

A Ginga Social do Berimbau: Notas para compreensão da agência na capoeira¹

Maurício Acuña

tradução de Tháís Fernanda Salves de Brito

Resumo: Embora o berimbau seja consensualmente reconhecido como parte inseparável da capoeira praticada hoje em diferentes países, a história desse instrumento tem minimizado sua relevância diante de seus devires ao longo do século XX. Sons, canções, toques do berimbau e sua circulação entre capoeiristas, artistas, esportistas e intelectuais foram fundamentais na passagem de uma capoeira baiana “venenosa” para os estilos “sem veneno”. Tais estilos se nacionalizaram com suficiente malícia para garantir a ambivalência entre luta, jogo e dança que a capoeira fez repercutir e reiterar entre os anos 1930 e 1960. Estas notas abordam o objeto berimbau como dotado de um tipo de agência específica para a imaginação nacional da capoeira, assim como para o controle dos corpos e hierarquias entre seus praticantes.

Palavras-chave: Berimbau. Agência. Comunidade imaginada. Corpo. Capoeira.

The berimbau’s social ginga: Notes towards a comprehension of agency in capoeira

Abstract: Although the berimbau is widely acknowledged today as part of capoeira - in Brazil and around the world - only a ‘minimal’ history of this instrument exists concerning its evolution over the twentieth century. The berimbau’s sounds, songs, notes, and circulation among capoeiristas, artists, athletes, and intellectuals played an important role in the historical shift from ‘poisonous’ capoeira to the ‘non-poisonous’ styles. The latter were the same styles that became national with enough violent edge to maintain the

¹ O presente trabalho foi publicado sob o título The berimbau’s social ginga: notes towards a comprehension of agency in capoeira, na Revista Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.06.02: 383-405, agosto, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/CvDK7nWJBhSTyWnmSwMSfFF/?lang=en&format=pdf>.

ambivalence between martial arts, games, and dance, as exemplified and echoed by the Capoeira movement between 1930 and 1960. This article approaches the berimbau as an object embodied with a specific kind of agency, useful to the national imagination, the control of the body, and the promotion of hierarchies among its practitioners.

Keywords: Berimbau. Agency. Imagined community. Body. Capoeira.

La ginga social del berimbau: Apuntes para una comprensión de la agencia en la capoeira

Resumen: Aunque hoy en día el berimbau sea ampliamente reconocido como parte de la capoeira - en Brasil y en todo el mundo -, sólo se dispone de una historia "mínima" relativa a la evolución del instrumento a lo largo del siglo XX. Los sonidos, cantos y notas del berimbau y su circulación entre capoeiristas, artistas, atletas e intelectuales desempeñaron un papel clave en el tránsito histórico de la capoeira "venenosa" a los estilos "no venenosos". Estos últimos fueron los que asumieron un carácter nacional con el suficiente acento para mantener la ambivalencia entre las artes marciales, el juego y la danza, tal como resonó entre practicantes de la capoeira entre 1930 y 1960. Este artículo aborda el berimbau como un objeto encarnado con un tipo específico de agencia, útil para el imaginario nacional, el control del cuerpo y la promoción de jerarquías entre sus practicantes.

Palabras clave: Berimbau. Agencia. Comunidad imaginada. Cuerpo. Capoeira.

A tecnologia é encantadora porque é encantada, porque ela é o resultado de algum processo de virtuosismo pouco compreensível, que exemplifica um ideal de eficácia mágica que as pessoas lutam para realizar em outros domínios.

Nicholas Thomas

Introdução

Este artigo analisa como um instrumento musical, o berimbau, consolidou um conjunto de agenciamentos à medida em que a capoeira foi se expandindo e se transformando no curso do século XX. Para compreendê-los, contemplamos alguns dos momentos-chave na configuração da Capoeira. Proponho que é preciso reconhecer a variedade de tipos de agência assumidas pelo berimbau que se manifesta como um instrumento capaz de ativar uma "memória ancestral" e, ao mesmo tempo, alimentar a imaginação nacional. Essa agência aplica-se ao campo da canção e da música, bem como ao controle disciplinar do corpo. Para começar a explorar o tema, recorro, em primeiro lugar, à história recente.

Após a famosa viagem de Mestre Pastinha à África em 1966 - imortalizada por Caetano Veloso em sua canção 'Triste Bahia'² - ainda se passariam algumas décadas até que a capoeira finalmente alcançasse as costas de Angola, um dos locais míticos de nascimento desta prática. Ironicamente, como dizia a canção, "Pastinha já foi a África, pra mostrar capoeira do Brasil". Como parte da globalização da capoeira³, podemos observar, nos dias atuais, a chegada de capoeiristas brasileiros para promover a atividade em Angola, país central no debate entre pesquisadores e praticantes sobre as origens dessa expressão cultural. Fontes históricas proeminentes têm enfatizado a relevância das populações bantu - provenientes também da região que hoje corresponde ao país Angola - na criação e na promoção da capoeira no Brasil desde o início do século XX (Querino, 1922; Carneiro, 1937; Rego, 1968).

Na década de 1960, o pintor angolano Albano Neves Souza⁴ alimentou essa

² Mestre Pastinha, considerado o guardião da tradição da "Capoeira Angola", visitou Dakar em 1966 como membro da delegação brasileira que participou do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, promovido, entre outros, por Léopold Senghor, Aimé Césaire e Alioune Diop, três intelectuais importantes do movimento conhecido como "Négritude". A música de Caetano Veloso foi lançada em 1972 no álbum *Transa*, lançado pela gravadora Polygram.

³ Vários estudos têm se dedicado a analisar a globalização da capoeira, um processo que começou em meados da década de 1960 com as turnês de grupos folclóricos brasileiros na Europa e nos Estados Unidos, e depois se consolidou com uma extensa migração de capoeiristas para a América do Norte e Europa nas décadas de 1980 e 1990. Veja BRITO, Celso de. *A Roda do mundo: A Capoeira Angola em tempos de globalização*. Curitiba: Apris, 2017 e TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA*. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

⁴ Na década de 1960, o pintor angolano Albano Neves Souza alimentou essa hipótese ao destacar a semelhança entre a capoeira e o N'Golo - uma espécie de ritual de iniciação tradicional da região sul do país (Assunção, 2005: 49). No lado brasileiro do Atlântico, vale lembrar que "Angola" é um dos nomes dados a uma variedade de capoeira que começou a se consolidar nos anos 1930, enfatizando a continuidade entre a prática e seus imaginários ancestrais.

hipótese ao destacar a semelhança entre a capoeira⁵ e o N'Golo - uma espécie de ritual de iniciação tradicional da região sul do país (Assunção, 2005: 49). No lado brasileiro do Atlântico, vale lembrar que "Angola" é um dos nomes dados a uma variedade de capoeira que começou a se consolidar nos anos 1930, enfatizando a continuidade entre a prática e seus imaginários ancestrais.

A atual presença dos grupos de capoeira em um dos países que integrava o território ancestral das populações bantu pode ser concebida como uma espécie de "retorno à fonte", reforçando as interpretações afrocêntricas prevaletentes em outras expressões, entre as quais, as diversas práticas religiosas (Dantas, 1988: 48). No caso dos capoeiristas brasileiros, o berimbau parece ter se tornado o agente intermediário mais eficaz na promoção do diálogo com os praticantes angolanos, reconhecendo a antiga popularidade do instrumento. Não obstante, é possível notar a existência de certas dissonâncias quanto ao uso do instrumento pelos capoeiristas, o que de fato se mostraram significativas para a análise realizada neste artigo.

Embora o berimbau usado na capoeira seja semelhante ao instrumento tradicionalmente tocado em Angola e conhecido pelos etnomusicólogos como monocórdio de corda (Biancardi, 2006) ou arco musical africano (Shaffer, 1977), não há uma evidência concreta de sua associação com qualquer prática que lembre vagamente a capoeira, como no caso do N'Golo⁶.

Na Angola do século XXI, o uso do berimbau parece ter se tornado bem estabelecido, como exemplifica Mestre Kamosso, um músico virtuoso que se apresenta em espaços públicos como mercados e ruas. Em 2013, ele foi oficialmente reconhecido pelo governo local pela importância de sua contribuição para a cultura angolana (Silva & Albano, 2013: n.p.).

Entretanto, um vídeo⁷ distribuído pelos capoeiristas nas mídias sociais chama a atenção para a situação precária vivida por Kamosso. Segundo a narrativa do filme, a personagem outrora popular foi abandonada, ecoando nos outros exemplos de negligência que permeiam a memória coletiva dos capoeiristas, como os casos de Mestre Pastinha e Mestre Bimba, dois dos mais importantes capoeiristas no Brasil do século XX (Acuña, 2010: 92 e Acuña, 2017).

Mesmo sendo, em si, um fenômeno importante, o meu interesse imediato não visa discutir as sensações despertadas sobre o "efeito de abandono" compartilhado entre os capoeiristas. Ao invés disso, destaco o sentido dos apelos, que demandaram apoio e solidariedade, conseguintes à distribuição do vídeo no YouTube. Este apelo ganhou a forma de uma ação coletiva cujo objetivo

⁵ Os termos "prática", "dança", "luta" ou "jogo", assim como "golpe", "barravento" e "movimento", são todos usados de forma variada para captar os significados ambíguos e mutáveis da capoeira. Como proponho neste texto, o uso diversificado dessas palavras faz parte de uma retórica que pressupõe a instabilidade da prática em diferentes contextos e não deve ser compreendido no âmbito de conceitos estáticos e imutáveis.

⁶ De acordo com o pintor angolano Albano Neves e Souza, N'Golo, ou a Dança da Zebra, é executada por homens jovens nas regiões de Mucope e Mulondo quando atingem a puberdade: "A dança tem como objetivo atingir o rosto do adversário com o pé. O ritmo da dança é marcado por palmas e qualquer pessoa que tente golpear fora da arena é desclassificada..." (apud Assunção, 2005: 49).

⁷ O vídeo completo pode ser visto em:

https://www.youtube.com/watch?v=2QN0zPINBHY&list=PL3SjG3X_xH96-eJ18ux5j11SoSGU22QcF&index=10&ab_channel=JogodeMandinga

alcançado foi pintar a casa de Kamosso e encerrar o evento com uma alegre roda de capoeira, apresentando uma imagem muito familiar aos brasileiros de hoje e, também, para aqueles capoeiristas que estão nos mais de 160 países onde a prática existe.

Com duração de onze minutos, o filme registra uma conversa entre Kamosso e os capoeiristas. Em seguida, são exibidas imagens da casa de Kamosso sendo pintada e uma roda de capoeira acontecendo quando a obra foi concluída, na qual os praticantes dançam junto com crianças da vizinhança local. Quando a apresentação é iniciada, Kamosso está sentado no meio dos capoeiristas, tocando seu berimbau e ali fica evidente que há uma certa desconexão entre o artista e os capoeiristas. As palmas não estão em sincronia com o ritmo estabelecido pelo instrumento e o fato de duas pessoas estarem dançando em frente ao berimbau parece causar certo desconforto ao músico, levando-o a sair da roda.

O mais importante neste relato sobre a "dissonância do berimbau" em Angola é notar o papel importante que o objeto desempenha hoje em dia tanto ao criar novas relações como, também, ao revitalizar imaginários antigos sobre a origem da capoeira. Dito isso, são duas as questões principais que orientam as páginas a seguir: de que forma se consolidam as potências do berimbau e suas modalidades específicas de agência no universo da capoeira? E quais são os tipos de interação viabilizados pelo instrumento?

As possíveis respostas às indagações apresentadas são delimitadas por dois momentos da consolidação do uso do berimbau como uma estratégia particular adotada pelos capoeiristas no Brasil do século XX. O primeiro momento, menos estudado, mas muito audível, canta o tempo de uma capoeira "venenosa", mais violenta e acostumada aos embates e aos conflitos das primeiras décadas do século XX, especialmente nos anos 1920. O segundo período aborda a década de 1960, com a incorporação de usos "disciplinares" do berimbau, incorporados à economia interna da capoeira, aliados às suas conexões com as novas tendências importantes da música brasileira, como a Bossa Nova e a Tropicália.

Nesses dois momentos, procuro enfatizar a centralidade do berimbau em seu ambiente relacional como um objeto mediador de agência social, conforme proposto por Alfred Gell (1998: 7) em sua análise sobre obras de arte. Embora a classificação do berimbau como um "objeto de arte" possa parecer questionável, o esforço de Gell para formular os fundamentos de uma teoria antropológica da arte é propício para ser explorado. Um dos pressupostos básicos de sua proposta é que a "agência" pode ser entendida como um atributo inerente tanto a pessoas quanto a coisas "que são vistas como desencadeadoras de sequências causais de um tipo específico, ou seja, acontecimentos desencadeados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não pela mera concatenação de acontecimentos físicos. Um agente é aquele que provoca a ocorrência de eventos em sua vizinhança" (Gell, 1998: 16)⁸.

Assim, pode ser interessante aproximar o berimbau de tal definição, observando as relações que se estabelecem em seu entorno, podendo assumir para tanto o lugar daquele que realiza a ação ou daquele que a recebe.

⁸ Tradução nossa.

Dada a importância que o berimbau assume na música de capoeira⁹, proponho que esse instrumento desempenha um papel fundamental nos esforços empreendidos junto aos intelectuais e aos artistas para individualizar suas origens africanas e expandir o conceito de uma identidade miscigenada e cordial (Acuña, 2010). Ao mesmo tempo, é evidente que a música e o canto se tornaram cada vez mais relevantes para os capoeiristas com o intuito de exercer controle sobre a prática, limitando a violência que caracterizou a capoeira na década de 1930 e reivindicando a autoridade do mestre nas disputas para recrutar alunos e atrair turistas em um mercado de capoeira em desenvolvimento.

Nesse caso, a aquisição de autoridade se baseia no fato do capoeirista aprender a tocar o berimbau e a cantar, além de usar o instrumento como fonte de explicação sobre a capoeira ou até mesmo para divulgar a prática nas academias, assim como na gestão estratégica de corpos que lutam, jogam e dançam. Nesse sentido, sugiro que essa aquisição de autoridade configura um discurso de poder-saber em uma cidade gingada¹⁰.

Do ponto de vista das práticas instituídas pelos capoeiristas, desde a década de 1930, a ênfase crescente da música e das canções parece ser inversamente proporcional à diminuição da intensidade da violência relacionada à prática. Em termos do seu efeito sobre intelectuais e artistas (não apenas os da Bahia), por sua vez, a música e os cantos que acompanham a capoeira baiana têm fomentado um tipo de sensibilidade que se define pela ambivalência, convergindo com um discurso mais amplo sobre identidade nacional¹¹. Como discutirei adiante, a ambivalência é concebida aqui como a qualidade de possuir dois valores, semelhantes ao conceito de "híbrido" formulado por Homi Bhabha (2007: 51).

Essa ambivalência tem dimensões sincrônicas e diacrônicas. Em primeiro lugar, há narrativas que concebem a capoeira como uma arte marcial, disfarçada sob a forma de uma dança ou jogo, e, em segundo lugar, que a consideram como uma dança que se transfigurou em uma forma de combate ou jogo, ambas as ideias coexistindo em vários momentos (Acuña, 2010: 159; Assunção, 1995: 113).

⁹ De acordo com as descrições feitas por Manuel Quirino, em 1916 (1922), seguidas, entre outros, por Carneiro (1937) e Waldeloir Rego (1968), o conjunto instrumental responsável pela execução da capoeira na Bahia assumiu diversos formatos ao longo do século XX, mantendo sempre o berimbau como elemento central e invariável. Desde a década de 1960, o conjunto musical da capoeira Angola assumiu o formato de três berimbaus, cada qual com cabaças de diferentes tamanhos (que emitem diferentes tons quando tocadas), dois tamborins, um agogô, um recoreco e um pandeiro. O estilo de Capoeira Regional normalmente usa a mesma estrutura, embora possa também empregar um conjunto mais simplificado de apenas dois berimbaus e um pandeiro. Em ambos os casos, o estilo regional ainda inclui palmas rítmicas como acompanhamento para o conjunto (Acuña, 2010; Sousa, 2008).

¹⁰ Uso a expressão "cidade gingada" como analogia à noção de "cidade letrada" de Ángel Rama (1988). O conceito de "cidade gingada" nos permite colocar em primeiro plano outras formas de organizar o conhecimento e os poderes em um determinado espaço urbano, operando em relação à "cidade letrada", mas deslocada ou subordinada pela centralidade e hegemonia desta última (Acuña, 2017).

¹¹ O discurso suscitado por obras tais como as de Gilberto Freyre "Casa Grande e Senzala" e "Raízes do Brasil", de Sérgio Buarque de Holanda, aliado às instituições culturais e federais, têm desempenhado um papel significativo na formação da imagem do mestiço, que "surge, dessa maneira, constantemente reinvestido como espaço da ambigüidade; suporte de representações" (Schwarcz, 1995: 27).

Outra projeção de ambivalência estimulada pelo berimbau envolve sua percepção da diluição de hierarquias sociais: trata-se de uma dimensão horizontal de uma "comunidade imaginada" na qual um amplo senso de "companheirismo" se sobrepõe às divisões de cor, raça, classe, gênero e assim por diante (Anderson, 1983: 25-6). Após os anos de 1930, a presença da música e das canções representou um papel importante na transformação da capoeira baiana em uma prática nacional por excelência, mais uma vez destacando sua ambivalência. As canções e a música reforçaram uma forma de arte distanciada da posição marginal ocupada pela prática até a Primeira República (1889- 1930), apesar de ainda ecoar o mesmo senso de marginalização.

Os venenos da capoeira: a dor e a alegria do berimbau

*Esse gunga é meu/Eu não dou a
ninguém/Esse gunga é meu/
Foi meu pai qui me deu/ Esse gunga é meu/
Eu não dô a ninguém
(Música de Capoeira, Domínio Público).*

Embora saibamos muito pouco a respeito de quando o berimbau deixou de ser um instrumento associado ao pedido de esmolas e ao comércio para se tornar um elemento central da música de capoeira, indícios sugerem que essa mudança ocorreu na Bahia, possivelmente no início do século XX (Assunção, 2005: 110). Manuel Querino, em seu livro *A Bahia de Outrora* (1922), parece ter sido o primeiro autor a identificar essa prática dominada por acordes, ainda que atribuindo pouca importância ao fenômeno. Mas o certo é que a partir de 1936, com o trabalho do folclorista e etnólogo Édison Carneiro, que a capoeira e seus acordes começaram a ser descritos em jornais, livros e encontros. Isso inclui o Segundo Congresso Afro-Brasileiro, realizado em 1937, onde vários capoeiristas se apresentaram no Clube de Regatas Itapagipe como parte da sua programação de atividades (Acuña, 2010: 101).

Após esse período, a capoeira baiana foi progressivamente se consolidando enquanto paradigma da capoeira nacional, aclamada pelo Movimento Folclórico Brasileiro e sua rede de "intelectuais de província", institucionalmente organizados em comissões estaduais e no Conselho Nacional de Folclore e Cultura Popular, onde chegaram a ser tema de publicações em periódicos e grandes encontros folclóricos (Vilhena, 1997).

Em relação à "cidade gingada" nas décadas anteriores à 1930, seja na Bahia, no Rio de Janeiro ou em outras localidades urbanas, os momentos de intensa repressão a qualquer prática associada às populações negras estão bem documentados. Para as elites e seus projetos de modernização, era imperativo que a nova República "desafricanizasse" o espaço público (Dias, 2006: 26; Albuquerque, 1999: 24). Os efeitos dessa política foram sentidos especificamente pela capoeira após o Código Penal de 1890, que criminalizou a prática.

Os casos de perseguição aos capoeiristas e suas diversas maneiras de reagir foram cuidadosamente estudados em várias cidades brasileiras. Em Salvador, Josivaldo Pires de Oliveira apresenta dados importantes sobre a presença regular de capoeiristas - chamados de capadócios e valentões - em diários policiais, por exemplo, assim como rastreia as conexões entre os documentos oficiais e a

memória coletiva presente em várias canções de capoeira, as quais, em muitos casos, funcionavam como crônicas da repressão sofrida ao longo dos anos (Oliveira, 2004: 86).

Referindo-se a esse período da primeira metade do século XX, Mestre Noronha (Daniel Coutinho)¹², um dos participantes de uma das rodas de capoeira em Salvador, apresenta um importante testemunho sobre a dupla função do berimbau. Assumindo um tom professoral, ele afirma:

Senhores capoeiristas e instrutores de academia, prestem muita atenção: o berimbau é um instrumento que conduz a roda de capoeira... Instrutores, esse instrumento chamado berimbau é a arma do capoeirista; em caso de necessidade o recurso para se defender em uma luta está em suas mãos... nem todo capoeirista sabe que o berimbau é uma arma... o arco de madeira é um cassetete que serve para proteger e para bater... a vara pode perfurar e defender dos inimigos do mesmo modo... esse é o conselho dos velhos mestres que sabem entrar e sair de uma briga (Coutinho, 1993: 29)¹³.

O relato de Noronha constitui um valioso e raro testemunho sobre a dupla função do berimbau: conduzir a roda de capoeira e servir como arma de defesa contra inimigos. Sabemos que a primeira função estava sendo mantida e aprimorada na época em que ele deixou seu relato. O mesmo, porém, não se aplica à segunda.

O tom pelo qual Mestre Noronha se dirige aos "capoeiristas e instrutores de academia", procurando ensinar-lhes algo que só os "velhos mestres" sabiam, também fornece uma visão do valor e do reconhecimento de uma experiência que não existe mais, uma experiência que explica a distinção entre os capoeiristas da década de 1970 - época em que Noronha estava escrevendo - e os de períodos anteriores, como aqueles das primeiras décadas do século XX¹⁴. Essa distinção, que assume uma qualidade geracional, tem como pedra de toque o conhecimento do capoeirista sobre as virtudes do berimbau.

A situação em que Noronha narra tal experiência remete a uma época de violência envolvendo capoeiristas, policiais, marinheiros e autoridades políticas, na qual a utilidade da dupla função do berimbau seria tão decisiva quanto o

¹² Menos conhecido que Bimba e Pastinha, Daniel Coutinho - Mestre Noronha - nasceu em 1909 em Salvador, Bahia. Contemporâneo dos dois outros mestres, ele é citado por Pastinha como um dos membros da roda Gengibirra que atuou no início da década de 1940. Em 1993, o pesquisador Frede Abreu publicou um conjunto de manuscritos escritos por Coutinho ao longo de sua vida, revelando aspectos importantes do universo da capoeira na primeira metade do século XX (Coutinho, 1993).

¹³ "Senhores capoeirista e profesor de academia preste bem atenção o birinbão é um itrumento que dirige a roda de capoeira... Senhores profesor este itrumento que cichama birinbão é uma arma do capoeirista nais hora nececaria para barulho a sua defeiza está em sua mão não são todos capoeirista que sabe desta definição que o birinbão é uma arma a verga é um cacete para defender e dar a vaqueta é para furar e si defender do inimigo esta instrução é dos velhos metres que sabe entra e sair de um barulho" (Coutinho, 1993: 29).

¹⁴ Pelo menos é o que podemos supor com base nas datas atribuídas a alguns dos eventos mencionados nos manuscritos.

manejo de uma faca¹⁵ para entrar e sair de um barulho, gíria usada aqui para designar brigas e confusões. Foi o período que o etnólogo Carneiro qualificaria como "capoeira venenosa", conforme ele próprio explicou à Ruth Landes em 1938, posteriormente publicada por ela em *A Cidade das Mulheres* (2002: 138).

Outro testemunho, bastante enigmático, foi deixado por Mestre Pastinha em seus manuscritos da década de 1960: "Para que serve o berimbau? Ele não é usado apenas para indicar o jogo. E por que o berimbau, em um momento crítico, é perigoso? Ele é perigoso nas mãos de quem sabe manejar com o berimbau, ou algo semelhante" (1997: 53)¹⁶.

Nos depoimentos gravados em um LP, lançado nesse mesmo período, Mestre Pastinha dá uma ideia mais clara do que seria esse "manejo", contrastando as funções do berimbau de forma afetiva: "O berimbau é música, um instrumento... também é uma arma ofensiva. Quando todo mundo está feliz, ele é um instrumento, usamos como instrumento, mas na hora da necessidade, ele é transformado de instrumento em foice" (Pastinha, 1969: faixa 3)¹⁷.

Ele também descreve sua experiência pessoal ao manejar o instrumento para transformá-lo em uma arma: "Eu te digo, no meu tempo eu usava uma laminazinha curva do tamanho de uma chave, e a lâmina tinha uma fenda e uma argola para encaixar no arco de madeira... então, quando chegava a hora, eu desmontava o berimbau, colocava a lâmina e estava pronto para usar..." (Pastinha, 1969: faixa 1).¹⁸

Segundo o mestre, os principais inimigos eram os policiais que os perseguiram constantemente e tentavam reprimir a prática¹⁹. Embora Pastinha justificasse a repressão policial como uma resposta ao que ele chamava de capoeiristas desordeiros²⁰, afirmou ainda que os capoeiristas eram frequentemente provocados pelas autoridades policiais: "Se estivéssemos jogando capoeira com um berimbau, eles tentavam arrancá-lo de nossas mãos para quebrá-lo, então a coisa ficava feia, porque muitos capoeiristas não queriam

¹⁵ Dias nos informa que em conflitos envolvendo capoeiristas entre 1910 e 1925, "49% das armas utilizadas pelos nossos personagens eram canivetes e diferentes tipos de navalhas" (Dias, 2005: 280, nota 25).

¹⁶ "Para que serve o berimbau? Não é só para indicar o jogo. E, porque o birimbau na hora H. é pirigouso? É pirigoiso nas mãos de quem sabe manejar o birimbau, ou coisa semelhante" (1997: 53).

¹⁷ "Berimbau é música, instrumento... também é instrumento ofensivo. Ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como instrumento, e na hora da dor ele deixa de ser instrumento para ser uma foice de mão..." (Pastinha, 1969: track 3).

¹⁸ "Eu vô contá, no meu tempo eu usava também uma foicezinha do tamanho de uma chave, a foice vinha com um corte e um anel para encaixar no cabo... e aí, na hora, desmanchava o berimbau, encaixava a foice e eu ia manejá, né...?" (Pastinha, 1969: track 1).

¹⁹ Ainda em Dias, encontramos a seguinte observação: "Na realidade, não há dúvida de que a capoeira foi reprimida. No entanto, isso não era absoluto, havendo meios de burlar a situação, principalmente por meio de suborno e relações pessoais" (Dias, 2006: 303).

²⁰ Ele não estava sozinho com essa visão. Observe o que o Mestre Noronha afirma: "so acin esta festa de Santa Luzia tinha suceigo por que a policia tomou muita precação. Aradecemos au nosco chefe de polícia do Estado da Bahia..." [Só por causa disso [ação policial] é que a Festa de Santa Luzia aconteceu em paz. Somos gratos ao delegado de polícia do Estado da Bahia...] (Coutinho, 1993: 37).

perder seu instrumento, então a gente tinha que brigar..." (Pastinha, 1969: faixa 3)²¹.

Essa centralidade do berimbau como instrumento de violência na capoeira baiana, nas primeiras décadas do século XX, confirma os estudos referentes ao mesmo período em outras regiões do Brasil, onde os praticantes de capoeira ocupam as páginas de crimes dos jornais do Rio de Janeiro, Recife, Pará etc. O uso do berimbau como arma de combate, em um contexto em que a capoeira era associada à população de origem africana e, conseqüentemente, estava sendo reprimida à força como prática, é pouco visível nos documentos oficiais. Um dos raros relatos de incidentes - compilado pelo historiador Antonio Liberac Pires - data de 1918, em Santo Amaro, Bahia, e conta a história de Manoel Henrique Pereira (suposto nome verdadeiro do famoso capoeirista Besouro). Conforme o registro, Besouro envolveu-se em uma briga com policiais por causa de um berimbau: "Um indivíduo mal vestido apareceu próximo à janela central da delegacia de polícia, ficando ali por cerca de cinco minutos, apenas observando, e em seguida questionou o policial, perguntando pelo berimbau que se via entre as armas apreendidas..." (*apud* Pires, 2001: 230).

O conflito com a polícia por conta do berimbau permite avançar a compreensão do instrumento como um objeto central de agência para os capoeiristas, na acepção desenvolvida por Alfred Gell (1998: 7). Assim, o berimbau vai operar, por exemplo, como um localizador acústico para a polícia ter acesso às rodas de capoeira, como ilustrado em uns toques que são executados com o berimbau durante uma roda de capoeira: a cavalaria, que até os anos de 1960 ainda era praticada nas academias (Rego, 1968: 63). O toque musical era um aviso comum quarenta anos antes, na ocasião da presença do violento policial Pedro de Azevedo Gordilho, e exigia que os participantes se preparassem rapidamente para o confronto ou para a fuga.

Outra forma de indexação ainda seria a marca de visibilidade: "Dizem que o Querido de Deus vai lutar hoje. Eu vi um grupo levando berimbaus por ali" (Landes, 2002: 147). Foi isso que ouviram Ruth Landes e Édison Carneiro ao interpelar um pai de santo a caminho de uma das feiras de Salvador em 1938.

Além disso, devemos ter em conta que as condições de fabricação do instrumento, com madeira específica e arame de aço retirado de pneus não eram das mais fáceis (Biancardi, 2006: 112). Somente a partir da segunda metade do século XX a produção de berimbaus vai ganhar escala, na medida em que se constitui uma demanda pelo maior número de grupos e, principalmente, pelo turismo²².

Até então, a relação entre o mestre de capoeira e o berimbau era mais íntima e cautelosa. Um verso popular registrado por Waldeloir Rego nas rodas dos anos 1960 ainda interpreta o papel do berimbau da mesma forma, chamando-o de gunga, um de seus muitos nomes: "Panhe esse gunga, me vende ou me dê/ Esse

²¹ "[...] porque si estava numa vadiação ni um grupo, com um birimbao... na mão, eles passava entendia de quere tomã, pá quebrá, aí inflamava né, por isso tinha muito capoeirista que não queria perder seu instrumento, intão nós tinhamo que briga..." (Pastinha, 1969: track 3).

²² Como não dispomos de números absolutos, um bom indicador pode ser o caso de Mestre Waldemar da Paixão, que liderou um importante grupo de capoeira entre as décadas de 1940 e 1970 e era especialista na produção de berimbaus, além de ser muito admirado por suas pinturas em painéis de madeira (Biancardi, 2006: 117).

gunga não é meu, eu não posso vendê/ Panhe esse gunga, ou me venda ou me dê/ Esse gunga não é meu, e não posso vender" [Pegue esse gunga e me venda ou me dê/ Esse gunga não é meu, não posso vendê-lo..." (1968: 53). O amigo íntimo dos momentos de violência do passado ainda continuava sendo cantado como objeto de uso, bloqueado para o universo das relações de troca e circulação.

Sobre a gunga cordial do berimbau

*Quem, neste país, a esta altura do século,
ainda não viu um berimbau?
(Édison Carneiro, 1975: 15).*

É enorme o contraste com as décadas posteriores a 1930, momento em que as questões culturais assumem grande peso nas políticas do Estado brasileiro (Schwarcz, 1995: 24) e a capoeira baiana ganha destaque junto às ações do governo Vargas e do Movimento Folclórico (Acuña, 2010; Reis, 1993).

De fato, até mesmo a produção dos manuscritos de Mestres Noronha e Pastinha podem ser interpretados como resposta às intensas mudanças implementadas nas décadas anteriores, as quais demandavam a produção de narrativas da capoeira em favor do Estado, da indústria do turismo e das academias de capoeira em franca expansão. Discos, livros, filmes, músicas, pinturas, fotografias, performances e toda uma série de outros dispositivos capturaram, elaboraram e distribuíram registros da capoeira e de seus praticantes em escala industrial (Acuña, 2010).

Um olhar para a década de 1960, ou seja, para o momento em que os Mestres acima mencionados estavam escrevendo suas memórias, revela outra concepção acerca das formas de utilização do berimbau, sugerindo um processo radical de mudança envolvendo os membros da "cidade letrada" e os da "cidade gingada". Tal processo tenderá a enfatizar uma noção de "cordialidade" como paradigmática da capoeira baiana, elevando sua prática e ética a um modelo nacional da capoeira. Nos manuscritos de Mestre Pastinha encontramos uma pista para essa transformação:

[...] e a capoeira vem amofinando-se quando no passado ela era violenta, muitos mestres, e outros nos chamavam tensão, quando não estava no ritmo, explicava com decência, e davanos educação dentro do esporte da capoeira, esta é a razão que todos que vieram do passado tem jogo de corpo e ritmo. Os mestres reserva segredos, mais não nega a explicação. Você deve cantar com inredo e improvisado... (Decânio, 1997: 30).

Pastinha, mais uma vez, salienta a distinção entre as práticas antigas e violentas da capoeira em relação às mais recentes. Porém, além de salientar o declínio da violência, também enfatiza o papel do mestre ao chamar a atenção de um discípulo quando este não consegue manter seu ritmo. Em seguida, imediatamente os lembra da importância dos mestres do passado, mencionando ainda a fusão do corpo e do ritmo, que, ao que tudo indica, estaria ausente do desempenho dos capoeiristas que os sucederam. Esse equilíbrio envolvia o aperfeiçoamento de golpes e de outros movimentos físicos, assim como o controle

rigoroso do corpo sob a influência das notas do berimbau. Este último era "o mestre primordial. Ensina através de seu som. Dá vibração e ginga no nosso corpo" (Pastinha apud Abreu & Castro, 2009: 28). Essa passagem é particularmente interessante pela equivalência que se estabelece entre o instrumento e os mestres de capoeira, expressa na autoridade de ambos e na capacidade conjunta de instruir os capoeiristas.

À semelhança dos movimentos do corpo, o ritmo constitui ainda um componente básico para os capoeiristas. A aprendizagem do ritmo nas academias dava ao berimbau o poder de controle sobre os praticantes, com o qual seus mestres se valiam como elemento essencial para um conjunto de práticas que configurava uma espécie de "poder disciplinar", ainda que dentro de uma estrutura mais restrita. Como Foucault estabelece, as "disciplinas" devem ser entendidas como "métodos que possibilitam o controle meticuloso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e impõem a elas uma relação de docilidade-utilidade" (Foucault, 1995: 137).

Vários exemplos das mudanças que estavam em curso na capoeira podem ser analisados sob a ótica das técnicas operantes na distribuição destas artes, seja no controle das atividades, na organização das gêneses e, até mesmo, na composição das forças. Estes, porém, estão além do escopo do presente artigo²³. Nos parece importante sublinhar, porém, os efeitos de "anatomia política" que o berimbau permite nos dois estilos de capoeira, como por exemplo, na elaboração temporal do ato e na correlação entre corpo e gesto (Foucault, 2002: 92), manifesta na configuração vibratória e gingada dos corpos. Até mesmo as diferenças entre os estilos Angola e Regional podem ser conceituadas em função do poder disciplinar, notando suas ênfases diversas ao longo do espectro "docilidade-utilidade". Portanto, enquanto o primeiro estilo acentua certa docilidade, expressa na malícia que oscila entre a fuga e o confronto, a capoeira regional intensifica os sentidos em corpos localizados e atividades mais amplamente codificadas.

Este último estilo apresenta um exemplo adicional. Quando Mestre Bimba reivindicou ter inventado sua Capoeira Regional, ele não citou simplesmente os distintos golpes e os movimentos corporais. Mestre Bimba enfatizou igualmente o ritmo, a criação de um som particular do berimbau e uma maneira singular de tocar o instrumento que, mais tarde, veio a ser reconhecida por muitos outros capoeiristas.

Uma história interessante sobre a criação deste novo som remonta a 1936, época em que Bimba tratava de levar a prática da capoeira aos ringues a fim de competir com outros esportes. Queixando-se da ineficácia esportiva da capoeira Angola num dos confrontos, que levava dois praticantes de tal modalidade ao Parque Odeon em Salvador, Bimba afirmava que o problema estava precisamente no tipo de controle exercido até então pelo berimbau na capoeira: "Pois então, em qualquer lugar, sou atacado e vou esperar pelo berimbau para reagir?" (apud Pires, 2001: 301). Embora o berimbau seja retratado aqui como um obstáculo à

²³ Mesmo que alguns escritos sobre a história da capoeira no século XX enfatizem as diferenças entre o estilo Angola e o regional - relacionando este último com a adoção de princípios como utilidade e eficiência, supostamente racionalizando e burocratizando a prática (Vieira, 1995) ou "embranquecendo-a" (Frigerio, 1989; Reis, 1997) -, é possível notar também como a capoeira Angola incorpora, à sua maneira, estes valores (Acuña, 2010).

expressão da prática como luta, Mestre Bimba não o excluiu da instrução dos alunos, mas adaptou seu uso para um toque de capoeira mais agressivo do que aquele normalmente ensinado. Muniz Sodré, que antes de ser sociólogo foi aprendiz de Bimba, apresenta um instigante relato para contrastar os dois estilos de capoeira, privilegiando a dimensão musical impressa pelo mestre ao jogar:

(...) é preciso levar em conta que o jogo da capoeira é tradicionalmente defensivo [...]. Por esse motivo, o toque angola puxa para trás. Que fez Bimba? Recriando golpes e tornando mais ofensiva a movimentação, puxou o toque para frente [...]. Com Bimba, tornou-se claro para mim como pode o berimbau aumentar a energia que passa no ritmo. O jogo, os corpos dos jogadores e, eventualmente, a violência são estrategicamente controlados pelo berimbau (...) (Sodré, 2002: 82).

É importante lembrar que, mesmo antes da existência das academias, o controle dos movimentos do corpo e sua submissão à música do berimbau, possivelmente, já acontecia nas inúmeras rodas realizadas em feiras e festas populares e que foram registradas por intelectuais nas décadas de 1930 e 1940. Se a música constituiu importante estratégia de gestão da agressividade na capoeira, por outros caminhos ela também projetou uma nota de “cordialidade”, que foi sistematicamente ouvida e amplificada por intelectuais em diferentes sentidos: uma brincadeira coletiva (Carneiro, 1955: 51), uma luta convertida em dança (Landes, 2002: 154), uma diversão entre amigos (Carneiro, 1937: 148), ou vadiação (Robato, 1954), entre muitas outras descrições.

A capoeira baiana, assim definida, se aproxima da definição de “cordialidade”, que Sérgio Buarque de Holanda consagra à interpretação do homem brasileiro, uma prática que oscila entre o afeto e a agressividade, “...expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (Holanda, 1978: 107). Até as primeiras três décadas do século XX, essa oscilação podia ser observada na relação entre capoeiristas e as forças de repressão. Nas décadas seguintes, entretanto, além de conflitos esporádicos, acredito que a distinção entre capoeira angola e regional representa melhor esses polos pendulares de afeto e agressividade.

Da mesma forma como a conduta do homem cordial pode divergir dos fundamentos coercitivos e impessoais do comportamento civilizado, a capoeira baiana também estará deslocada em relação, por exemplo, ao esporte, sua analogia correspondente. Mestre Pastinha, o ‘guardião’ da capoeira angola, afirmava que ele havia ‘civilizado’ a capoeira (Acuña, 2010: 100), enquanto o criador da capoeira regional, Mestre Bimba, afirmava que acrescentou golpes para torná-la mais eficaz. A capoeira baiana, durante o período estudado, foi frequentemente interpretada como uma arte marcial disfarçada de dança, ou como uma dança que pode, de repente, se transformar em uma luta sangrenta.

Notas finais: MPBerimbau

*Agora só se fala em berimbau
Enquanto houver arame e um pedaço de pau
Agora só se fala em berimbau.
Jackson do Pandeiro e Antonio Barros.*

A antropóloga Letícia Vidor Reis fez, há alguns anos, um questionamento polêmico: por que a capoeira baiana foi elevada ao status de nacional, em detrimento da capoeira do Rio de Janeiro²⁴, considerando que a capoeira carioca era tão popular como ameaçadora no século XIX (Reis, 1993: 16)? Segundo a autora, a razão pode ter sido a recusa do governo Vargas em reconhecer uma forma de capoeira tão associada ao passado negro das maltas do século XIX.

Deixando de lado essa explicação um tanto abrangente e pouco verificável, é possível articular de maneira mais sólida a relação entre macro e micropolítica, o que nos permite rastrear a ação do berimbau para além das rodas de capoeira. Seu papel central no disciplinamento dos corpos converge com a sua inserção no universo da Música Popular Brasileira (MPB)²⁵, na literatura, na arte visual, nos periódicos e nos estudos folclóricos (Acuña, 2010: 160). Todos eles contribuíram para a nacionalização do estilo baiano de capoeira.

Levando em conta apenas a dimensão musical como exemplo, a década de 1960 assiste a uma ampla invasão dos toques de berimbau em algumas das mais expressivas vertentes naquela que ficou conhecida como Música Popular Brasileira (MPB). Em 1959, publicações no âmbito do folclore já se debruçavam cada vez mais sobre o instrumento, tentando delinear sua forma e seus usos. No entanto, foi somente na década de 1960 que esse instrumento assumiu um novo patamar. Uma reportagem do O jornal carioca Correio da Manhã registrou a nova tendência da seguinte forma:

Berimbau está aí. Na onda da bossa nova, que uns dizem estar morrendo (...). Invadindo os salões, as rodas eruditas e elegantes, vai pouco a pouco ganhando foros de coisa “bem”. E ao lado dos instrumentos tradicionais, ressuscitados ou ‘bolados’ para o samba moderno, o berimbau, como se dizia antigamente, o Urucungo, incorpora-se às orquestrações e dá um toque de primitivismo aos arranjos musicais. Intelectualiza-se. Já se ensina berimbau em cursos regulares das academias cariocas. E já se ensaia uma febre semelhante à que atacou o

²⁴ Ao refletir, conjuntamente, sobre o samba e a capoeira, a pesquisadora ressalta a ocorrência de uma espécie de inversão no início do século, com a nacionalização do samba carioca e, posteriormente, com a capoeira baiana (Reis 1993: 16).

²⁵ Emprego aqui a noção de MPB no sentido histórico indicado por Sandroni (2004: 29): “De fato, ao longo da década de 1960, as palavras Música Popular Brasileira, sempre usadas juntas como se fossem escritas com hífen, passaram a designar inequivocamente a música urbana veiculada pelo rádio e pelos discos de LP [...]. O conceito de uma ‘Música-Popular-Brasileira’, ideologicamente marcado e cristalizado na sigla ‘MPB’, está ligado, a meu ver, a um momento da história da República em que a ideia de um ‘povo brasileiro’ - um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano - é central em muitos debates e onde o papel desempenhado pela música estava longe de ser menor”.

violão. Apesar de suas limitadas possibilidades, em solo ou acompanhamento, a verdade é que de repente, como a capoeira, caiu no gosto do público e aí está. Para mostrar ao que veio²⁶.

E como exemplo da "nova febre", a mesma reportagem menciona os LPs gravados por mestres da capoeira baiana como Bimba, Traíra e Canjiquinha, bem como artistas que já vinham incorporando temas e sons da capoeira em suas composições, como Vinícius de Moraes e Baden Powell com o samba "Berimbau" (1963), ou ainda novos músicos como Wanda Maria, que gravou uma faixa chamada 'Samba do berimbau'. A música "Berimbau" (1963) introduz o ritmo musical da capoeira nos arranjos inconfundíveis do violão da Bossa Nova, enquanto os versos da música falam principalmente da importância do amor. Pouco tempo depois, em 1964, Vinícius voltou ao tema em parceria com Antonio Carlos Jobim, gravando a música 'Água de Beber'.

Finalmente, temos ainda um outro exemplo trazido por Gilberto Gil com uma canção que ficou conhecida em todo o Brasil ao ser apresentada no 3º Festival Nacional da Canção, transmitido pela TV Record em 1967²⁷: "Domingo no Parque". Essa canção também adota o ritmo musical do berimbau enquanto apresenta outra forma de integração ao usar o próprio berimbau como instrumento na composição, a qual narra o trágico destino de um triângulo amoroso. Esses são alguns exemplos da influência do berimbau na ocasião, tomados a partir de diferentes aspectos da música brasileira, e que demonstram como a capoeira baiana, por meio do berimbau, se disseminou em nível nacional²⁸.

A incorporação de expressões musicais e canções da capoeira na MPB se torna ainda mais interessante quando consideramos, como sugere Carlos Sandroni, que a consolidação da expressão "Música Popular Brasileira" ocorreu durante as décadas de 1950 e 1960, justamente quando estava se processando uma transformação no próprio conceito de "povo brasileiro", antes buscado nas manifestações folclóricas das áreas rurais, e a partir de então, nas regiões urbanas:

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção do "povo brasileiro", em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconhecer-se no folclore - mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade - era acreditar em outra versão do que era o povo) (Sandroni, 2004: 29).

Portanto, é nessa transição entre as concepções de "povo brasileiro" na

²⁶ "Na onda do berimbau" Reportagem de Fuad Atala no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1964. Cultura-diversão, p. 8.

²⁷ A música, que conquistou o segundo lugar naquele festival, seria regravada inúmeras vezes por outros artistas, como Gal Costa, Golden Boys, Hermeto Pascoal, Margareth Menezes, Os Mutantes, Rita Lee, Rogério Duprat, Duofel e outros. Informações obtidas no site oficial de Gilberto Gil. <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?letra=D>. Acessado em fev 2024.

²⁸ Waldeloir Rego (1968: 332-351) fornece uma longa lista de canções que incorporam o berimbau e as canções de capoeira como temas.

música, inicialmente ancorada em base rural e depois na urbana, que os acordes do berimbau, completamente fundidos com a imagem da capoeira baiana (fusão encantada e decantada durante as décadas anteriores) parecem se harmonizar com ponto e contraponto às notas de uma versão da identidade nacional, entre os novos e grandes públicos com acesso ao rádio e a televisão.

Ainda assim, o berimbau nunca deixou de percutir com essas novas possibilidades de negociação entre a música da capoeira e a indústria cultural. Na década de 1960, em uma das muitas rodas de capoeira de Salvador, ouvia-se em meio às rasteiras: A coisa milhó do mundo/É se tocá berimbau/Lá no Rio de Janeiro/Na Rádio Nacional. (Rego, 1968: 106).

Referências

ABREU, Frede & BARROS DE CASTRO, Maurício (eds.). (2009). Coleção Encontros - Capoeira. São Paulo: Azougue.

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. (2010). Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960). Dissertação de Mestrado. PPGAS/Universidade de São Paulo.

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. Maestrias de Mestre Pastinha: um intelectual da cidade gingada. Tese de doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

ANDERSON, Benedict. (1983). Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisbon: Edições 70.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. (1999). Algazarra nas ruas. Comemorações da independência na Bahia (1889-1923). Coleção Várias Histórias. Campinas: Ed. Unicamp.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. (2005). Capoeira. The history of an Afro-Brazilian martial art. London: Routledge.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e COBRA MANSA, Mestre. (2008). Elo Perdido. Seria o n'golo, jogo ritual praticado em Angola, o ancestral da nossa capoeira? Available at: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/elo-perdido>>. Accessed 13 may 2015.

BHABHA, Homi. (2007). Compromisso com a teoria. In: O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BIANCARDI, Emilia. (2006). Raízes musicais da Bahia. Salvador: Omar G.

CARNEIRO, Édison. (1937). Negros Bantus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CARNEIRO, Édison (1955). Pesquisa de Folclore. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Educação e Cultura/ Comissão Nacional de Folclore.

CARNEIRO, Édison (1975). Capoeira. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

COUTINHO, Daniel. (1993). O ABC da capoeira Angola. Os manuscritos de Mestre Noronha. Brasília: Defer.

DANTAS, Beatriz G. (1988). Vovó nagô, papai branco. Rio de Janeiro: Graal.

DIAS, Adriana Albert. (2006). Mandinga, manha e malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925). Salvador: EDUFBA.

FOUCAULT, Michael. (1995). Discipline and punish: the birth of the prison. New York: Vintage Books.

FRIGERIO, Alejandro. (1989). Capoeira: de arte negra a esporte branco. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 10/4, p.85-98.

GELL, Alfred. (1998). Art and agency. London: Clarendon Press.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1978). Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio.

LANDES, Ruth. (2002). A cidade das mulheres. 2nd ed. rev. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. (2004). Pelas ruas da Bahia: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador Republicana (1912-1937). Master's Dissertation. Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal da Bahia.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. (2001). Movimentos da cultura afro-brasileira - A formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Doctoral Thesis. Programa de Pós-Graduação em História/Unicamp.

QUERINO, Manuel. (1922). A Bahia de outrora. Salvador: Livraria Econômica.

Decânio, Angelo. (1997). A herança de Pastinha. Coleção São Salomão. Salvador: n/ed.

RAMA, Angel. (1998). La ciudad letrada. Montevideú: ARCA.

REGO, Waldeloir. (1968). Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Editora Itapuã.

REIS, Letícia Vidor. (1997). O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil.

REIS, Letícia Vidor. (1993). A "Aquarela do Brasil": reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira. Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 3, p. 5-19.

SANDRONI, Carlos. (2004). Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (eds.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo (vol. 1).

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. (1995). Complexo de Zé Carioca. Sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 29/10, p. 17-30.

SHAFFER, Kay. (1977). O berimbau de barriga e seus toques. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

SILVA, Roque & Albano, Manuel. (2013). Grande homenagem ao Mestre Kamosso. Available at:
<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/grande_homenagem_ao_mestre_kamosso>. Accessed 6 nov. 2015.

SODRÉ, Muniz. (2002). Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati.

THOMAS, Nicholas. (1998). Foreword. In: Gell, Alfred. Art and agency. London: Clarendon Press.

VILHENA, Luis Rodolfo. (1997). Projeto e missão. O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/Ed. FGV.

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. A música na capoeira Angola da Bahia. In: Departamento Cultura, Ministério das Relações Exteriores. Textos do Brasil - Edição número 14. Available at:
<<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira>>. Accessed 31 May 2016.

VIEIRA, Luís Renato. (1995). O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Sprint.

Música

Capoeira Angola - Mestre Pastinha e sua Academia. Rio de Janeiro: Polygram, 1968.

Filme

Vadiação. Directed by Alexandre Robatto Filho. São Paulo, 1954.

Nota Biográfica

Maurício Acuña

Mauricio Acuña é Mellon Faculty Fellow no Departamento de Espanhol e Português de Dartmouth College. Possui doutorado em Literatura e Estudos Latino-americanos pela Princeton University (2021) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2017). Seus interesses de pesquisa incluem poéticas, performances e estéticas de artistas e intelectuais, relações raciais e capoeira. Publicou “A ginga da nação: intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais (1930-1969)”.

E-mail: mauricio.acuna@dartmouth.edu

DOI: [0000-0003-2828-2022](https://doi.org/10.0000-0003-2828-2022)

Recebido em: 18/08/2023

Aceito em: 30/11/2023