintura do cão
É ê Aroandê!
Iaiá, vamos embora,
iaiá, pelo mar afora!
É faca de ponta,
iaiá, é de furá.
iaiá, joga prá cá,
iaiá, joga pra lá
É ê viva meu mestre,
iaiá, que me ensino,
ioiô, a malandrage,
iaiá, a capoeirage!
iaiá, vorta do mundo,
ioiô, que o mundo dá!*

Os versos podem variar, mas sempre chegam à *vorta do mundo*, que é o sinal para começar o jogo.

Os capoeiras dão a este momento de espera o nome de preceito, mas os espectadores se habituaram a dizer que os jogadores estão rezando ou esperando o santo.

Depois da *vorta do mundo*, os capoeiras percorrem em *marche-marche* a roda — e o primeiro movimento de ataque parte daquele que se encontra à frente. O jogo solicita todo o corpo, mas especialmente as pernas e os pés. As mãos apenas equilibram o corpo, exceto no *golpe-de-pescoço* (tronco), no *dedo-nos-olhos* e nos *balões*, quando sustentam o corpo do adversário a fim de atirá-lo, por cima da cabeça, para trás. As pernas, em que parece concentrar-se a agilidade máxima do capoeira, golpeiam na rasteira e no rabo-d'arraia — a primeira

uma simples raspa a fim de deslocar um dos pés do contendor, o segundo um golpe mais rude, pois o capoeira, com as mãos no chão, descreve um semicírculo com as pernas retesadas a fim de alcançar o companheiro e fazê-lo cair, desamparado, ao solo — na bananeira, na meia-lua, na tesoura, na chapa-de-pé e na chibata, o pé caindo do alto, num arco de 45 graus. A cabeçada e o aú, salto mortal, exigem toda a atenção no ataque e na defesa. Como, em geral, a capoeira não passa de uma vadiação, muitos golpes são proibidos, e especialmente os que atingem os rins, o coração, o estômago, o ouvido, os escrotos, os olhos. Se, porém, a competição é à vera, naturalmente todos os golpes valem. Os capoeiras treinam, ocasionalmente, com facas.

As canções da capoeira são fáceis, como estas, muito conhecidas na Bahia:

- 1) *Zum-zum-zum,
capoeira mata um!*
- 2) *Menin' pequeno é dengoso!
Joga de dentro pra fora
Joga de fora pra dentro!*
- 3) *Tiririca é jacu de cortá.
Prepar'a barriga pr'apanhá!*
- 4) *Camarado, bota sentido!
Capoeira vai te batê...*

ou estas, mais recentes, collidas por mim:

- 1) *É aquindêrrôis!
É Aroandê!
Que vai fazê
com capoeira?
Ele é mandingueiro
e sabe jogá...*
- 2) *Dona Maria, como vai você?
Vin de má para te vê.
Você como passô?*
- 3) *Como vem de má,
dona Margarida?*
- 4) *Ô goma de gomá!
Ô goma de gomô!
O galo cantô,
ô côcôrocô...*

São do estilo São Bento as seguintes:

- 1) *Ói que a cobra lhe morde*
— *Sinhô São Bento!*
— *Sinhô São Bento!*
Ói a cobra danada
Ói a cobra danada
Ói o bote da cobra
— *Sinhô São Bento!*
Ói o laço da cobra
— *Sinhô São Bento!*
- 2) *Cobra mordeu São Bento*
— *Caetano!*

(Há, nos candomblés de caboclo, cânticos semelhantes a estes, em homenagem ao Santo da Cobra).

Os capoeiras também cantam chulas, entrecortadas por estribilhos, como neste exemplo:

Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina

Quem te ensinô essa mandinga?
— *Foi o nêgo de sinhá*
O nêgo custô dinheiro,
dinheiro custô ganhá

Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina

Amanhã é dia santo,
Dia de Corpo de Deus
Quem tem roupa vai na missa,
quem não tem faz como eu

Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina

Minino, quem foi teu mestre?
Quem te ensinô a jogá?
— *Sô discip'o que aprendo*
Meu mestre foi Mangangá
Na roda que ele esteve,
outro mestre lá não há

Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina

As canções da capoeira aproveitam muitas quadras populares, intercalando-as de acordo com a necessidade e fantasia do cantor. Estas são mais comuns:

- 1) *Desidério de Sauípe*
— ô cabra pra amarrá! —
quand' dá nó escond' a ponta,
não há quem possa desatá
- 2) *No tempo qu' eu tinha meu dinheiro*
camarado me chamavá parente;
quando meu dinheiro se acabô
camarado me chamô valente
- 3) *Vamos no mangue,*
lá tem caranguejo
Vamos na cama,
lá tem percevejo...
- 4) *Quem quisé peixe gelado*
vâ na praia do Preguiça
O 19 tá acabando
co' os sordado da Políça
- 5) *Amanhã é dia santo,*
vou-m' embora pro sertão
Candieiro de dois bico
não luncia dois salão

(O 19 é o 19.º Batalhão de Caçadores do Exército nacional, com sede na Bahia).

Fora disto, há apenas exclamações, eventualmente, para acompanhar os berimbaus e os pandeiros:

Ê rua de Baixo!
Ê morro de São Paulo!
Ê Rio de Janciro!
Ê água de bebê, camarado!

ou observações úteis para os incautos e para os gabolas:

Brincá com capoeira?
Ele é bicho furso...

O solo geralmente se remata com uma exclamação — camarado! — e alude a figuras famosas do jogo de Angola na Bahia, como Antônio Pequenino, Pedro Porreta e Mangangá. Muitas vezes, porém, o solo se resume a sílabas sem sentido — ha-ha-ha-hai, lê-lê, lai-lai...

Os pontos preferidos para a vadiação dos capoeiras eram a Boa Viagem, no Ano Bom, a Ribeira, na Segunda-Feira do Bonfim, o Terreiro, no Carnaval, e o Mercado Modelo, durante a festa da Senhora da Conceição, mas agora os "moleques de sinhá" se exercitam em locais certos, as "academias" do velho Pastinha, no Pelourinho, de Waldemar, de Traíra, de Canjiquinha e outros.

O capoeira Bimba, virtuoso do berimbau, tornou-se famoso desde que, nos anos 30, criou uma escola em que tem treinado atletas no que apelidou de luta regional baiana, mistura de capoeira com jiu-jitsu, box e catch. A capoeira popular, folclórica, legado de Angola, pouco, quase nada tem a ver com a escola de Bimba.

Os grandes capoeiras da Bahia eram, até há poucos anos, o pescador Samuel Querido de Deus e o estivador Maré, ambos da capital, e Siri do Manguê, de Santo Amaro. Outros capoeiras conhecidos eram o "capitão" Abêrrê, Juvenal, Polu, Onça Preta, Barbosa, Zepelin... Alguns dos seus discípulos, emigrados para o Rio de Janeiro, estão tentando continuar a vadiação em terras cariocas.

BERIMBAU

Tão pouco se sabia do berimbau, fora da Cidade do Salvador, que, no meu livro *Religiões Negras*, 1936, achei conveniente dar uma descrição dele, em que o relacionava ao mumbo e ao rucumbo de Angola, com a fotografia de um grupo de instrumentistas em ação numa roda de capoeira. Anotei, na ocasião, os sinônimos *gunga* e *berimbau-de-barriga*. Não preciso reproduzir agora as palavras de há trinta anos. Quem, neste País, a esta altura do século, ainda não viu um berimbau?

O vocábulo era conhecido, mas prestava-se a confusões, pois designa, em geral, um instrumento aerofone, presente em todos os continentes, trazido para o Brasil pelos portugueses. Mário de Andrade se ocupou largamente dele. Os dicionários o registravam, e registram, nesta acepção. Por exemplo, o *Pequeno Dicionário* de Aurélio Buarque de Holanda, reimpressão de 1968, ensina: “Pequeno instrumento sonoro de ferro, que se toca segurando-o nos dentes e acionando a língua com o dedo indicador”. Trata-se do berimbau-de-boca, variedade portuguesa, o mesmo com que, segundo Fernão Cardim, o irmão Barnabé alegrou o Natal dos jesuítas em fins do século XVI. Esse berimbau vivia, e vive, numa quadra jocosa.

*Sua mãe é uma coruja
que mora no oco do pau
Seu pai é um nêgo véio,
tocador de berimbau.*

e numa réplica popular da Bahia — “Está pensando que berimbau é gaita?” É difícil dizer exatamente como, quando e por que o apelativo de um instrumento aerofone acabou designando também um instrumento cordofone, tão diverso na sua estrutura e na sua função.

Chamando-o de berimbau-de-barriga, os capoeiras o diferenciavam e distinguiam do outro, de boca, e o descreviam melhor. Entretanto, a alternativa preferida parecia ser *gunga*, forma assumida no Brasil pela

palavra angolana *hungu*, em que o *h* aspirado, como no exemplo clássico Dahomé/Dagomé, se transformou em *g*. É como *gunga* que ao berimbau se referem, como já acontecia na ocasião, muitas chulas de capoeira.

Eram escassas, antes de 1936, as menções ao berimbau.

1) Em *A Bahia de Outrora*, 1916, Manuel Querino o descreveu como “instrumento composto de um arco de madeira flexível, preso às extremidades por uma corda de arame fino”, a que estaria ligada “uma cabacinha” ou uma moeda de cobre; o tocador o segurava com a mão esquerda e tinha, na direita, “pequena cesta contendo calhaus”, chamada *gongo*, e um cipó fino, com que “feria a corda, produzindo o som”. É possível que *gongo*, em vez de aplicar-se à cesta que agora chamamos *caxixi* e outrora era *mucaxixi*, fosse na verdade uma alternativa de berimbau.

2) Leonardo Mota (*Cantadores*, 1921) viu, no Morro do Moinho, Fortaleza, um negro octogenário, natural de Itapipoca, fazendo música com o seu berimbau-de-barriga.

3) Luís da Câmara Cascudo, no ano seguinte, contou, num jornalzinho natalense, haver encontrado na feira do Alecrim “um negro, gordo, papudo, velho”, tocando um berimbau-de-barriga, descreveu o instrumento e intuiu a sua procedência africana.

4) Não parece que Nina Rodrigues o tenha visto na Bahia, pelo que se depreende deste trecho de *Os Africanos no Brasil*, publicação póstuma de 1932:

... no Maranhão ouvi em criança dar este nome (*marimba*) ao *nu-cumbo*, instrumento dos negros angolas, consistindo num arco de madeira flexível curvado por um fio grosso que fazem vibrar com os dedos ou com uma vareta. Na parte inferior do arco prendem uma cuia ou *cuité* que funciona como aparelho de ressonância e, aplicada contra o ventre nu, permite graduar a intensidade das vibrações.

5) Também Artur Ramos fizera menção ao berimbau (*O Folclore Negro do Brasil*, 1935), mas de modo extremamente confuso. Como Nina Rodrigues, ainda não tivera oportunidade de vê-lo. Terminando a parte referente a instrumentos, escreveu (p. 156):

Restou-me falar no *urucungo*, também chamado *gobo*, *bucumbumba* e *berimbau-de-barriga*, que é o mesmo *rucumbo* (...) Hoje está quase desaparecido no Brasil...

Há no livro, uma longa citação de Luciano Gallet (*Estudos de Folclore*, 1934) em que se incluem o berimbau (*sic*), sem qualquer explicação, e com base em Afonso Cláudio, o *urucungo* (*sic*), que também teria os nomes de *gobo* ou *bucumbumba*, mas este instrumento seria um arco de madeira “retesado por 2 ou 3 fios”, com “uma cuia

oval" pendurada do centro. Na segunda edição de *O Negro Brasileiro*, 1940, Artur Ramos, após citar *Religiões Negras*, reconheceu, novamente, que o berimbau "é o mesmo gobo ou bucumbunga (sic), é o urucungo dos tempos da escravidão, os mesmos ruçumbo e humbo..." (p. 243, nota). Na mesma página, porém, deixou ficar esta afirmativa da edição anterior, desmentida pelo berimbau:

Os instrumentos cordofones pertencem a ciclos culturais mais adiantados; por isso os existentes primitivamente no Brasil não parecem ter origem negra, à exceção talvez, da viola de arame.

Não há como classificar o berimbau senão como instrumento cordofone. E, se podemos identificá-lo com o humbo e o ruçumbo, não há razões válidas para negar sua origem africana.

Falta dizer que a viola-de-arame (que talvez fosse mesmo, como veremos, o berimbau) foi citada, igualmente sem qualquer explicação, por Luciano Gallet, como instrumento que os negros já usavam no Brasil — ou seja, como instrumento estranho às culturas africanas.

Assim, Artur Ramos, não obstante o tenha citado em 1935, não tinha conhecimento direto do berimbau, nem teve pelo menos até 1940.

A área antiga do berimbau (que ainda não tinha este nome) compreendia a Bahia, o Maranhão, Pernambuco e o Rio de Janeiro — cobria exatamente os quatro grandes centros nacionais de distribuição de escravos.

Koster o registrou em Pernambuco, 1816, segundo a tradução de Luís da Câmara Cascudo, como

um grande arco com uma corda tendo uma meia quenga de coco no meio, ou uma pequena cabeça amarrada. Colocam-na contra o abdome e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau.

O instrumento, com a cabaça pendurada da ponta superior do arco, ainda foi coletado, em algum lugar do Norte da Guanabara, em 1937 ou 1938 (Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, 1950, fig. I — urucungo), mas, na forma afinal predominante no Brasil, mantém-se a cabaça amarrada ao arco.

Numa das suas Notas Dominicais, datada do Recife, 1817, Tollenare dá, como instrumento musical dos negros, "uma corda de tripa distendida sobre um arco e colocada sobre um cavalete formado por uma cabaça". Não lhe anotou o nome, mas não parece que se chamasse berimbau, pois o parágrafo termina do seguinte modo:

...não observei se a sua música servia para fazer dançar, e o mesmo digo do berimbau.

Este último era o de boca.

Maria Graham (1822) refere, entre os instrumentos africanos que examinou numa fazenda fluminense, do outro lado da baía da Guanabara (Diário de uma Viagem ao Brasil, 1824):

Um é simplesmente composto de um pau torto, uma pequena cabaça vazia e uma só corda de fio de cobre. A boca da cabaça deve ser colocada na pele nua do peito, de modo que as costelas do tocador formam a caixa da ressonância, e a corda é percutida com um pauzinho.

Designando-o como *urucungo*, Debret, Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1834-39, fixou-o numa das suas gravuras (prancha 41, negro trovador) com a seguinte explicação:

Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apóia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita.

(Por descuido do tradutor, *ligeiramente* está por *levemente*).

É impossível, por enquanto, estabelecer os motivos pelos quais a área do berimbau se restringiu, finalmente, à Bahia.

Não há a menor dúvida — trata-se de um instrumento originário de Angola. Em outros pontos da África Ocidental, encontram-se instrumentos musicais com a mesma estrutura básica do berimbau — corda, cabaça, arco — mas provêm diretamente do humbo e do rucumbo de Angola aquele que agora acompanha o jogo da capoeira.

Sobre o humbo há duas referências do cronista português Ladislau Batalha. Em *Angola*, Lisboa, 1889, escreveu ele:

O humbo é o tipo dos instrumentos de corda. Consta geralmente da metade de uma cabaça, oca e bem seca. Furam-na no centro em dois pontos próximos; à parte fazem um arco como de flecha, com a competente corda. Amarram a extremidade do arco, com uma cordinha do mato, à cabaça, por via dos dois orifícios; então, encostando o instrumento à pele do peito, que serve neste caso de caixa sonora, fazem vibrar a corda do arco, por meio de uma palhinha.

Em *Costumes Angolenses* (Lisboa, 1890), há uma menção incidental:

...um negralhão toca no seu humbo, espécie de guitarra de uma só corda a que o corpo nu do artista serve de caixa sonora.

Os exploradores Capelo e Ivens (De Benguela às terras de Iaca, Lisboa, 1881) fizeram o desenho do berimbau dos bangalas de Angola (I, p. 294), enquanto o major Dias de Carvalho (*Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, Lisboa, 1890) o desenhou sozinho e com outros instrumentos registrados na sua área de pesquisa (pp. 370 e 379). O major, ao contrário de Capelo e Ivens, que não dizem uma palavra sobre o instrumento, dedicou meia página ao rucumbo, que em nada difere do humbo de Ladislau Batalha, descrevendo a corda como “um fio grosso que (os povos da Lunda) já fazem do seu algodão”, de que obtinham sons que “lembram os de uma viola”.

Nina Rodrigues, no Maranhão (“um fio grosso”), e Tollenare, em Pernambuco (“uma corda de tripa”), tê-lo-ão visto, portanto, na sua forma original.

Segundo informação de Albano de Neves e Souza, de Angola, consultado por Luís da Câmara Cascudo (*Folclore do Brasil*, 1967), o instrumento, considerado “tipicamente pastoril”, continua em uso, com uma área de incidência que atravessa o continente até a costa oriental, recebendo, de acordo com a região, os nomes de hungu e de m'bolumbumba.

E, do *Album Etnográfico* de José Redinha (Luanda, s.d., p. 85), consta, em desenho, “um monocórdio”, lucungo, com caixa de ressonância, constituída por um copo de cabaça”.

Observe-se que antes de Manuel Querino, ninguém se refere à moeda de cobre usada pelos capoeiras.

Humbo, rucumbo, hungu e lucungo, nas várias línguas que se falam em Angola, são os étimos de dois sinônimos de berimbau em uso no Brasil — gunga, na Bahia, e urucungo, na região centro-sul.

Desde quando o berimbau está associado à capoeira?

Há notícia da capoeira desde a transferência da capital do País da Bahia para o Rio de Janeiro (1763), mas, tratando-se de uma forma de luta pela liberdade, não seria de esperar a presença de instrumentos musicais. Estes só apareceriam mais tarde, quando os negros passaram a exercitar-se para embates futuros. Pertence certamente a esta fase a gravura “jogo de capoeira” de Rugendas, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, 1835, devendo-se notar, porém, que o único instrumento musical à vista é um tambor, que um negro toca com as mãos, cavalcando-o.

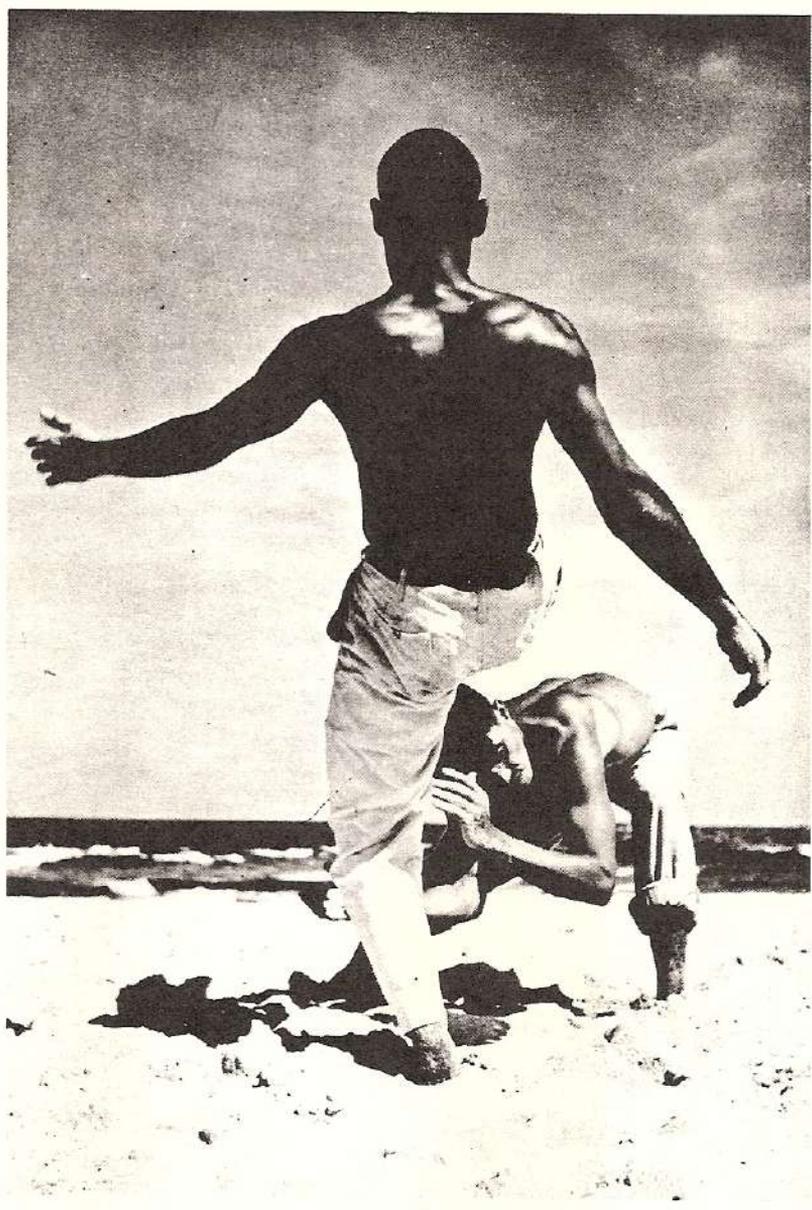
Tudo faz crer que o berimbau, primitivamente, era um instrumento solista — ou, para ser mais exato, uma viola africana, talvez a viola de arame notada por Luciano Gallet. Ladislau Batalha viu nele algo como uma “guitarra” monocórdia, enquanto o major Dias de Carvalho, para quem os sons do berimbau lembravam os de uma viola, escreveu, decisivamente:

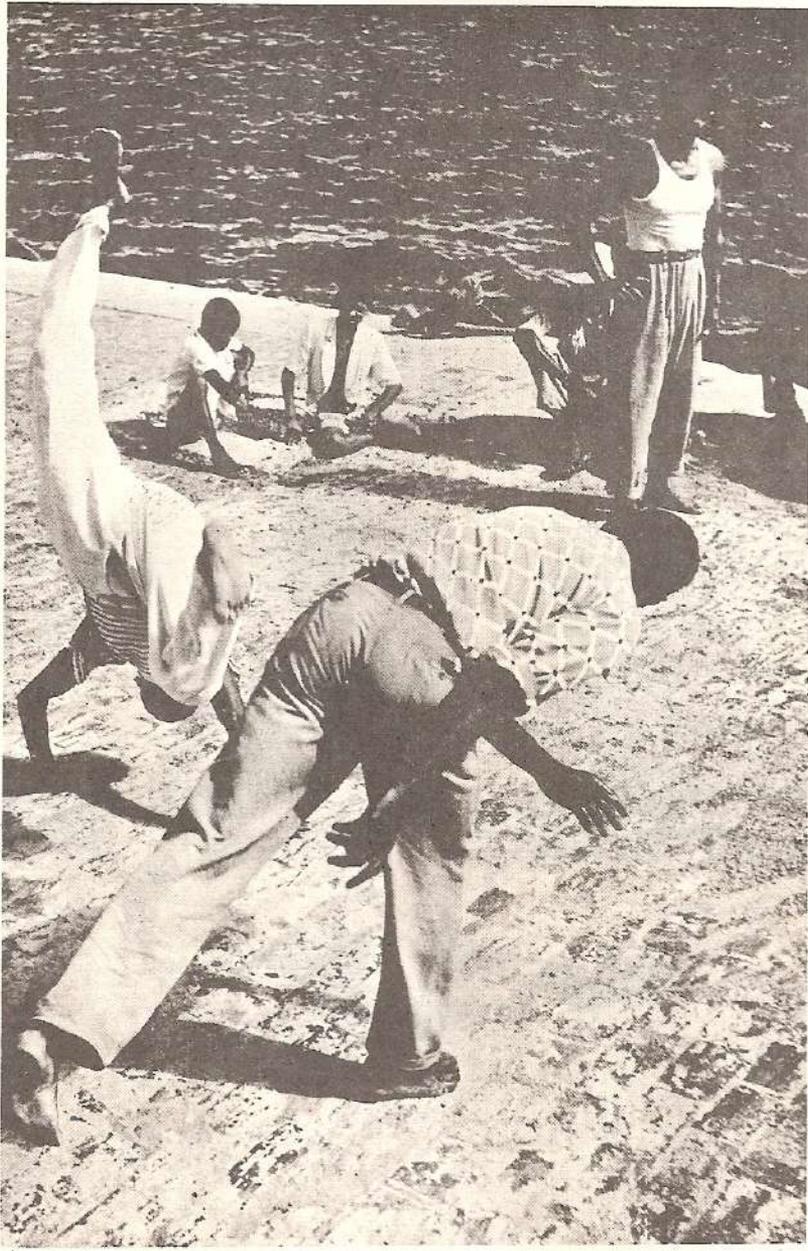
Os luandas chamam-lhe *violâm*. Tocam-no quando passeiam e também quando estão deitados nas cubatas.

Era, então, “muito cômodo e portátil”. Debret o pôs nas mãos de um negro cego, que esmolava cantando a sua desdita. Com “um fio grosso” ou “uma corda de tripa”, e por vezes dedilhado, que mais poderia ser?

Das fontes citadas, apenas Manuel Querino o dá como acompanhamento musical da capoeira — e não do treinamento, digamos, de profissionais, mas de amadores. Fazia o ritmo para o brinquedo, antecessor da vadição atual. É de supor que somente neste século, e na Bahia, o berimbau se tenha incorporado ao jogo de Angola, de maneira insubstituível, dominante e caracterizadora.

Foi, a partir de então, provavelmente, que o instrumento se fez mais comprido, que o arame substituiu de vez a corda de fio ou de tripa e que o berimbau se enriqueceu com o caxixi e a moeda de cobre, dobrão, 40 réis ou dois vinténs do tempo do Império, com que o conhecemos agora.





BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, RENATO — O brinquedo da capoeira. Revista do arquivo municipal, S. Paulo, 7 (84) :155-162, jul./ago. 1942.

ALVARENGA, ONEYDA — Música popular brasileira. Com 133 exemplos musicais (85 inéditos), 52 fotografias inéditas. Porto Alegre, Editora Globo (1950) 330 pp. — 2.^a impressão (1960).

ARAÚJO, ALCEU MAYNARD — Folclore nacional. Vol. II. (S. Paulo) Ed. Melhoramentos (1964) 456 pp.

BRUNO, ERNANI SILVA — História e tradições da cidade de São Paulo. Pref. de Gilberto Freyre. Com 285 ilus. fot. e plantas. Bicos-de-pena de Clóvis Graciano. Des. em cores de Cândido Portinari. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1953, 1954. 3 vols. 1541 pp. (Col. Documentos Brasileiros, 80).

CARNEIRO, EDISON — Dinâmica do folclore. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A. (1965) 187 pp.

— — Negros bantus; notas de ethnographia religiosa e de folk-lore. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937. 189 pp.

— — A sabedoria popular, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro 1957, 230 pp. (Biblioteca de Divulgação Cultural, série A-XI) — (2.^a ed.) Rio de Janeiro, Edições de Ouro (1968) 238 pp.

— — Folgedos tradicionais. Rio de Janeiro, Conquista, 1974. 214 p. ilustr.

CARYBÉ, pseud. de HECTOR BERNABÓ — O jogo da capoeira, 24 des. de Carybé. Bahia, Livr. Progresso ed., 1955. (32 pp.) (Coleção Recôncavo, n.º 3).

CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA — Folclore do Brasil (Pesquisas e notas) (Rio de Janeiro) Ed. Fundo de Cultura (1967) 253 pp.

COSTA, FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA — Folclore pernambucano. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio

Composto e Impresso
nas Oficinas da Imprensa Universitária
Cidade Universitária - Campus A. C. Simões
Km. 14 - BR 101 - Telefone: 223-5729
Maceió - Alagoas

Cabe à CAMPANHA DE DEFESA
DO FOLCLORE BRASILEIRO em
plano nacional:

a

promover registros, pesquisas e le-
vantamentos, cursos de formação e
de especialização, exposições, publi-
cações, festivais;

b

proteger o patrimônio folclórico, as
artes e os folguedos populares;

c

organizar museus, bibliotecas, filmote-
cas e centros de documentação;

d

manter intercâmbio com entidades
congêneras;

e

divulgar o folclore do Brasil.

PREÇO EM TODO O BRASIL: Cr\$ 7,00