

Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras

Maria José Somerlate Barbosa

This study analyzes capoeira's musical and cultural dialogue, discussing how the songs illustrate, control, and serve a mediating function during the games. The lyrics are crucial for a roda's development since they determine the velocity of the game, dictate the mood of the players, and ease or add tension to the ring. The poetic discourse of the lyrics of capoeira songs—conveyed in part by ironies, inversions, half-hidden meanings, metaphors, poetic tension, and symbolic references—finds a counterpart in the choreographed movements of the capoeiristas' bodies. The multiple connotations of the words and their floating meanings parallel the slippery characteristics of a "ginga" and other elliptical or inverted movements which embody the very nature of capoeira's philosophy and history. In addition to the "language of the game," this study examines other types of cultural and linguistic dialogues, addressing the interplay between Capoeira Angola and Regional, and analyzing capoeira's dialogue with Brazilian culture, popular religions, and history.

A capoeira é um ritual de luta, dança e jogo que funciona como um sistema recreativo, estético, ético e profissional. Mestres e aprendizes cultuam-na como um processo libertário no qual o indivíduo aprende a se posicionar no centro de si mesmo e a encontrar seu espaço de mediação, ou seja, seu ponto de referência na roda do jogo e do mundo. Para eles, a capoeira é a articulação de uma linguagem do corpo com os planos mental e espiritual. A aprendizagem dessa luta/arte/filosofia inclui o conhecimento dos instrumentos e dos cantos.

A polifonia das vozes—representada pelas letras das cantigas, pelos sons dos instrumentos, pelo barulho dos corpos se locomovendo e pelas palmas dos observadores—é uma das características mais proeminentes da capoeira.

O jogo da capoeira desenvolve-se, portanto, como um diálogo, uma conversa de corpos abertos e fechados que se amoldam à coreografia das palavras. O êxito de cada jogada e do jogo como um todo depende da loquacidade corporal dos jogadores e da sua capacidade de ver a roda de capoeira como um espaço de mediação corporal, lingüístico e cultural.

Baseando-se na interação existente entre os movimentos dos jogadores e as cantigas entoadas nas rodas de capoeira, este trabalho analisa a ambivalência da filosofia do jogo de capoeira (luta/dança) e a duplicidade dos jogadores (parceiros/adversários), enfocando a relação entre a “gramática” do corpo dos capoeiristas (gestos, movimentos e malícia) com a “dança” das palavras, ou seja, com os movimentos sinuosos e flutuantes dos significados das letras das canções. Ao discutir como o capoeirista aprende a ler as manobras do jogo, esforçando-se por expressar um discurso pessoal, encaixado e associado ao fluir da fala corporal do outro, este trabalho examina a relação dos gestos e dos movimentos da capoeira com as palavras das letras das canções. Além dos instrumentos usados, este estudo analisa também as diferenças e as semelhanças entre Capoeira Angola e Capoeira Regional¹ e as manifestações religiosas na capoeira, considerando que esses aspectos são parte de um sistema em que a capoeira dialoga com o meio ambiente e com o tempo e o espaço dos jogadores.

Parceria e diálogo: Instrumentos e cantos

O berimbau desempenhou um papel singular no desenvolvimento da capoeira, pois nos tempos do Brasil colônia e império, servia para avisar da chegada do senhor de engenho, do capataz, do capitão do mato ou da cavalaria. Depois da abolição da escravatura, o aviso do berimbau era utilizado para anunciar a chegada da polícia e denunciar a presença de esquadrões que atuavam contra os candomblés e os grupos de capoeira (Rego 35). Hoje em dia, a referência à “cavalaria” se faz presente tanto no nome de um toque (“Aviso”), como nas canções que descrevem a história da capoeira ou que falam de medos e de perseguições. Segundo Mestre Pastinha, nos primórdios da capoeira, havia nas pontas do berimbau uma pequena foice, afiada dos dois lados, que transformava o instrumento também numa arma perigosa (mencionado em Almeida 41). Portanto, a dubiedade do berimbau (instrumento musical e arma), equipara-se à ambigüidade da capoeira (luta/jogo) e à identidade dupla dos capoeiristas que se posicionam na roda do jogo como parceiros e adversários.

O berimbau controla o jogo, o ritmo, “a velocidade, a intensidade emocional e até mesmo o estilo do jogo” (Evleshin 13).² Os termos mais usados

para se referir aos tipos de berimbau são Gunga (que tem um som mais grave e que funciona como um contrabaixo), Médio (cuja função é manter o ritmo do toque) e Viola ou Violinha (que determina as variações rítmicas).³ O Gunga é geralmente tocado pelo mestre ou por quem está direcionando a roda e introduz o tema básico com pouca variação tonal. Os toques determinam a disposição, o ânimo e a energia da roda e os sons improvisados dos berimbaus formam parceria com o ritmo dos outros instrumentos (atabaque, reco-reco, pandeiro, agogô e caxixi), com os movimentos dos corpos, com as palmas e com os cantos. Os três tipos de berimbau com seus numerosos toques e vários ritmos, em sintonia com os outros instrumentos, desenvolvem complexos diálogos musicais. Por vezes os acordes surdos e agudos do berimbau são interpretados como sons masculinos e femininos, indicando uma mediação de gênero e exemplificando o refrão: “A capoeira é para homem, menino e mulher / Só não aprende quem não quer” (aforismo atribuído a Mestre Pastinha e citado por Pequeno e Machado 8).

Em todos os seus múltiplos significados, as palavras também compartilham dos movimentos da dança/luta/jogo. Ao serem coreografadas pelos ritmos dos berimbaus e inscritas no sincronismo dos movimentos sinuosos e lacerantes dos jogadores, as cantigas são usadas para descrever a energia da roda, para controlar os impulsos dos jogadores, para expressar a opinião dos mestres e para complementar os movimentos dos jogadores. Funcionam assim como um elemento moderador de ânimos na roda e como um espaço lingüístico de mediação, admoestando os jogadores quando o jogo começa a ficar violento ou quando os jogadores se perdem em manobras meramente competitivas ou exibitórias.

Muitas canções fazem referências à história da capoeira e ensinam as regras do jogo através de símbolos e aforismos que simultaneamente disfarçam e enfatizam a ambigüidade do jogo/luta. A ladainha, a chula, o corrido e as quadras são os tipos de cantigas mais usados. A ladainha é uma litania longa, uma narrativa introdutória, entoada nas rodas da Capoeira Angola, e que deve ser cantada por um mestre ou por alguém que tenha permissão ou respeitabilidade no universo da capoeira. É dirigida aos jogadores que vão entrar na roda e que, acorados ao pé do berimbau, concentram-se para entrar no jogo. Enquanto ela é cantada, não se realiza “jogo físico,” aproveitando-se o momento para a compreensão da mensagem da letra da ladainha que invoca idéias e valores importantes para o contexto do jogo em geral. A chula segue a ladainha e funciona de maneira semelhante: as frases escolhidas podem prestar homenagem a um aspecto do jogo, louvar a Deus, falar de mestres e valores morais, descrever situações histórico-culturais, mas é mais curta do que a ladainha e serve para sinalizar o início do jogo. Os corridos são cantados por todos da roda como resposta aos movimentos e às jogadas. São cantos ainda mais curtos do que a chula e têm o ritmo mais

acelerado. No entanto, não há uma divisão rígida entre os tipos de cantigas, pois chulas e corridos são, às vezes, tratados como um tipo só. Há também as quadras desenvolvidas por Mestre Bimba.

A maioria das cantigas de capoeira é de domínio público, tendo passado de mestres a alunos através de gerações. É, portanto, muito difícil precisar a data em que foram compostas ou verificar as transformações que sofreram. Seria arriscado assumir que referências à escravidão ou que vocábulos antigos inseridos nas canções sejam índices de que as cantigas foram compostas em épocas mais remotas, pois muitas ladainhas, chulas e corridos recentes se voltam para a tradição ou também fazem referências históricas. Além disto, como Waldeloir Rego pondera: “é por demais perigoso se tentar distinguir cantiga de capoeira antiga da atual e, de um modo geral, cantiga de capoeira propriamente dita e cantiga de proveniência outra, cantada no jogo de capoeira” (89). Há, no entanto, canções que confirmam a contemporaneidade das cantigas ao se referirem a mestres ainda vivos; outras que tratam de assuntos atuais como o turismo, e aquelas que definem ou separam Capoeira Angola da Regional. Como essas cantigas são parte da tradição oral da capoeira e só mais recentemente começaram a ser publicadas, há algumas variações nas letras das canções.⁴

A “Fala Dupla”: Capoeira Angola e Capoeira Regional

Para fugir da perseguição da polícia, legitimar um espaço cultural afro-brasileiro, angariar a simpatia da classe média e validar a capoeira como esporte, Mestre Bimba retirou a capoeira das ruas, fazendo dela um tipo de ginástica de caráter nacional. Criou uma estrutura bem arregimentada, desenvolveu um manual com uma seqüência de golpes, acrescentou movimentos em que os jogadores se tocam (golpes ligados ou cinturados), adaptou outros oriundos do batuque, buscou elementos na coreografia do *maculelê*, além de introduzir “golpes de luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e savata” (Rego 33). Estava criado o estilo amplamente difundido que passou a ser conhecido como Capoeira Regional, que é jogado de uma maneira mais ereta (os golpes são deferidos ao nível do peito ou da cabeça) e em que não se canta a ladainha. Os jogadores podem ser interrompidos por um outro que deseja “comprar o jogo,” a roda é mais aberta e há mais atletismo e exibição de habilidade física. A partir dos anos sessenta, quando houve uma maior divulgação da capoeira no Rio de Janeiro e em São Paulo, instituíram-se também os “batizados” (a cerimônia em que se confere ao estudante o cordão, semelhante às faixas de judô ou karatê).

Como uma reação ao desenvolvimento da Capoeira Regional, Mestre Pastinha sedimentou a Capoeira Angola que se liga mais às raízes africanas da capoeira. É um sistema mais vagaroso que a Regional e apresenta menos

inovações estruturais. Os seus movimentos são mais baixos e os jogadores não se aproximam demais uns dos outros. Se um dos espectadores quer participar do jogo, espera que um dos capoeiristas deixe a roda para entrar. Seguindo a tradição oral africana, Mestre Pastinha ensinava capoeira usando aforismos e quebra-cabeças lingüísticos inscritos nas canções que passava a seus discípulos (Almeida 1, Browning 107).

No seu estudo sobre a capoeira em São Paulo, Letícia Vidor de Sousa Reis mostra as várias tendências que surgiram quando, nos anos setenta e oitenta, a “diáspora baiana” sentiu a necessidade de mudar o jogo para poder competir com as lutas orientais que haviam ganhado a atenção da classe média brasileira e se estabelecido no mercado. Segundo ela, houve um esforço para homogeneizar, nacionalizar e globalizar a capoeira e, no processo, ela foi desafricanizada e desapropriada da sua herança negra, sendo transformada na “arte marcial brasileira” (170). É nesta fase que a Capoeira Regional ganha reconhecimento e grande divulgação. Mas, a partir da metade dos anos 80 e nos anos 90, houve um esforço consciente para se “reafricanizar” a capoeira e, por isto, a Capoeira Angola ganhou mais força.

Há, muitas vezes, uma tensão entre os jogadores que se afiliam à Capoeira Angola ou Regional e uma certa disputa para se legitimar o “verdadeiro” ou o melhor estilo. Em geral, os angoleiros rejeitam a violência, o atletismo e o que eles percebem como folclorização da capoeira, condenando enfaticamente a prática do jogo como exibição ou como simples instrumento de ataque. Rosângela Costa Araújo, por exemplo, considera que a Capoeira Regional “nasceu para as elites brasileiras, como sendo um esporte exótico e uma manifestação folclórica” e analisa tal fato como um “branqueamento” da capoeira tradicional (“Sou” 42).

Nota-se mais violência nos jogos da capoeira Regional do que nos da Angola, mas os movimentos são às vezes usados como forma de ataque indevido tanto em um estilo como no outro. Como admoesta Lowell J. Lewis, os movimentos dos jogadores da Capoeira Regional podem ser graciosos, apresentando às vezes aparência de uma dança (113). Ainda que os mestres e instrutores da Capoeira Angola enfatizem a necessidade de se evitar violência gratuita durante o jogo e de se estabelecer interação, parceria e diálogo, é inegável que o aspecto de luta também existe na Capoeira Angola. A letra do corrido “Jogue comigo com muito cuidado,” de domínio público, exemplifica bem o aspecto dual (jogo/luta) da capoeira:

Jogue comigo com muito cuidado! (Coro)
Você só apanha se for malcriado.
Se você não bater, eu também não lhe bato.
É o jogo de Angola, meu camarado!
Seja manhoso, mas não seja malvado.

(Citado por Bola Sete 143)

Por isto, uma divisão muito rígida em que se descreve a Capoeira Angola como um jogo sem violência ou a Capoeira Regional com mero atletismo ou simples acrobacia pode ser considerada uma generalização apressada. Há de se considerar também que, embora mestres e instrutores costumem condenar a violência, ela não é um desvio absoluto dos princípios éticos da capoeira, pois faz parte da sua história. Se a capoeira foi desenvolvida como jogo/dança/ritual para ludibriar os senhores de escravos, era também um meio poderoso de ataque e defesa. Pode-se verificar o aspecto de luta da capoeira e a violência dos seus jogadores nas cantigas que freqüentemente mencionam vocábulos como “matar” e “morrer” durante o jogo, falam do perigo inerente nas rodas de capoeira ou se referem ao uso da navalha.⁵ Há também inúmeros sambas famosos que fazem referência à morte ou à violência como partes da capoeira. Por exemplo, nos anos sessenta, Jair Rodrigues gravou o samba “Berimbau,” composto por João Melo e Clodoaldo Brito, que descreve a capoeira como arma letal (“Zum, zum, zum / Capoeira mata um”). Vinicius de Moraes e Baden Powell também mostram o aspecto de luta do jogo na seguinte trecho da canção também intitulada “Berimbau”:

Capoeira me mandou dizer
Que já chegou
Chegou para lutar
Berimbau me confirmou
Vai ter briga de amor
Tristeza, camará.

(Citado por Almeida 39)

Ao contrário daqueles que sentem a necessidade de separar e redimensionar a Capoeira Angola da Regional, destacando os aspectos de luta e acrobacia desta última, há estudiosos e praticantes que enfatizam mais a semelhança, o diálogo e a sintonia do que as diferenças. Barbara Browning, por exemplo, considera que os dois estilos “parecem estar em diálogo um com o outro, conversando a mesma fala dupla” (114). Atualmente há muitas academias e mestres — tanto no Brasil como no em outros países — que misturam elementos de Capoeira Angola e Regional, criando um estilo híbrido.

Se a capoeira é acima de tudo um espaço de mediação corporal, lingüística e social, não surpreende que o bom capoeirista aprenda a equilibrar tensões e a redimensionar a violência da roda. Os grandes mestres freqüentemente condenam a violência gratuita, o exibicionismo barato e a necessidade de medir forças, considerando-os uma mera imposição de superioridade física ou um simples adestramento. O abuso de poder e o exibicionismo na roda da capoeira são considerados pelos praticantes sérios como uma utilização de força física, não representando a filosofia que norteia os ensinamentos da capoeira cujos jogadores primam pela malícia, pela sagacidade e pela neutralização do

parceiro/adversário. Quando os capoeiristas usam os movimentos como instrumentos de dominação e como forma de exibição física ou de atletismo, transformam o jogo numa competição e numa luta. A violência passa a ser a mola-mestra, a roda se torna um ringue e o diálogo se transforma num monólogo: surdo a outras vozes e dominado por uma visão estreita e unilateral.

Corpo e Palavra: o “Jogo Bonito”

Grande parte dos estudiosos da capoeira considera que “técnicas aprendidas, condição física impecável, aquisição de rituais e conhecimento musical não devem ser considerados capoeira, mas apenas um treinamento” (Almeida 153). Os mestres e estudiosos da capoeira acreditam que o/a capoeirista necessita equilibrar a malícia, a mandinga e a malandragem com o respeito e com a admiração ao parceiro/adversário. Para valorizar a capoeira como um ritual e não como um simples esporte/luta, os praticantes da Capoeira Angola costumam elogiar o “jogo bonito,” ou seja, aquele em que existe interação, parceria e diálogo entre as diversas facetas do jogo. Se a parceria e a interação do jogo podem ser vistas com um diálogo, esta fala do corpo transforma-se em monólogo quando a roda de capoeira é usada apenas para se demonstrar agilidade corporal e domínio de um jogador sobre o outro.

Grosso modo, os movimentos da capoeira podem ser agrupados em ataque, defesa e evasão e há três passos básicos: a ginga (em que o jogador se posiciona de pé), a negativa e o rolê (feitos ao nível do chão e que servem para se esquivar) e o aú (movimento invertido) que determinam as posições dos jogadores na roda e a direção do jogo. Além dessas três jogadas básicas há outras que servem para desarmar, ludibriar, desequilibrar e golpear o parceiro/adversário. Os movimentos individuais são uma resposta improvisada à fala corporal dos jogadores. Como afirma Greg Downey, o/a capoeirista do “jogo bonito” desenvolve-o “como uma conversa em que cada resposta a uma pergunta é, em si mesma, uma nova pergunta” (21–22). Cada movimento pode, assim, se reverter em uma série de outros movimentos em que o/a capoeirista procura estabelecer um diálogo corporal com os parceiros/adversários, combinando ousadia com poder criativo e refletindo matizes variados de uma mesma jogada. Pode-se dizer que o jogo de capoeira assemelha-se a uma partida de xadrez.

A ginga—o passo que sedimenta os movimentos da capoeira—apresenta uma cadência repetitiva e indolente. No nordeste colonial brasileiro, a palavra ginga significava “o caneco de cabo longo, usado nos engenhos de bangüê para baldear o caldo de uma tacha para outra,” segundo o *Novo Dicionário Aurélio*. É essa baldeação, o bamboleio, o inclinar-se sem perder o equilíbrio, que se tornou movimento fundamental e do qual fazem parte todos os golpes

defensivos e ofensivos da capoeira. Caracterizada pelo movimento de vaivém, a ginga torna-se o passo básico na gramática da capoeira. É o fio condutor da roda, codificando o processo de interação no jogo e enfatizando a mediação lúdica. Por isso, o “langor da capoeira” (Downing 561) que este passo da capoeira representa, é o elemento que mais intriga os estudiosos porque traduz a ambigüidade e a malícia do jogo.

A palavra “malícia,” usada na roda de capoeira como elemento positivo e negativo (significando tanto sagacidade e astúcia quanto má índole e malandragem) torna-se o princípio articulado na ginga e nas ações e reações dos parceiros/adversários. A malícia da capoeira insinua-se nas dobras do jogo, transformando-se em um sistema catalisador e mediador de tensões, de energia e de gestos que se bifurcam continuamente. Por isto, a ambivalência do jogo da capoeira não me parece dialética, como querem alguns estudiosos, pois não existe uma simples inversão de um sistema binário (luta ou jogo), ou um mero processo racional de oposições (ataque ou defesa). A ambivalência do jogo da capoeira vai além de simples confronto, pois tudo se ramifica. Os berimbaus dão os toques e determinam o jogo, as canções comentam ou explicam o desenvolvimento da roda e os corpos avançam e recuam criando sempre novas combinações de movimentos, numa fala corporal em que há uma troca precisa de informações. Até mesmo a duplicidade do berimbau, representada pelo seu toque de dois tons, uma tonalidade aparentemente tão simples como os movimentos da ginga e das letras das canções, perde a “bitonalidade” quando o diálogo entre os berimbaus se estabelece e a improvisação vai criando uma sucessão de tons e semitons que desestabilizam a polarizada estrutura inicial e enchem a roda de energia sensual e sedutora.

Para indicar a sagacidade daquele que consegue ludibriar a situação, os capoeiristas costumam se referir ao jogo como “malandragem” (Lewis 49). Não surpreende, portanto, que Lampião seja um dos personagens lendários mais cantados nos corridos, pois tem traços de herói e anti-herói, simbolizando o lado do fora-da-lei, como se pode notar no corrido “A pisada de Lampião,” de domínio público:

Tum, tum, tum (Coro)
Olha a pisada de Lampião
Eu só queria estar agora
No reduto de Lampião
Pra ver a cabroeira
Rebolando no salão
Cantando “Mulé Rendeira”
Dando vivas a Lampião.

(Citado por Bola Sete 160)

Rego afirma que, segundo Mestre Bimba, fazia parte da indumentária da capoeira “um lenço de esguião de seda envolto no pescoço, cuja finalidade . . . era evitar navalhada no pescoço porque a navalha não corta seda pura, de que eram fabricados esses lenços importados” (43). Usando a metonímia do lenço de seda—que é parte da história da capoeira—para representar a luta/dança/jogo, pode-se dizer que os movimentos de capoeira são escorregadios como um pano de seda. As dobras da seda e o seu movimento nos corpos em locomoção são metáforas da tessitura sociocultural da capoeira. A seda, um pano leve, suave, sensual e deslizante, representa a leveza, a agilidade e a sensualidade dos/as capoeiristas. O corrido “Quem vem lá,” de domínio público, exemplifica a tradição do “lenço no pescoço e a navalha no bolso”:

Quem vem lá sou eu.
 Berimbau bateu,
 Angoleiro sou eu (Coro)
 Cavernoso sou eu.
 A cancela bateu.
 Montado a cavalo,
 fumando charuto,
 coberto de luto,
 sou eu Brevenuto.
 Eu venho gingando,
 chinelo arrastando,
 lenço no pescoço,
 navalha no bolso.

(Citado por Rego 98 -99; Bola Sete 166)

A ambivalência da filosofia que norteia o jogo de capoeira é representada também nas cantigas que contextualizam e direcionam a roda e que mostram a duplicidade dos jogadores (parceiro e adversário) e do jogo (ataque e defesa). As dissimulações lingüísticas escondidas nas letras das ladainhas, chulas e corridos relacionam-se aos movimentos sinuosos e invertidos, às rasteiras, à ginga e à improvisação do jogo de capoeira. Reis considera que “os movimentos corporais dos jogadores de capoeira, inscritos nos seus corpos por uma gramática forjada pela lógica da cultura, podem ser lidos e interpretados como testemunhos históricos” (209). Utilizando a metáfora da gramática corporal para explicar os movimentos da “roda do mundo” da capoeira, Reis estabelece associações entre movimentos corporais, lutas de classe, hierarquia social e consciência étnica.

As letras louvam personagens históricos como Zumbi, cantam os grandes mestres de capoeira, falam de concepções do mundo, valores morais, códigos de conduta, delineiam uma visão filosófica, louvam a Deus, descrevem os usos, costumes e folclores da Bahia, apresentam fragmentos da história do

Brasil e recontam lendas e provérbios populares. Os cantos podem referir-se diretamente a aspectos sociais, culturais ou históricos; mas, na maioria das vezes, as alusões aparecem através de analogias, metáforas, metonímias, paródias e ironias. Por exemplo, o corrido “A manteiga derramou,” de domínio público, exemplifica bem o processo metafórico de subversão da lei e de insurreição do escravo:

Vá dizer ao meu senhor (Coro)
 Que a manteiga derramou.
 A manteiga é de sinhá,
 A manteiga é de sinhô,
 Caiu n’água e se molhou.
 A manteiga não é minha.
 Valha-me Deus, Nosso Senhor.

(Citado por Rego 91; Bola Sete 141; Campos 136)

A linguagem do jogo e a coreografia das palavras

Nas ladainhas, chulas e corridos há uma preocupação meta-poética e didática, pois muitas canções resumem ou explicam os parâmetros do ritual/luta/dança/jogo. É o que se vê no corrido “Dá no Negro” que faz uma referência histórica à escravidão e à perseguição da polícia, mas é também uma análise do jogo, das ações e reações dos parceiros/adversários: “Dá, dá, dá no nego (Coro) / No nego você não dá! / Mas se der vai apanhar” (de domínio público, citado por Rego 55 e Campos 140). As cantigas também são utilizadas como uma cartilha de ensino da capoeira e como uma reflexão sobre a filosofia do jogo, pois contam a sua história, analisam as suas regras, descrevem a sua malícia e malandragem, homenageiam o berimbau e elogiam os mestres. Tornam-se assim instrumentos de transmissão da história e da filosofia da capoeira. Por exemplo, a ladainha “Eu Vou Ler o Beabá,” de domínio público, descreve a anatomia e a simbologia do berimbau, analisando a sua composição física e os seus toques:

Eu vou ler o BE-Á-BÁ,
 O BE-Á-BÁ do berimbau.
 A moeda e o arame
 E um pedaço de pau.
 A cabaça e o caxixi,
 Aí está o berimbau.
 Berimbau é um instrumento
 Que toca numa corda só.
 Pra tocar São Bento Grande
 Toca Angola em tom maior.

Agora acabei de crer:
 O berimbau é o maior.
 (Citado por Bola Sete 89)

“Senzala,” de Mestre Dado, recorda a história e a trajetória do negro no Brasil, descreve a capoeira como uma forma de resistência cultural e aponta para as mudanças sociais ocorridas no âmbito da capoeira:

O negro de hoje em dia
 Vê na roda “seu” doutor,
 O mesmo que sofria
 As chibatas do feitor.
 O canto é de senzala,
 Quem cantou pra não chorar.
 A luta é gingada
 Que nasceu pra libertar.
 A cabaça, o arame, aquele pau,
 É o seu instrumento, o berimbau
 Avisando que é hora de lutar
 (24)

“Cavalaria,” de Mestre Bola Sete, resume a importância do berimbau e analisa a história político-social da capoeira, que sofria constantes perseguições da Cavalaria e da Guarda Nacional. Descreve o berimbau como símbolo da resistência cultural afro-brasileira já que desempenhava o papel singular de avisar da chegada da polícia: um capoeirista ficava em um ponto de observação e ao avistar a polícia se aproximando, tocava-o para avisar os companheiros do perigo que corriam. Na sua função didática, lúdica e ética, “Cavalaria” ensina a história e a filosofia da capoeira e incute nos jogadores o orgulho da raça:

Berimbau chama,
 A roda inicia
 No mato, numa clareira.
 É hora de alegria.
 De repente . . . um toque,
 Gritos . . . correria . . .
 A Guarda Nacional,
 A Cavalaria.
 Tudo se transforma,
 Tudo é terror,
 Luta violenta,
 Não se sabe o vencedor.
 Capoeiristas lutando

Ao lado da razão.
 Cavalaria foge,
 Fugindo da obrigação.
 Capoeiristas vitoriosos,
 Feridos, mas contentes.
 A capoeira continua, camarada!
 Vamos em frente!

(83)

Como “Cavalaria” há um grande número de cantigas de capoeira que têm uma função meta-poética. Tornam-se agentes mediadores, pois servem para sedimentar e redimensionar as regras da capoeira e estabelecer a interação dos jogadores na roda do jogo e do mundo. Por exemplo, a cantiga “Jogo de Dentro, Jogo de Fora,” de domínio público, louva a Capoeira Angola, analisa a interação do berimbau (dentro e fora da roda de capoeira) e discute o “jogo bonito,” aquele que combina elementos de performance, luta, dança, competição e parceria. Ensina que na roda do jogo e da vida deve-se encontrar o equilíbrio entre confiar desconfiando, entre luta e dança, entre ver o outro como adversário e parceiro, entre manter a guarda e perder a concentração e entre conservar o corpo “fechado” e deixá-lo aberto para que o diálogo se concretize na roda:

Jogo de dentro, jogo de fora (Coro)
 Jogo bonito é o jogo de Angola
 Jogo bonito, berimbau e viola
 Valha-me Deus, minha Nossa Senhora.

(Citado por Bola Sete 142)

O corrido “Pomba voou” pode ser interpretado como uma demonstração da estratégia do jogo e como um ato de esperteza. Refere-se metaforicamente aos jogadores menos sagazes, simbolizados por uma pomba, que tentam escapar da jogada, mas que acabam sendo presos pelo bote malandro e certo dos “gaviões,” os capoeiristas mais maliciosos e espertos: “Pomba voou, pomba voou / Pomba voou, gavião pegou” (de domínio público, citado por Bola Sete 147). Há ainda inúmeras outras associações que podem ligar as palavras pomba e gavião à análise reflexiva do jogo de capoeira. Usada ironicamente, a palavra “pomba” pode significar uma pessoa ingênua e sem malícia, ou o jogador que não tem malícia. “Gavião” indica um indivíduo que é matreiro, arisco e malandro. Significa também a ponta posterior do machado, a parte interna de uma foice e indivíduos propensos a conquistas amorosas. Como o gavião, os jogadores de capoeira devem primar pela sagacidade, desconfiança e esperteza, efetuar o movimento certo como um golpe cortante de um machado ou de uma foice e envolver-se na conquista da energia sensual da roda e do jogo.

O corrido “A cobra me morde,” de domínio público, também é uma representação dos capoeiristas, da sua agilidade, precisão e estratégias de ataque e defesa. Ao mesmo tempo em que canta a cobra/parceiro do jogo como “danada,” venenosa e capaz de destruir (“cobra me morde”), também louva as suas qualidades, pois ela é valente e destemida. A ambivalência da palavra cobra que, no uso popular, significa tanto pessoa de má índole quanto indivíduo perito na sua arte, resume o jogo e define o/a capoeirista. Através de associações metafóricas, esta cantiga compara o jogador e o seu veneno a uma cobra, exemplificando a malícia do jogo, analisando a sedução lúdica das manobras corporais e alertando sobre o perigo inerente em cada jogada:

Esta cobra te morde,
 Ô, sinhô São Bento! (Coro)
 Ôi, o bote da cobra ,
 Ôi, a cobra mordeu,
 O veneno da cobra,
 Ôi, a casca da cobra,
 Ô que cobra danada,
 Ô que cobra malvada,
 Buraco velho
 Ô que cobra danada.
 Tem cobra dentro
 Ôi, o pulo da cobra.
 Ê compadre

(Citado por Rego 94-95)

Segundo Bira Almeida (Mestre Acordeon), a cobra é o animal mais celebrado nas cantigas de capoeira pois é um símbolo de flexibilidade e tem um ataque “preciso, traiçoeiro e letal” (50). O/a capoeirista do “jogo bonito” não emula apenas a flexibilidade e a precisão da serpente pois, como a cobra, só ataca quando se sente ameaçado. A própria duplicidade da cobra, cujo veneno pode matar, mas que também é usado como soro antiofídico, se equipara aos princípios que norteiam o jogo. Até mesmo o caxixi produz um som semelhante ao de uma cascavel quando está pronta para o bote. Esta ambigüidade da capoeira aviva um certo estado de conflito, que Browning analisa como a tensão básica do jogo, aquilo que não pode ser visto como “uma luta *entre* forças negativas e positivas, mas como a exploração do que é negativo, doloroso ou malicioso *dentro* do que é ostensivamente positivo, completo e benigno” (108).

O corpo dos capoeiristas é maleável, os seus movimentos imitam as ondas do mar, e a ginga se parece com o balanço do barco atracado ao cais, mas à mercê dos ventos que encrespam as águas. Tais associações podem ser vistas no canto “Saia do Mar, Marinheiro,” de domínio público, que exemplifica o jogo, levando o leitor/ouvinte a associar o ondular do mar à ginga da capoeira

e à necessidade de mostrar o jogo. O mar, visto como metáfora da roda do jogo, significa o espaço da ambigüidade, pois também é simbólico de vida e morte. Sintagmas como “embarcar” no jogo/barco, referências a sereias (representantes do princípio da sedução e uma metáfora da malícia do jogo) bem como expressões populares (“ver o jogo”) e a associação estabelecida entre navio/corpo no mar/roda de capoeira estão muito óbvios nesta cantiga em que há referências também à malícia e à necessidade de deixar-se levar pela sedução dos parceiros. Os jogadores entram na roda como marinheiros atraídos pelo canto da sereia, metáfora da energia catalisadora do próprio jogo:

Saia do mar, marinheiro (Coro)
 Vou m'bora pro estrangeiro.
 Amanhã vou embarcar, marinheiro.
 Se você quiser me ver,
 Jogue seu navio no mar, marinheiro.
 Marinheiro, quando em vela,
 As sereias cantem no mar, marinheiro.
 Saia do mar, marinheiro,
 Saia do mar, estrangeiro.

(Citado por Bola Sete 130 e no CD *Capoeira Angola*, faixa 7)

A energia dos jogadores do “jogo bonito” transforma a roda de capoeira num espaço mediador de tensões. Os movimentos dos corpos e a sua energia motivadora interagem com o ritmo do berimbau e dos outros instrumentos (agogô, atabaque, reco-reco, pandeiro e caxixi), relacionando-se com as palmas (na capoeira Regional ou nos estilos mistos) e, principalmente, dialogando com o coro da roda. Os passos, os ritmos sincopados dos berimbaus e a repetição dos versos levam a platéia a se prender aos fluidos magnéticos dos jogadores, da música e dos cantos. Os corpos firmes e bem modelados balançam, insinuam-se, retraem, avançam e escondem-se. Essa coreografia cria um efeito lúdico e transmite uma energia sedutora que age como fio condutor entre a gramática do corpo — a estrutura coreografada dos gestos e movimentos da roda — e a dança das palavras, ou seja, o significado lingüístico, histórico e cultural das letras das cantigas.

A sensualidade do jogo da capoeira manifesta-se, portanto, na energia da música, dos cantos e dos corpos. Alternando gíngua com movimentos eletrizantes, os/as capoeiristas transmitem uma linguagem do corpo que apresenta uma gramática própria, já que os movimentos ou golpes tornam-se um novo enigma a ser decifrado pelo outro. Ao dialogar com a manha dos parceiros/adversários o/a capoeirista do “jogo bonito” liga-se muito mais ao processo (ao próprio jogo) do que ao resultado (ganhar ou perder), já que vencer significa neutralizar a energia ofensiva dos oponentes/parceiros. Se dialogar pressupõe expor idéias que podem ser aceitas ou refutadas, os grandes mestres

ensinam que o/a capoeirista deve ter a coragem de se expor e de explorar novos caminhos na linguagem do jogo sem perder o seu centro de equilíbrio ou vulnerabilizar-se por completo. A grande audácia do/a capoeirista e o seu ponto de equilíbrio é expor-se sem se entregar, imitando a polivalência do significado das palavras que se esconde nas dobras textuais das cantigas e nos interstícios do contexto cultural.

A fala sincrética: Traços religiosos na capoeira

Ainda que não haja uma relação direta entre capoeira e rituais religiosos afro-brasileiros, algumas expressões mais usadas para se referir a práticas de rituais mágicos foram incorporadas ao vocabulário dos capoeiristas. Por exemplo, tanto no âmbito religioso como no universo da capoeira, a expressão “corpo fechado” é utilizada para se referir a uma pessoa que consegue se tornar invulnerável e indestrutível quando atacada. O caxixi, instrumento que acompanha o berimbau nas rodas de capoeira, também é usado em alguns candomblés da Bahia onde se cultua a presença do caboclo (Araújo, “Sou” 115). As próprias cantigas de capoeira enfatizam a relação entre os movimentos ritualísticos da roda de capoeira e os aspectos religiosos do jogo, como se pode ver nos versos do corrido “Girar o Mundo,” de domínio público:

Vou girar o mundo,
Ô girar, ô giraé
Cada salto é uma reza
Cada golpe é uma canção
O que leva vantagem
É a mandinga do negão.⁶

Alguns estudiosos estabelecem conexões indiretas entre a capoeira e o Candomblé, ou referem-se especialmente aos orixás associados com o jogo: Oxóssi (o caçador), Xangô (o exuberante e corajoso deus do raio e do trovão), Iansã (senhora das matas), Ogum (parceiro de Exu) e Exu (o *trickster*, mensageiro da palavra). Outros pesquisadores analisam a relação existente entre capoeira e religiões afro-brasileiras e discutem os esquemas desenvolvidos tanto na capoeira quanto no Candomblé para fugir da perseguição da polícia. Araújo ressalta, no entanto, que a individualidade da capoeira não se prende a sistemas religiosos rígidos (“Contra-Mestre” 20).

Mais recentemente, alguns grupos de capoeira como Capitães d’Areia e Cativeiro em São Paulo adotaram uma posição contrária à “legitimação” da capoeira como esporte nacional e buscaram enegrecê-la e sacralizá-la, retomando as raízes africanas (Reis 188–194). Essa “sacralização” da capoeira pode ser detectada em algumas letras de cantigas mais recentes como a

ladainha “Orixás da Bahia,” de Mestre Bola Sete, que descreve e homenageia a cosmologia afro-brasileira tanto do Candomblé quanto da Umbanda, estabelece vínculos entre a capoeira e os orixás e mostra o sincretismo religioso existente entre o Catolicismo e o Candomblé:

Xangô, rei de Oyó,
 O Exu é mensageiro
 Omolu, Senhor São Bento,
 Oxóssi, santo guerreiro.
 Iansã das tempestades,
 Janaína, rainha do mar,
 Nanã, Iyabá Senhora,
 Mãe de todos os orixás.
 Ogum, o deus da guerra,
 Oxalá, santo de fé,
 Olorum, o rei supremo,
 O Senhor do candomblé.

(80-81)

De natureza dupla (ofensiva e defensiva), a capoeira é jogada de acordo com a energia de quem entrou na roda. Assim, pode-se associar o/a jogador/a de capoeira a Exu,⁷ pois a posição intermediária e instável desse orixá—mensageiro e interlocutor entre o céu e a terra, invocado tanto para o bem quanto para o mal—leva-o a ter uma natureza ambivalente. Tanto Exu como o/a capoeirista emblematizam a ambigüidade, a malandragem, a mandinga e o imprevisível. Se Exu representa a abertura e a multiplicidade de significados, tornando-se “o mensageiro e o próprio processo de interpretação” (Gates 21), o/a capoeirista é aquele/a que, através do movimento do seu corpo, traça as linhas da sagacidade do texto e do contexto cultural onde a capoeira se desenvolveu, estabelecendo um processo de mediação com o/a parceiro/a e adversário/a. A ambivalência de Exu também encontra um paralelo na duplicidade com que os capoeiristas interagem. Como Exu, os jogadores de capoeira são dúbios, sutis, sedutores, transformadores e flexíveis. Tanto Exu como os capoeiristas são reconhecidos pelo estereótipo do *trickster*, do malandro, do fora-da-lei, do mandingueiro, valendo-se de desvios, de criatividade, de duplicidade, de ambivalência e da sedução dos parceiros ao jogo da sua manobra astuta. Mestre Bola Sete registra a veneração dos capoeiristas a Exu em “Árvore da Mandinga”:

No tempo da escravidão,
 quando nego matou sinhá,
 foi na árvore da mandinga
 que o nego foi morar.

O feitor passava perto,
 não podia enxergar.
 Procurava o nego escravo
 que matou sua sinhá.
 Exu, santo malandro,
 mensageiro dos orixás,
 protegia o nego escravo
 que cansou de apanhar.

(82)

Há outras associações religiosas na capoeira. Nas cantigas, é comum encontrarem-se referências ou invocações a santos da Igreja Católica (especialmente Nossa Senhora, São Bento, Santo Antônio, São Jorge e São Pedro). Tais referências não são surpreendentes pois, por razões históricas e religiosas, sempre houve um elemento de sincretismo religioso nas práticas de origem africana no Brasil. Além disto, como admoesta Rego, é muito difícil separar as cantigas de capoeira daquelas que fazem parte do folclore ou do domínio público. O imaginário popular brasileiro está povoado de referências religiosas, o que poderia perfeitamente explicar as freqüentes invocações dos capoeiristas aos santos católicos ou a tradição dos jogadores persignarem-se, acorados ao pé do berimbau, enquanto concentram-se, esperando a sua vez de entrar na roda. Ao discutir a tendência de muitos jogadores de se benzerem antes de entrar na roda, Browning estabelece também uma conexão com o aú (o movimento da capoeira em que se inverte a posição do corpo, ficando-se de cabeça para baixo e as pernas abertas),⁸ analisando-o como um sinal da cruz invertido (111). Há ainda palavras do Catolicismo que foram incorporadas à prática das rodas de capoeira, como o “batizado” da Regional.

No ritual da capoeira, a roda se torna um local de transmissão do *axé*—a energia vital, espiritual e emocional, ou princípio dinâmico—que circula e flui através dos instrumentos, dos cantos, das palmas e dos movimentos dos corpos. Os jogadores relatam que, no ápice da tensão lúdica, devido ao seu alto grau de concentração, sentem-se em uma espécie de transe quase religioso e que o estado de êxtase que existe nas rodas capoeira é derivado da interação dos participantes. Neste contexto, os sentidos dos jogadores e da platéia tornam-se sensores e transmissores da arte de sentir/jogar capoeira.

Conclusões

Como visto, as letras das canções cumprem várias funções. As cantigas tornam-se elementos mediadores de tensões, redimensionando a energia da roda e os parâmetros das jogadas. Estabelecem uma coreografia lingüística e poética e contribuem para determinar a gramática do corpo, inscrita nos

movimentos ondulantes dos jogadores, que dançam/lutam ao ritmo dos instrumentos e ao som das palavras e palmas. Servem ainda para determinar um espaço de mediação corporal e social, ajudam a definir a arte/filosofia do jogo e a sedimentar suas regras, traçam rudimentos históricos da história da diáspora africana no Brasil e avaliam o processo de mediação corporal, social e religioso na roda do jogo e do mundo.

O jogo poético ou a camuflagem lingüística das letras faz parceria com os movimentos dos capoeiristas que se movem, às vezes, em sentido inverso. No período de descanso, os jogadores podem iniciar uma caminhada no círculo, girando à esquerda. Esse movimento em sentido contrário é denominado “a roda do mundo” e serve à função emblemática de um contraponto, pois funciona como um índice e símbolo de subversão, de insurreição contra a escravidão negra, e de reação à história oficial e à cultura das elites brasileiras. Significa também uma pausa para mediar a própria violência que pode se desenvolver durante o jogo.

Da mesma maneira que os movimentos dos corpos criam a gramática da malandragem, da desconfiança, da mutabilidade, da improvisação e da versatilidade, as palavras e as letras das ladainhas, chulas e corridos apresentam imagens poéticas que fazem críticas nem sempre dissimuladas ao processo histórico-cultural brasileiro. Através de ironias, inversões, metáforas, metonímias e paródias, as letras das canções da capoeira enfatizam a pluralidade de significados que se entrelaçam na tessitura textual, refletindo a ambigüidade do jogo e a malícia dos movimentos dos jogadores.

Numa leitura superficial, as letras das canções de capoeira podem parecer agramaticais, pouco eruditas ou fáceis demais, assemelhando-se à aparência vagarosa, repetitiva e simples de uma ginga ou ao aú fechado da Capoeira Angola. Uma leitura em nível mais profundo, no entanto, revela a existência de uma complexidade que se esconde nas bifurcações de sentidos, nos desdobramentos lingüísticos e na exploração da maleabilidade dos vocábulos das letras dos cantos. Ao inverter ou desdobrar posições de sentido, as palavras assemelham-se à versatilidade de corpos, criando e adaptando-se a novas jogadas.

A volatilidade das palavras — nas suas múltiplas conotações e nas suas figuras de linguagem — promove um jogo de sentido e uma flutuação do significado semelhantes à ginga e aos movimentos invertidos ou elípticos da roda da capoeira. A função criativa das figuras de linguagem instauram a dança/luta/ritual das palavras que mostram o discurso lúdico e evasivo das palavras nas letras das cantigas. Deste modo, tanto a flexibilidade das manobras corporais como as reconfigurações textuais e contextuais garantem que o processo de mediação corporal, lingüístico e social na capoeira seja constantemente negociado e renegociado para que o diálogo se mantenha e para que a roda da capoeira seja um sistema catalisador de energia e mediador de tensões.

Agradecimentos

Gostaria de expressar meus agradecimentos ao National Endowment for the Humanities que me concedeu recursos financeiros para coletar e analisar cantigas de capoeira em junho e julho de 2001.

Notas

1. Em 1936, Mestre Bimba, Manoel dos Reis Machado (1899–1974), fundou a primeira academia formal de Capoeira Regional, denominado-a Centro de Cultura Física e Capoeira Regional. A Capoeira Angola é associada a Mestre Pastinha, Vicente Joaquim Ferreira (1889–1981), pois foi quem alicerçou os parâmetros do jogo em 1941 ao fundar e dirigir o Centro Esportivo de Capoeira Angola em Salvador.

2. Traduzi este trecho e todos os outros citados neste trabalho que foram originalmente publicados em inglês.

3. Utilizo a tipologia adotada pela maioria dos angoleiros. Para estas e outras variações em torno dos nomes dos berimbaus, veja Capoeira 43–45; Almeida 75, and Lewis 137.

4. Neste estudo, adotei o seguinte critério para a escolha das cantigas citadas: mencionei todas as publicações que encontrei, mas citei a versão que foi publicada primeiro.

5. “Essa dança mata,” “Quando eu bato, eu quero ver cair,” “Quem vem lá,” “Meia hora só,” “Sei, sim senhor,” “Canarinho da Alemanha,” e “Na batalha do Mugunge” são algumas das cantigas que celebram ou registram a violência da capoeira.

6. Escutei a letra desta canção em rodas de capoeira, com algumas variações, em Salvador e São Paulo, em junho de 2000 e julho de 2002. A única referência publicada que encontrei, e que aqui cito, está na página do site <<http://samuka.capoeira.com/Musicas.Corrída.html>>.

7. Rego 39, 42, 80, 8, 146–47, 180, 236 e 256, estabelece a primeira referência comparativa que encontrei entre capoeiristas e Exu. Fundamentei as minhas próprias comparações entre os jogadores de capoeira e o orixá nas descrições da entidade feitas por Mário César Barcellos, Henry Louis Gates Jr., e Liana Trindade. Para informações bibliográficas completas, refira-se à bibliografia.

8. Como o aú da Capoeira Angola é mais fechado, esta analogia provavelmente se refere ao aú da Capoeira Regional.

Bibliografia

Abreu, Frederico José de. *Bimba é bamba: A capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

- Almeida, Bira. (Mestre Acordeon). *Capoeira: A Brazilian Art Form. History, Philosophy and Practice*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1986.
- Araújo, Rosângela Costa. “‘Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição’: Tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80–90).” Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1999.
- . “Contra Mestre Janja.” Entrevista. *Revista Cordão de Ouro* 1 (s.d.): 18–21.
- Barcellos, Mário César. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- Bastide, Roger. *O candomblé da Bahia: Rito nagô*. Tr. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Bola Sete, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- Browning, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1995.
- Campos, Hélio (Mestre Xaréu). *Capoeira na escola*. Salvador: EDUFBA, 2001.
- . *Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2001.
- Capoeira, Nestor. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1999.
- Dado, Mestre. “Senzala.” *Ginga Capoeira: A Revista dos Mestres* 11 (s. d.): 24.
- Decanio, Angelo. “Mestre Bimba: O homem e o mito.” *Cordão de Ouro* 1 (s.d.):14–15.
- Dossar, Kenneth. “Capoeira Angola: Dancing Between Two Worlds.” *Afro-Hispanic Review* 11.1–3(1992): 5–10.
- Downey, Greg. “A música.” Apresentação do CD *Capoeira Angola: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho*. Smithsonian Folkways, 1996. 21–22.
- Downing, Ben. “‘Jogo bonito’: A Brief Anatomy of Capoeira.” *Southwest Review* 81.4 (1996): 545–562.
- Evleshin, Catherine. “Capoeira at the Crossroads.” *UCLA Journal of Music Ethnology* 71.10 (1986): 7–17.
- Gates Jr., Henry Louis. “A Myth of Origins: Eshu-Elegbara and the Signifying Monkey.” *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York/ Oxford: Oxford UP, 1988.
- Graham, Richard. “Technology and Culture Change: The Development of the Berimbau in Colonial Brazil.” *Latin American Music Review* 12.1 (1991): 1–20.
- Holloway, Thomas H. “‘O saudável terror’: Repressão policial aos capoeiras e resistência dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX.” *Estudos Afro-Asiáticos* 16 (1989): 129–40.
- Lewis, Lowell J. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Lopes, André Luiz Lacé. *A volta do mundo da capoeira*. Rio de Janeiro: Coreográfica Editora e Gráfica, 1999.
- Pequeno, Mestre João e Mestre Miguel Machado. “Os erês curumins.” *Ginga Capoeira: A Revista dos Mestres* 11 (s. d.): 8.
- Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoã, 1968.
- Reis, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.
- Samuka Capoeira. <Samukacapoeira.com/Musicas/Corrida.html>. 08/28/2004.

- Soares, Carlos Eugênio Líbano. "A capoeiragem baiana na Corte Imperial (1863 – 1890)." *Afro-Ásia* 21–22 (1998–1999): 147–72.
- Sodré, Muniz. *Mestre Bimba: Corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- Travassos, Sônia. "Mandinga: Notas etnográficas sobre a utilização de símbolos étnicos na capoeiragem." *Estudos Afro-Asiáticos* 35 (1999): 67–79.
- Trindade, Liana. *Exu: Poder e perigo*. São Paulo: Ícone, 1988.
- . *Exu: Símbolo e função*. São Paulo: FFLCH/USP, 1985.
- Vieira, Luiz Renato e Matthias Röhrig Assunção. "Mitos, controvérsias e fatos: Construindo a história da capoeira." *Estudos Afro-Asiáticos* 34 (1998): 81–121.

Discografia (CDs)

- Capoeira Senzala de Santos. *Brésil: Capoeira, Samba de Roda, Maculelê*. Paris: Buda Musique, s.d.
- Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP). *Capoeira Angola from Salvador Bahia*. Washington D.C.: Smithsonian/Folkways Recordings, 1996.
- Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP). *O GCAP tem dendê*. Manaus: Sonopress-Ritmo da Amazônia, s.d.
- Instituto Nzinga de Capoeira Angola. *Nzinga Capoeira Angola*. São Paulo: NovoDisc Brasil, 2003.
- Mestre Caiçara. *Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos*. São Paulo: Emi MusicLtda., 1998.
- Mestre Suassuna e Dirceu. *Capoeira: Cordão de Ouro*. Warner Music Brazil Ltda., 1975.
- Revista dos Mestres de Capoeira. *Cântigo com os Mestres de Capoeira*. São Paulo: Novodisc, 2003.
- A saga de Urucungo*. São Paulo: Laser Records, s.d.
- Silvio Acarajé. *Capoeira Primitiva*. São Paulo: Laser Records, s.d.

Videografia

- Abib, Pedro. Direção e roteiro. *O Velho Capoeirista: Mestre João Grande de Pastinha*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- Almeida, Bira (Mestre Acordeon). *Capoeira Bahia Vídeo*. Acompanha o livro *Capoeira: A Brazilian Art Form. History, Philosophy and Practice*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1986.
- Capoeira Sdobrado. *Aulão Aberto I e II*. São Paulo: DT Editora, 2002.
- Muricy, Antônio Carlos. *Pastinha, uma vida pela capoeira*. Documentário, VHS, s.d.

Copyright of Luso-Brazilian Review is the property of University of Wisconsin Press. The copyright in an individual article may be maintained by the author in certain cases. Content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.