NA RODA DO MUNDO:

Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO

2007

Universidade de São Paulo (USP)
Faculdade de Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Programa de Pós-graduação em História Social

NA RODA DO MUNDO:

Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy

**Tese apresentada como conclusão de
doutorado – Universidade de São Paulo (USP)
– Departamento de História – Área: História
Social**

2007

AGRADECIMENTOS

Passados quatro anos dedicado à pesquisa que apresento como conclusão do processo de doutoramento, não poderia deixar de agradecer aos que foram fundamentais nesta trajetória. Companheirismo, críticas, sugestões, ambientaram o correr dos acontecimentos que, mais do que marcar um ponto final, abre-se para novos empreendimentos.

Agradeço ao meu orientador, José Carlos Sebe Bom Meihy, pela dedicação no acompanhamento. Em particular sou-lhe grato pela afinidade construída tanto nas identidades quanto nas diferenças de opiniões. Como se verá nesta tese, na maioria das vezes compartilhamos as mesmas idéias, o que se reflete no entrelaçamento de pesquisas de temas comuns. Por isso, ao encerrar esta fase de trabalho que promete continuidades não posso deixar de agradecer-lhe por me orientar, no amplo sentido da palavra, nestes últimos sete anos, desde que fui apresentado ao prof. Sebe como seu orientando de mestrado, em 2000.

Em extensão, reservo um agradecimento especial aos participantes do Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo (NEHO-USP), em cujas reuniões, pelas trocas de experiências, aprendi o sentido de ser companheiro de jornada acadêmica. O que se mostrou positivo no apoio de todos manifestado nos momentos difíceis.

Ainda no âmbito da USP, agradeço aos professores Wagner Gonçalves da Silva e Maria Cristina Wissenbach, que participaram da minha banca do exame de qualificação e me presentearam com reflexões importantes que estão presentes neste texto final.

Também tenho que agradecer a muitas pessoas que me apoiaram na minha pesquisa em Nova York. Mary Marshall Clark, coordenadora do Oral History Research Office (OHRO) de Columbia University, é a primeira da lista. O convite que fez para que visitasse a instituição, recebendo-me como estagiário e integrante do Summer Institute Seminar, em 2005, mais do que favorecer diálogos institucionais entre o ORHO de Columbia University e o NEHO-USP, contribuiu decisivamente para avanços desta pesquisa.

De igual monta, cabe agradecer a troca de correspondência e sugestões que mantive com Kenneth Dossar, professor da Temple University, Filadélfia, e Daniel Dawson, pesquisador atento aos temas da diáspora africana.

Também é preciso agradecer aos amigos e à família, sempre fundamentais nos processos de confecção de teses acadêmicas. No meu caso, tive a sorte de fazer amigos no trabalho de campo que ultrapassaram as questões práticas da pesquisa para apresentarem laços de amizade.

Destaco os amigos que fiz na academia de mestre João Grande. Embora tenha sido bem recebido por todos, há aqueles que se tornaram mais presentes, que me acolheram e ajudaram, cada um à sua maneira. Yuko Miki foi muito importante para minha estadia em Nova York, se tornou amiga que tive a sorte de rever devido às suas pesquisas no Brasil, além de interlocutora dos dilemas deste trabalho. Cabello foi mais do que colaborador, mostrou os caminhos e se prontificou como companheiro de andanças pelos caminhos da cidade, apontou redes e intermediou contatos para entrevistas. T.J. Deschi Obi e Salim Rollins, respectivamente pesquisador e cineasta, mas principalmente angoleiros, abriram o quintal de seu *brownstone* para conversarmos sobre suas trajetórias.

Em Salvador, Frede Abreu também atuou além da sua condição de colaborador, abriu as portas do seu acervo de referências da capoeira, um dos mais importantes do Brasil. Na época, o material ficava num quarto de seu apartamento. Atualmente, após ter sido contemplado com premiação do Capoeira Viva, o Instituto Jair Moura (homenagem de Frede a seu mestre, o cineasta, pesquisador e capoeirista Jair Moura) funciona na Casa da Mandinga. O acervo continua aberto, assim como o generoso coração do seu idealizador, aos que chegam em busca de documentos sobre a capoeira.

No Rio de Janeiro, os irmãos Hugo e Guto Belluco se mostraram os amigos fundamentais de sempre e se mantiveram presentes apoiando até os momentos derradeiros. O mesmo pode ser dito da amiga Isabela Zyro, que fecha a trinca dos amigos que estiveram muito perto quando tudo estava sendo iniciado e finalizado.

Aos meus pais, Aguinaldo e Maria José, e meus irmãos Rodrigo e Pedrina, é necessário agradecer por estarem ao meu lado em mais esta empreitada, principalmente minha irmã que ajudou na leitura crítica deste trabalho.

A Ruth, minha mulher, agradeço a presença, paciência e carinho que foram os alicerces de construção desta tese. Mais ainda, é dela o principal agradecimento por ter gerado o nosso filho Pedro, que nasceu em janeiro de 2006, num dia de São Sebastião. Ao Pedro agradeço por iluminar nossas trajetórias.

Em termos institucionais, este trabalho somente foi viável devido ao apoio da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que financiou o projeto tornando-o exeqüível por meio de um diálogo criativo, mobilizador de mudanças que certamente enriqueceram os resultados alcançados.

RESUMO

Esta tese é sobre a globalização e o impacto da ancestral capoeira angola na moderna e cosmopolita cidade de Nova York. A capoeira angola é um estilo tradicional que se refere à ancestralidade africana. É uma antiga arte marcial afro-brasileira ensinada por um velho capoeirista da Bahia chamado João Grande. Ele possui uma escola na Rua 14, em Manhattan, e já recebeu diversas homenagens nos Estados Unidos.

Mestre João Grande chegou em Nova York em 1990 e permanece ensinando seu conhecimento antigo para alunos de toda parte do mundo, pessoas atraídas pela multicultural Nova York. Sua história de vida é o foco dessa tese. Neste sentido, a pesquisa é uma tentativa de entender a importância das tradições em nossa vertiginosa sociedade moderna. Mais do que isso, tenta refletir sobre o papel da capoeira no processo histórico brasileiro, diante dos conflitos entre a ancestralidade africana e a construção da identidade nacional.

ABSTRACT

This thesis is about the globalization and impact of ancient Capoeira Angola techniques in the modern and huge New York City. Capoeira Angola is a traditional style of capoeira that remains to the African ancestry. It is an ancient Afro-Brazilian martial art taught by an elderly capoeirista from Bahia, called João Grande. His school is at 14th Street, in Union Square. He has received numerous awards in the United States, including a Doctorate of Humane Letters from Upsala College in East Orange, New Jersey, in 1995. In September 2001, he was awarded the National Heritage Fellowship by the National Endowment for the Arts, which is one of the most prestigious awards for practitioners of traditional arts in the US.

Mestre João Grande arrived in New York in 1990 and still teaches his ancient knowledge to students from all around the world, people who comprise the multicultural New York City. His life history is the focus of the thesis. In this way, the research is an effort to understand the importance and survive of traditions in the midst of globalization in our modern society. More than that, it tries to understand the role of capoeira in the Brazilian historic process, before the conflicts between the African ancestry and the building of a national identity.

SUMÁRIO

Introdução	10
Parte I: Caminhos de Nova York (1990-2005).....	20
1. Na vertigem da modernidade.....	21
<i>O culto às tradições.....</i>	<i>24</i>
<i>Fronteiras da capoeira angola.....</i>	<i>33</i>
2. Nova York: centro do mundo?.....	41
<i>Língua e multiculturalismo.....</i>	<i>45</i>
<i>Performático e pedagógico.....</i>	<i>47</i>
3. Do Harlem a Woodstock.....	53
<i>“Dançando entre dois mundos”.....</i>	<i>65</i>
<i>Aventura da errância.....</i>	<i>77</i>
Parte II: Lembranças da Bahia (1933-1990).....	93
1. Mito fundador e narrativas da infância.....	94
<i>Memória do corpo.....</i>	<i>96</i>
<i>Ancestralidade e diáspora.....</i>	<i>102</i>
2. A descoberta da “Bahia”.....	118
<i>A Meca da capoeira.....</i>	<i>132</i>
<i>Magia, vadiagem e trabalho.....</i>	<i>143</i>
3. África em Salvador.....	157
<i>Narrativas do Forte Santo Antônio</i>	<i>170</i>
<i>O eterno retorno da capoeira angola.....</i>	<i>179</i>
Parte III: Trajetórias narradas.....	193
<i>Mestre João Grande:</i>	
<i>“Eu sou aventureiro, sou andarilho, gosto de andar pelo mundo”</i>	<i>194</i>
<i>Mestre Moraes:</i>	
<i>“A ancestralidade está na pessoa quando ela toma como referência os mais velhos”....</i>	<i>215</i>
<i>Mestre Cobra Mansa:</i>	
<i>“...a gente tem que ter essa flexibilidade da verga do berimbau para ir e voltar...”</i>	<i>222</i>

<i>Mestre Jelon Vieira:</i>	
“... eu colaborei com a panela cultural de Nova York”	229
<i>Cabello:</i>	
“...a capoeira evoluiu, de uma certa maneira, através do palco...”	236
<i>Frede Abreu:</i>	
“...o mundo da capoeira é um mundo fascinante...”	245
<i>Professora Emília Biancardi:</i>	
“É a sabedoria. É a força que tem uma cobra. É o próprio capoeirista”	254
Considerações finais.....	262
Redes de colaboradores.....	268
Lista de Figuras.....	269
Bibliografia.....	270

Introdução:

“Ê, dá volta no mundo,
Ê, que o mundo dá, camará”.

(*canto tradicional de capoeira*)

Os praticantes de capoeira inventaram uma canção para narrar o movimento do mundo. Ironicamente, o cântico tradicional poderia ser referência das trajetórias dos capoeiristas no final do século XX e início dos anos 2000, espalhados por vários países, dando inúmeras “voltas no mundo”. Foi o destino de Mestre João Grande, baiano do interior de Itagi, nascido em 1933 e radicado desde 1990 nos Estados Unidos, mais precisamente em Manhattan, coração da cosmopolita e multicultural cidade de Nova York.

Aos 72 anos ele praticava e ensinava a tradicional capoeira angola em solo estrangeiro. A sua história chamou minha atenção durante meu processo de aprendizado como capoeirista, quando conheci sua trajetória. Soube que foi redescoberto trabalhando num posto de gasolina, em Salvador. O ano era 1986. Tinha cinquenta e três anos quando voltou a praticar capoeira. A partir deste momento de retomada de sua arte¹ trilhou caminhos inesperados.

Convidado, em 1990, para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta, nos Estados Unidos, foi chamado para ministrar aulas em Nova York, onde passou a morar e instalou, em 1992, sua escola: *Capoeira Angola Center*. Em 1993, adquiriu o *Green Card*, visto que permitia ao estrangeiro morar e trabalhar no país. Mesmo que seja pouco lembrado no Brasil Mestre João Grande é prestigiado no exterior, a ponto de uma universidade do estado de Nova Jersey, O *Upsala College*, ter lhe titulado, em 1994, como doutor *honoris causa*. O prestígio do mestre angoleiro² entre os norte-americanos não se limitou a esse título. Em 2001, ele recebeu uma alta homenagem do governo dos Estados

¹ SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002. p. 22. Utilizo o termo arte para capoeira angola apoiado na afirmação do autor: “A capoeira dos velhos mestres baianos jamais foi esporte, e sim jogo. É o mesmo que dizer que sempre foi arte, cultura”.

² Os praticantes de capoeira angola costumam se autodenominar como angoleiros.

Unidos. Apesar de ter sido o primeiro brasileiro que conquistou a reverência, poucos veículos, como um jornal local de Salvador, noticiaram o fato, ignorado pela mídia nacional:

A Casa Branca, sede do governo norte-americano, vai se render em homenagens ao mestre baiano João Grande, um dos ícones vivos da capoeira angola, em setembro. Aos 68 anos, João Grande é o primeiro brasileiro a ser agraciado com o prêmio da *National Heritage Fellowships* (Comunidades do Patrimônio Nacional), o mais alto título concedido nos Estados Unidos para personalidades que lidam com as artes folclórica e nacional no país ³.

Ao mesmo tempo em que a aceitação da capoeira angola em nosso espaço se constituía em problema, num país como os Estados Unidos sua prática era celebrada. A história de vida do mestre angoleiro colocava algumas questões. Por que a capoeira angola era valorizada no exterior e marginalizada no Brasil? Mais ainda: será que isto acontecia mesmo ou a premiação internacional mostrava o grau de inserção que alcançou não só no mundo como no país? Perguntas que levavam a questionar também de que maneira esta prática tradicional permanecia no ambiente vertiginoso da modernidade globalizada.

As questões podiam ser resumidas numa problemática específica: entender a “aceitação” da capoeira angola fora do Brasil e sua condição de “resistência” local. Tratava-se, portanto, de problematizar noções simplistas que cercavam a mundialização e globalização das culturas tradicionais.

Neste trabalho, defendo a tese de que as tradições da capoeira angola permanecem na modernidade através da memória do corpo, que mantém os “gestos primordiais”, além de guardar o acervo imaterial mítico-religioso que remete ao legado de sociedades tradicionais africanas. No movimento dinâmico da memória corporal estaria a possibilidade de se manter aspectos tradicionais e, ao mesmo tempo, promover uma atualização e seleção de gestos, golpes, toques, instrumentos e cânticos.

³ VITA, Marcos. “Ginga na Casa Branca”. In: *Correio da Bahia*; Salvador, 7 de julho de 2001. Caderno Aqui Salvador. p. 1.

A noção de resistência da cultura afro-descendente no Brasil, ao contrário do que possa parecer, não viria com a escravidão, mas como reação aos projetos de modernidade nacionalista que passaram a ser implantados pela República no Brasil. Num sentido inverso, a afirmação da ancestralidade africana seria senha para percorrer o caminho aberto pelos afro-americanos dentro do processo de modernidade multiculturalista construído nos Estados Unidos.

As narrativas guiam as reflexões deste projeto, mas não pretendi “fazer uma análise semiótica e lingüística da narrativa”. Assim como Peter McLaren busquei, “meramente, trazer a narratologia para a província das práticas históricas e textuais”. A minha perspectiva de utilização da narrativa – “originária da palavra latina *narrare* (contar) e *gnarus* (saber)” – é bastante próxima da colocação de McLaren:

Considerando que estou interessado em narratologia pela maneira como ela vem sendo empregada em poética, focalizo aqui a narratividade e a discussão narratológica, preferencialmente pela forma como elas tem sido relacionadas aos debates historiográficos. A reflexão narratológica em poética trabalha com ficção, ao passo que a relação histórica se atém a representação de ocorrências ‘reais’. Uma vez que as minhas preocupações são historiográfica e poética, a primeira figurará proeminentemente⁴.

Tentei manter a poética da palavra oral na transposição para versão escrita, mas a discussão historiográfica da narrativa veio em primeiro lugar. Distante da ficção, importavam as histórias narradas. O meu interesse era ouvir as “narrativas ‘pós-coloniais’ que são capazes de desfixar, perturbar e subverter narrativas totalizantes de dominação”. Pensar a sociedade e os processos históricos a partir das narrações individuais se mostrava possível. Conforme explicou Peter McLaren, “traduzir uma experiência em uma história talvez seja o ato mais fundamental da compreensão humana”⁵.

⁴ MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997. pp. 164 e 166.

⁵ MCLAREN, Peter. *Op. Cit.* pp. 165 e 168.

Além de Mestre João Grande entrevistei outros seis colaboradores⁶. A escolha por me limitar a poucas narrativas foi arbitrária, mas possuía justificativa. Como critério, não queria trabalhar com muitas entrevistas, pois como advertiu José Carlos Sebe Bom Meihy, devido “às dificuldades de trabalho com números muito grandes de entrevista, a história oral tem sido explorada em seu aspecto mais restrito”⁷. O motivo disto é simples: quanto maior o número de entrevistados menor o aproveitamento possível das narrativas.

Diante do critério de trabalhar com poucas entrevistas busquei um diálogo intenso entre a história de vida de Mestre João Grande e as narrativas biográficas - “relatos curtos sobre uma experiência vivencial” - dos outros colaboradores⁸. Nomes importantes foram apresentados pelo trabalho de campo e por minha convivência entre os angoleiros.

Mestre Moraes e Mestre Cobra Mansa trouxeram Mestre João Grande de volta para capoeira angola; Mestre Jelon Vieira foi o primeiro capoeirista a chegar em Nova York e a trazer o mestre para esta cidade; Cabello foi um dos seus primeiros alunos brasileiros em Manhattan; Emília Biancardi foi a professora de música que o ensinou a fazer shows folclóricos; Frede Abreu pesquisava a capoeira, era amigo desde os tempos difíceis em Salvador.

Amparado pela metodologia da história oral busquei reconstituir a trajetória de Mestre João Grande, mas não se trata de uma biografia. Ao contrário da história oral de vida, a biografia não tem compromisso principal com a experiência narrada, mas com todo o apanhado necessário para compor o biografado. Mesmo quando as biografias não focalizam pessoas já falecidas, o mais importante não é narrativa do sujeito. A subjetividade do indivíduo que conta sua própria história dá lugar a um conjunto de fatos buscados em diversas fontes.

Quando utilizo entrevistas publicadas em jornais e revistas, não procuro este material de apoio para averiguar ou conferir a veracidade dos acontecimentos e informações que foram narrados, apenas não quis deixar de lado os discursos dos capoeiristas que foram reproduzidos nos diversos veículos de comunicação. No entanto, o foco principal foi reservado às narrativas dos que colaboraram decisivamente com esta

⁶ As narrativas utilizadas foram em sua maioria gravadas especificamente para esse projeto. Os trechos que foram retirados de livros, jornais e revistas podem ser identificados por citações.

⁷ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Manual de história oral*, São Paulo, Edições Loyola, 2005. A metodologia aplicada neste trabalho se apoia nos pressupostos da história oral defendidos pelo autor. p.45.

pesquisa. Como afirmou Meihy, “o sujeito primordial desta espécie de história oral é o colaborador, que tem maior liberdade para dissertar, o mais livremente possível, sobre sua experiência pessoal”⁹.

A intenção de produzir documentação textual a partir da oralidade fez com que reservasse a terceira parte desta tese às narrativas transcritas, documento construído com a colaboração do narrador e base para as reflexões do trabalho. Apesar de correr o risco de parecer redundante, já que apresento, às vezes, longos trechos de narrativas fragmentados nas outras duas partes, pretendia garantir-lhes independência de leitura. De modo que outras abordagens podem ser feitas a partir delas diferentes da perspectiva que focalizei¹⁰.

É importante frisar que as narrativas apresentadas são resultado do processo de *transcrição*, que se inicia com a *colaboração* do entrevistado, que permite gravar sua história, e termina com a *devolução* da entrevista transcrita, momento em que o colaborador tem acesso ao documento gerado a partir de sua narração e possui autonomia para fazer as modificações que achar necessárias, assim como tem liberdade para atestar se o texto corresponde ao sentido do que foi dito por ele. Não se trata de tentar buscar um documento que relate uma verdade, mas um testemunho autenticado pelo narrador e construído através da mediação do *oralista*, autor do projeto em história oral.

A transcrição autenticada pelo colaborador justifica operações textuais. Diante do rico material que tinha em mãos, utilizei duas entrevistas para construir a narrativa de Mestre João Grande¹¹. A primeira foi realizada por meu orientador, em outubro de 2001, e a segunda foi feita por mim, em maio de 2005. Como método fiz uso do conceito de transcrição utilizado por José Carlos Sebe Bom Meihy para explicar o processo que se dá na passagem do oral para o escrito. Transcriar significa assumir que é impossível transcrever o que foi dito para a forma escrita da exata maneira como foi falado. O

⁸ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Op. Cit.* p. 261.

⁹ Idem. pp. 148 e 284. Para Meihy, colaborador é o “nome dado ao depoente, que tem um papel mais ativo em história oral, deixando de ser mero ator, informante ou objeto de pesquisa”.

¹⁰ O que não significa que a história oral sirva apenas para produção de documentos. Além de possuir ampla produção epistemológica e metodológica, sua utilização também é defendida como forma de publicização de histórias de vida e temas socioculturais em trabalhos que levam a propostas de políticas públicas.

¹¹ Do ponto de vista formal, quis diferenciar as entrevistas que fiz das referências bibliográficas. Para estas, utilizei as normas de citação da ABNT. Para as minhas entrevistas adotei uma solução na qual as narrativas, nos trechos menores, são colocadas entre aspas e nos maiores são anunciadas pelo nome do narrador. Este formato foi utilizado por, entre outros, HATZFELD, Jean, no seu *Uma temporada de facções: relatos do genocídio em Ruanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

importante, então, é manter o seu sentido e não exatamente sua forma, o que permite certas soluções para “traduzir” as narrativas.

Não por acaso, Meihy se utilizou do conceito de transcrição desenvolvido por Haroldo de Campos em um livro conjunto com o poeta mexicano Octavio Paz. O trabalho de Campos/Paz foi publicado em 1986¹², resultado de treze anos de correspondência entre os dois poetas, iniciada em 1968, quando Haroldo de Campos resolveu traduzir o poema *Blanco*, de Octavio Paz, lançado em 1967. Para realizar tal tarefa apoiou-se no conceito de transcrição de Walter Benjamin, o que considerava uma proposta de “tradução radical”¹³. Ainda que possuam variantes que vão do pensador alemão ao poeta/tradutor paulista, os pressupostos da transcrição defendidos por Meihy encontram concordância na análise feita por Mechtild Blumberg sobre a obra de Haroldo de Campos.

Na sua teoria de tradução inspirada no conceito de “Umschopfung” (“transcrição”) de Walter Benjamin, Campos fala da visualização, através da tradução, do “intracódigo” do original. Este parece coincidir com o que chama, no seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1962), de “espírito do original”, ao qual o tradutor deve manter-se mais fiel que ao mero significado¹⁴.

Trabalho ao mesmo tempo criativo e crítico, a transcrição deve obedecer ao “espírito do original”, o qual, no caso da história oral, é verificado pelo narrador no ato de devolução e conferência da narrativa transcrita. Nesta fase, o texto se distancia da tradução literária e assume papel social, na medida em que instiga o colaborador a se deparar com sua própria história e revela sua importância para reflexão sobre o processo histórico de nossa sociedade.

As narrativas da trajetória de Mestre João Grande, da Bahia até Nova York, possibilitavam refletir sobre uma fração da história do Brasil a partir das histórias de vida. Uma perspectiva diferente na tentativa de entender a modernidade globalizada que a tudo

¹² Ver PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. São Paulo: Siciliano, 1994.

¹³ BLUMBERG, Mechtild. *Entrevista: Haroldo de Campos – Do concretismo à concretude*. Revista D.O Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 22, número 3, maio/junho, 2004. p.29.

¹⁴ BLUMBERG, Mechtild. *A afinidade eletiva entre Haroldo de Campos e Octavio Paz*. Revista D.O Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 22, número 3, maio/junho, 2004. p. 20.

absorve, inclusive as defendidas tradições e seus atores. Um novo ângulo através do qual os capoeiras são vistos como protagonistas da história. Uma posição que, comumente, lhes é negada.

A importância política e o interesse público desta reflexão podiam ser percebidos de forma bastante palpável. Recentemente a capoeira voltou a fazer parte da agenda do governo brasileiro. Em 19 de agosto de 2004, o ministro da cultura, Gilberto Gil, levou a Genebra, na Suíça, 15 capoeiristas brasileiros e estrangeiros para homenagear o embaixador Sérgio Vieira de Mello, morto exatamente um ano antes no atentado terrorista em Bagdá, capital do Iraque. “O ministro brasileiro foi à sede europeia da ONU a convite do secretário-geral Kofi Annan e, no evento, lançou as bases de um Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira”. Gil cantou músicas do seu show *Eletroacústico* e, ao final da apresentação:

...foi chamando, um a um, seus convidados especiais. Primeiro, vieram ao centro do palco dois grandes mestres da capoeira de Angola da Bahia: Moraes e Curió, senhores de quase 60 anos, cabelos prateados, dignidade no andar, no olhar, no falar. Entraram entoando velhos lamentos ao som único dos berimbaus. Um momento de arrepiar: estava formada a mandala planetária da capoeira.

A idéia era formar “uma Roda Internacional de Capoeira pela Paz”. Gil também convidou capoeiristas estrangeiros, a “loiríssima belga Deborah Hamerlunck, mais conhecida como Abelha” e o “japonês Yuji Suzuki, o Katana, com muita agilidade no jogar e muito amor pelas coisas do Brasil”¹⁵. Mais do que homenagem e confraternização, este encontro mostrou que o setor de cultura começou a perceber a infiltração mundial e o mercado global que a capoeira alcançou. Em seu discurso, o ministro afirmou:

Atualmente, a capoeira é praticada em mais de 150 países. Nas Américas, no Japão, na China, em Israel, na Coreia, na Austrália, na África e em praticamente toda a Europa. A capoeira disseminou-se pelo

¹⁵ TURIBA, Luís. *Um “do-in” planetário*. <http://www2.cultura.gov.br/scripts/artigos.idc?codigo=1161>

mundo com entusiasmo. Mesmo sem falar português, um chinês, um árabe, um judeu ou um americano podem repetir o compasso da mesma música, a arte do mesmo passo e a ginga do mesmo toque. A diáspora da capoeira no mundo é uma realidade que já conta com o aval de instituições educacionais como o Unicef, que referenda trabalhos de iniciativas dos capoeiristas brasileiros em vários países.

A fala de Gilberto Gil mapeou o impacto da capoeira no cenário internacional e revelou o apoio de instituições em outros países, o que o fez se referir também a uma “diáspora da capoeira pelo mundo”. O deslocamento de capoeiristas para várias cidades estrangeiras faz com que lhes seja atribuído um processo de diáspora, mas as relações entre a cultura negra e o termo que tem origem na perseguição judaica são mais profundas e merecem uma análise mais demorada. Entender as circunstâncias que motivaram os deslocamentos é fundamental para se explicar as dificuldades históricas enfrentadas. Uma solução para o problema que o ministro-músico buscou apresentar para sua platéia global:

Não poderia ter data mais significativa do que esta – um tributo à paz mundial – para fazermos uma reparação histórica a esta manifestação dos africanos escravizados no Brasil. Anunciamos aqui, neste palco da Organização das Nações Unidas, as bases de um futuro Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira.

Agora, quem dá a ‘volta por cima’ é o Estado brasileiro, que vem ao mundo reconhecer a capoeira como uma das mais nobres manifestações culturais. O Ministério da Cultura do governo do presidente Lula passa a reconhecer essa prática como ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos.

...Esta é a primeira manifestação do Estado brasileiro em reconhecimento da autenticidade cultural da capoeira. E digo mais: a dificuldade histórica deste reconhecimento pelo Estado se explica justamente pelas origens da capoeira serem parte do contexto socio-cultural dos negros na sociedade. A capoeira deixa entrever em cada gesto o jogo de lendas e histórias heróicas do martírio do povo negro no Brasil. Chegou o momento de potencializar esta prática cultural milenar, vista

apenas como esporte. Que possamos nós, em vez de desapropriar, valorizar essa base cultural imensurável”.¹⁶

Reproduzi este trecho do discurso de Gilberto Gil porque apresenta uma vontade política até hoje inédita em relação à capoeira. No entanto, há uma questão a ser encarada diante da complexa estrutura da capoeira. Ao anunciar soluções voltadas para o amplo universo capoeirístico, corre-se o risco de perder de vista a singularidade e a história dos estilos distintos. Esta distinção que faço é importante porque reflete a luta política dos angoleiros em afirmar sua identidade e a especificidade de sua arte do corpo. Atualmente, praticantes de capoeira regional buscam ensinar os dois modelos, o que tem sido visto como uma terceira versão do jogo, ainda sem um nome que seja consenso entre os capoeiristas. Esta modalidade é inclusive a que mais adeptos possui, embora muitas vezes seja relacionada à regional de Bimba. Na verdade, é uma modernização do seu legado que aconteceu no Rio de Janeiro da metade dos anos 1960. Seu principal expoente, Camisa, dirige o grupo Abadá, que possui “mais de 40 mil capoeiristas seguindo a filosofia, doutrinas, normas e fundamentos ditados pelo Mestre”¹⁷.

Unir as diferentes linguagens, no entanto, é impensável para os angoleiros. Esta postura radical reflete a importância das tradições para estes capoeiristas, principalmente no que se refere às suas práticas ritualísticas e corporais antigas. Sem se referir a estilos, o ministro Gil citou, no seu discurso, os patronos da angola e regional:

Os dois grandes ícones da capoeira no Brasil, mestres Bimba e Pastinha, morreram esquecidos e sem reconhecimento. Hoje alguns mestres até ganham prêmios ou títulos no exterior, mas, no Brasil, não têm nada a receber...muitos encontram-se em situação de carência absoluta.

Como se tocasse nos dilemas encontrados na história de vida de Mestre João Grande, Gilberto Gil colocou o problema que permanece: “Têm sido assim as voltas dos capoeiras. Diante dos obstáculos, rodopiam e conseguem, com o gesto rápido, a arte da

¹⁶ GIL, Gilberto. *Brasil, paz no mundo*. <http://www2.cultura.gov.br/scripts/discursos.idc?codigo=1143>

¹⁷ Ver <http://www.abadacapoeira.com.br/mestres.html>

esquiva e a malícia do golpe não finalizado, girar a roda da vida e do destino”.¹⁸ Alguns, como Mestre João Grande, tiveram que realizar este movimento em direção ao mundo para escapar da penúria.

Difundido em outros territórios, o jogo de Angola encontrou as barreiras locais e por elas foi absorvido, criando novas leituras das tradições nativas, novas formas de transmissão de conhecimento, ainda que mantendo a preocupação em seguir o modelo anterior, resistindo às imposições de uma modernidade agressiva, pós-colonial e globalizada. As cidades influenciaram as decisões e ofereceram as alternativas possíveis. Ao seguir os caminhos de Mestre João Grande busquei entender as culturas locais, fatores fundamentais para explicar sua trajetória e os conflitos que envolvem as manifestações tradicionais em suas voltas no mundo.

¹⁸ GIL, Gilberto. *Op. Cit.*

Parte 1:

Caminhos de Nova York (1990-2005)

1. Na vertigem da modernidade

A Rua 14 é uma das mais movimentadas de Manhattan e o *Capoeira Angola Center* ficava num prédio antigo, em meio às lojas, carros e pessoas que se confundiam na paisagem urbana. No número 104 toquei a campainha e a porta se abriu. Subi três andares e cheguei à academia. A porta de cima estava aberta e o salão vazio. Havia berimbaus pendurados na parede, um longo banco de madeira e um cheiro de incenso no ar. Um “altar” ficava ao lado dos instrumentos, decorado com santos, frutas e folhagens. Algumas velas acesas tremulavam diante dele e sobre os ornamentos pairava um quadro de Mestre Pastinha pendurado na parede. À esquerda, um pequeno corredor acabava diante de uma espécie de guichê, também vazio. Entrei no salão. Havia no canto esquerdo um escritório com a porta entreaberta, aproximei-me e vi Mestre João Grande sentado em sua cadeira conversando com duas alunas, copo de *decoffe* nas mãos.

Ainda não havia começado o ritual diário. Mestre João Grande dava aula de segunda à sexta-feira, das 18:30 às 20:30. Segunda e quarta-feira pela manhã, entre 8:00 e 10:00, também eram dias dedicados aos treinos. Todos os domingos, durante à tarde, ele coordenava rodas de capoeira angola. O espaço físico da academia englobava um outro salão para aulas – que costumava ser sublocado – cozinha, dois vestiários e banheiros. Quando o encontrei em Nova York faziam quinze anos que chegara à cidade. Passado este tempo, possuía uma estrutura que o permitia viver do ensino e prática da capoeira angola.

Um conjunto de fatores garantia a permanência de Mestre João Grande em Manhattan e, ao mesmo tempo, articulava sua aceitação no cenário cultural do lugar. Como a maioria dos angoleiros possuía discurso voltado para a ancestralidade africana da capoeira. Além disso, mantinha postura tradicionalista, afirmando a manutenção dos ensinamentos que aprendeu. O que não o impedia de assumir que a tradição acolhia inovações, desde que estas permanecessem coerentes com as práticas anteriores.

No *Capoeira Angola Center* Mestre João Grande mantinha suas tradições. Quais eram elas? Pode-se dizer que procurava ensinar o que aprendeu em Salvador, entre as décadas de 1950 e 1980.

Figura 1: O “altar” com a imagem de Mestre Pastinha no *Capoeira Angola Center*.

Neste período, foi aluno da escola de Mestre Pastinha, primeiro a articular oficialmente um espaço para prática e ensino da capoeira tradicional, o Centro Esportivo de Capoeira Angola, fundado em 1941. Desde 1928, a capoeira havia se dividido. Neste ano Mestre Bimba criou a “luta regional baiana”. Ocultou o nome da capoeira devido à perseguição policial e incluiu movimentos do batuque, uma outra dança marcial afro-descendente. Manteve um berimbau, dois pandeiros e os cantos. Em 1937, fundou seu Centro de Cultura Física e Capoeira regional, marco da descriminalização da arte.

Muito tempo depois, Mestre João Grande procurava manter a tradição que lhe foi passada em sua academia, mas seria possível reproduzir a experiência da escola de Mestre Pastinha em Nova York, nos anos 2000? A sua narrativa mostrava que não. Na verdade, nem ele mesmo possuía esta intenção, uma vez que acreditava na capacidade da cultura “crescer”, se desenvolver aprimorando sua estrutura e se espalhando pelo mundo. O que, para ele, significava seguir os ensinamentos que aprendeu com seu mestre, ao mesmo tempo que mostrava uma consciência da sua difusão global: “Mestre Pastinha disse: ‘A capoeira Angola é para ser semeada no mundo todo’. Portanto eu estou criando no mundo todo”.

A história de Mestre João Grande intrigava porque não conseguia entender como mantinha suas tradições numa cidade como Nova York – cenário que melhor representa o mundo globalizado, onde se desenvolve uma modernidade vertiginosa, lugar pouco provável para a permanência de antigas tradições afro-descendentes. A trajetória do mestre baiano ilustrava o momento em que a capoeira angola permanecia em meio à vertigem moderna, na qual “Marlboro, Euro Disney, *fast-food*, Hollywood, chocolates, aviões, computadores, são os traços evidentes de sua presença envolvente”¹⁹. Apesar desse turbilhão, a arte sobrevivia profundamente marcada por uma referência africana que se recriava através dos rituais, cânticos e gestos do corpo. O que não respondia à questão: de que forma mantinha a tradição da capoeira Angola numa cidade em que “tudo que é sólido se desmancha no ar?”²⁰.

¹⁹ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

²⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. Marshall Berman usou esta expressão de Marx para intitular seu livro, no qual mostrou a verve modernista de Nova York.

As negociações com a cultura local foram fundamentais para que o *Capoeira Angola Center* se firmasse. Quais foram os meios que permitiram a aceitação desta arte tradicional na cosmopolita Nova York? Embora não seja uma reflexão que tenha encarado de frente Mestre João Grande dava importantes pistas para possíveis soluções. Narrou sobre sua chegada à terra estrangeira e ponderou sobre a aceitação da capoeira angola em Manhattan:

MESTRE JOÃO GRANDE: Foi em 1990. Cheguei aqui neste ano e fiquei. Eu gostei daqui pelo seguinte, Deus meu senhor que me trouxe para aqui, me botou aqui. A capoeira está crescendo aqui porque antigamente não conheciam o que era a capoeira. Mestre Pastinha dizia: “Quem não conhece a capoeira não sabe dar o valor que ela tem”. Não sabiam que era assim a capoeira. Agora o pessoal está conhecendo o que é a capoeira verdadeira, aí pronto. A capoeira verdadeira é uma coisa boa que o senhor faz. Mas tudo direito, com respeito para ver que aquilo é bom e não negócio de bandalheira, de cachaçada, de coisa errada no meio. Gosto de tudo certinho. Isso é capoeira verdadeira.

O culto às tradições

Quinze anos depois de chegar a Manhattan, Mestre João Grande defendeu a “capoeira verdadeira” e falou sobre a sua valorização que alcança âmbito internacional. No caso da capoeira angola – na qual o discurso tradicionalista é mais acirrado – a adesão a sua prática era motivada por uma valorização da tradição. Este era um dos perfis que podiam ser traçados dos jovens que freqüentavam a academia, atraídos não apenas pelos golpes marciais, movimentação acrobática e cânticos. Conforme escreveu Matthias Rohrig Assunção, a capoeira representa “espiritualidade num mundo extremamente secularizado,

da mesma maneira que se coloca como uma âncora no contexto global de dissolução e crise das identidades tradicionais”²¹.

“A capoeira cresceu porque é boa para a saúde”, afirmou Mestre João Grande. Além de ser uma atividade física saudável - o que atrai seus praticantes - muito do seu sucesso também se explica devido à identificação com sua história de migrações, ao formular identidades que engendram as questões étnicas e nacionais, abrangendo os descaminhos que vão do local ao global, incorporando uma ponte com práticas ancestrais africanas difundidas nas grandes travessias atlânticas. As rodas de capoeira seriam o local para ativar seu “passado épico e presente glorioso”²². A acolhida da capoeira nas metrópoles mundiais estaria ligada a sua capacidade de fazer parte não apenas da identidade de brasileiros e afro-descendentes, mas também daqueles que se identificavam com os deslocamentos migratórios que se intensificaram com a modernidade.

Com o advento da globalização e das críticas ao mercado global, se tornou comum fazer analogias entre períodos históricos distintos. A idade moderna, apesar do nome, já ultrapassa os séculos, iniciada com as trocas comerciais entre ocidente e oriente que se intensificaram no Renascimento. Seriam aqueles os primórdios da globalização? Renato Ortiz ponderou que: “Se entendermos por globalização da tecnologia e da economia a internacionalização das trocas, de produtos e de conhecimento, evidentemente não estamos diante de um fato original”. Ortiz definiu a globalização como um conceito que se aplica “à produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial”²³. Portanto, há diferenças conceituais entre a internacionalização e a globalização. Esta última corresponde à diluição e superação das fronteiras nacionais através das mídias, enquanto que a outra ainda esbarra nos limites dos territórios. A mundialização, por sua vez, diz respeito ao movimento das manifestações culturais, cuja “esfera” não se move pela mesma lógica da economia. Por isso Ortiz afirmou que:

²¹ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira. The history of an Afro-brazilian martial art*. Routledge: London, 2005. p. 189.

²² ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 56.

²³ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.* p. 16.

Os economistas podem inclusive mensurar a dinâmica desta ordem globalizada por meio de indicadores variados: as trocas e os investimentos internacionais. A esfera cultural não pode ser considerada da mesma maneira. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela cohabita e se alimenta delas²⁴.

A mundialização da cultura e a internacionalização da economia são processos que atravessaram os séculos, mas a “era da globalização”, como a denominou Nicolau Sevcenko, é recente e se iniciou nos anos 1970, “em meio às convulsões causadas pela crise do petróleo”, quando “uma série de medidas foi tomada para dar maior dinamismo ao mercado internacional”. As conseqüências da “liberalização dos fluxos financeiros”, por parte dos Estados Unidos, segundo o historiador, provocou uma intensa especulação econômica, um avanço mundial e integrado de empresas multinacionais.

A globalização, a serviço da ação especulativa dos grandes capitais mundiais, também foi responsável pelo desenvolvimento da rede interligada de computadores, cujo aprimoramento fez com que a sensação de encurtamento das distâncias e fronteiras se tornasse mais próxima da realidade. Tudo para que fosse possível a atuação dos mercados globais. Conforme descreveu Sevcenko:

A multiplicação, num curtíssimo intervalo, de redes de computadores, comunicações por satélite, cabos de fibras ópticas e mecanismos eletrônicos de transferências de dados e informações em alta velocidade, desencadeou uma revolução nas comunicações, permitindo uma atividade especulativa sem precedentes²⁵.

Apontar a modernidade em que vivemos como cenário implica, certamente, em buscar as discussões acadêmicas que envolvem esse conceito. Mary Louise Pratt criticou a indiferença dos “intelectuais metropolitanos e cosmopolitas” que atuam como “um centro

²⁴ Idem. p. 27.

²⁵ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. pp. 26, 27 e 28.

que define o resto do mundo como periferia”. Para a autora, apenas a “descolonização desse conceito resultará num relato de modernidade genuinamente global e relacional”²⁶.

Mesmo que autores europeus há tempos sejam contundentes críticos da modernidade, muitos não deixam de pensá-la como instituição própria. Henri Lefebvre, por exemplo, situou o nascimento do período moderno em solo europeu. Na sua reconstituição histórica, ele explicou que “no momento em que a arte e o pensamento vão proclamar-se Renascimento da Antiguidade, as palavras ‘música moderna’ são empregadas em oposição à música fora de moda”. Segundo Lefebvre: “Técnicas e pesquisas inovadoras constituem desde esse período uma ‘modernidade’ agressiva”. O novo período iniciou um acelerado desenvolvimento tecnológico e urbano. Como consequência “o *descontínuo* invade, lenta mas poderosamente, o conhecimento, as atividades, a própria consciência”²⁷.

A descontinuidade, vista como uma característica inexorável da modernidade, parecia um dos fatores negativos para permanência das tradições. Além disso, acontecia com maior eficácia num lugar que é comumente colocado como ambiente hostil ao culto das tradições: a cidade.

Os estudos de Nestor García Canclini levam a caminhar com mais cuidado pelas questões que envolvem o solo urbano, principalmente devido ao método constante em que “se usa a fórmula cultura urbana para tratar de conter as forças dispersas da modernidade”. Canclini explica que “o progresso vertiginoso das cidades... tornou cômodo atribuir a elas a responsabilidade de processos mais vastos”²⁸. Por isso não pretendo analisar a cultura tradicional a partir do fenômeno da cidade. Ainda assim, não posso deixar de admitir sua importância, já que foi nela que a capoeira redefiniu seu discurso e se apresentou para sociedade através de modelos distintos.

Prefiro situar a cidade como palco em que a modernidade e a vertigem se acentuam. Isso leva a crer que as dificuldades se intensificam para a manutenção de um costume tradicional. Digo isso porque o ritmo de mudanças das metrópoles ultrapassa totalmente o

²⁶ PRATT, Mary Louise. *Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?* In: Literatura e história: perspectivas e convergências. Bauru: EDUSC, 1999. p. 18,19 e 52.

²⁷ LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. p. 198, 208 e 209.

²⁸ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. pp. 264.

de outras localidades, como por exemplo, o andamento cotidiano de um vilarejo no interior²⁹.

Uma outra importante reflexão sobre o papel das tradições nas metrópoles poderia ser encontrada numa questão levantada por Nestor Canclini: “em que medida podem subsistir as culturas urbanas definidas por tradições locais numa época em que a cultura urbana se desterritorializa e as cidades se reordenam para formar sistemas transnacionais de informação, comunicação, comércio e turismo?”³⁰

Pensar nesta pergunta leva a medir o papel do território na formação de uma cultura local. Se é possível a hipótese de que a capoeira angola se constituiu como uma tradição própria da Bahia, e se mantém no lugar onde surgiu, ao mesmo tempo se desterritorializa, aportando nos mais diversos lugares. Nesse movimento está uma das respostas para sua permanência.

De qualquer maneira, por todas as suas características; progresso vertiginoso, descontinuidade e globalização, Giddens considera que um “contraste com a tradição é inerente à idéia de modernidade”. Ainda assim, ele conclui que “muitas combinações de moderno e do tradicional podem ser encontrados nos cenários sociais concretos”.³¹

Ao contrário do pensamento comum, uma das “consequências da modernidade” era justamente a valorização da cultura tradicional, que permanecia como uma fissura no esqueleto do mundo moderno, estruturado para representar o progresso, as evoluções e conquistas humanas.

As tradições, ou o cultivo de costumes antigos, são também elementos da modernidade, discursos que somente foram pronunciados diante da afirmação do moderno, quando se tornou necessário afirmar a importância da cultura tradicional como uma voz que rompe com o silêncio e com a existência subterrânea a que estava submetida. A tradição é a cultura do antigo atualizada no presente, transmitida por gerações através da oralidade, cujo conceito somente se tornou possível com o surgimento da sociedade moderna.

²⁹ CANCLINI, Nestor. Op Cit. p. 265. Não pretendo fazer uma oposição de mundos distantes, até porque já se “acumularam evidências de que a ‘sociedade urbana’ não se opõe diante do ‘mundo rural’”. Como afirmou Canclini, o motivo do “pensamento e gostos da vida urbana” coincidirem com os do campo se dá porque as “interações comerciais deste com as cidades e a recepção de meios eletrônicos nas casas rurais os conecta diariamente com as inovações modernas...”.

³⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. *México: a globalização cultural em uma cidade que se desintegra*. In Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.p. 71.

Devido a isso a capoeira angola costuma ser analisada como uma tradição que, na verdade, teria surgido após a criação da capoeira regional. Antes da criação de Mestre Bimba a vadiação baiana não tinha este nome contemporâneo. No entanto, Manuel Querino, negro, baiano, nascido em meados do século XIX, considerado o precursor dos estudos sobre tema, deixou muitas pistas aos estudiosos sobre esta questão. Nas suas obras publicadas no início do século XX, descreve o universo da “capoeiragem” da época”, a qual já possuía cantigas, golpes e o berimbau, seu principal instrumento musical.

Querino se referiu aos costumes do capoeira daquele momento, as gírias, vestimentas e lugares dos conflitos, mostrando a presença de diferentes grupos sociais desde aquele período. Foi cronista da participação do capoeira na Guerra do Paraguai, como herói, e na capangagem eleitoral, como vilão. Por fim, é dele a primeira associação da capoeira ao “Angola... typo completo e acabado do capadócio”, o qual apontava como “introdutor da capoeiragem na Bahia”³².

Simone Pondé Vassalo defendeu uma “construção coletiva” da “pureza” da capoeira angola realizada, entre os anos 1930 e 1960, pelos capoeiristas tradicionais em conjunto com os intelectuais folcloristas, principalmente Edison Carneiro. De acordo com a autora, pesquisadores contemporâneos “mostraram que a expressão Capoeira de Angola não era veiculada pelos capoeiristas antes da década de 1930”.³³

Vassalo também se refere a crítica de Valdeloir Rego ao folclorista, o qual escreveu que a capoeira possuía nove modalidades, entre elas a capoeira angola: “O que houve foi uma bruta confusão de Édison Carneiro, misturando golpes de capoeira com toques de berimbau”³⁴. De fato, os angoleiros costumam rejeitar a simplificação da capoeira angola ao toque de angola, que é apenas um dos elementos da arte.

Apesar de apontar sua influência, Vassalo explica que: “Não pretendo afirmar aqui que Edison Carneiro tenha sido o criador dessa expressão. Mas sugiro que a veiculação que

³¹ GIDDENS, Anthony. *Op. Cit.* pp. 43 e 45.

³² QUERINO, Manuel. *Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955. p.73.

³³ VASSALLO, Simone Pondé. *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 32, 2003. p. 106-124. p. 112.

³⁴ REGO, Valdeloir. *Op. Cit.* p. 32.

ele fez dessa categoria tenha colaborado muito para a sua consolidação”³⁵. Realmente, é praticamente impossível creditar a alguém o batismo da capoeira angola, principalmente depois que Manuel Querino apontou que já se fazia nas ruas uma conexão entre os dois termos. Quanto à influência dos intelectuais na capoeira angola, pode-se dizer que esta funciona como uma mediação constante - sempre colocada em debate quanto a sua validade como parte do universo da cultura popular - que se repetiu na experiência nova-iorquina de Mestre João Grande, desta vez através da ação mediadora da intelectualidade afrocêntrica, entre os anos 1980 e 1990, vinte anos após as investidas dos folcloristas. Polêmicas à parte, é certo que houve uma reorganização da capoeira angola como escola após a criação de Mestre Bimba. Conforme escreveu Letícia Vidor Reis: “Devemos lembrar que a capoeira angola, como proposta pedagógica, surgiu depois da regional, como reação a essa e com o intuito de se distinguir dela”³⁶.

A história da capoeira confirmava a hipótese que o discurso da tradição se pronunciava após o discurso da modernidade. A cultura tradicional permaneceu em silêncio até que o novo surgiu como força hegemônica e antagônica a qual se tornou necessário reagir. Uma reação ambígua, que não nega por completo o mundo moderno globalizado. Na verdade, este lhe empresta seus meios tecnológicos para divulgação de sua prática. A maioria dos grupos de capoeira angola possui *sites* na rede virtual, mestres viajam de avião para vários pontos do mundo, gravam CD e DVD para vender em rodas, eventos e oficinas.

As tradições, no entanto, não são esquecidas. Instalado em Nova York, na cidade símbolo da modernidade mundial, o mestre transmitia seu conhecimento a partir dos antigos costumes que aprendeu.

MESTRE JOÃO GRANDE: Gosto de fazer capoeira como meu mestre ensinou, eu faço tudo aqui como meu mestre me ensinou. Não faço nada errado, tudo que eu faço aqui é do meu mestre, e tem muita coisa aqui criada por mim.

Criei muitos movimentos aqui, difíceis. Meu trabalho na capoeira é diferente de todos os mestres, desde o Brasil que é assim. Já estava

³⁵ VASSALLO, Simone Pondé. *Op. Cit.* p. 111.

desenvolvido com três anos fazendo capoeira, eu treinava para fazer diferente de todo mundo.

O jogo lá em Mestre Pastinha era diferente do daqui. Lá a gente treinava tocando berimbau e fazendo o movimento. Eu que criei aqui essa coisa de ir e voltar, de colocar os alunos em dupla pra fazer movimento. Porque tem muita gente aqui e se fizer em roda vai demorar muito pra todo mundo jogar.

As tradições, portanto, acolhem mudanças, desde que estas mostrem fidelidade aos preceitos anteriormente estabelecidos, num movimento dinâmico de atualização e permanência. Como afirmou Hobsbawn, o costume tradicional não “impede inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente”. Dessa forma, se diferencia de uma “tradição inventada”, porque “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a ‘invenção da tradição’. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam”³⁷.

Nessa análise, embora distante da discussão que apresento aqui, há uma intenção de diferenciar os “antigos costumes” de uma “tradição inventada”. Ainda assim, pensar em “tradições genuínas” é tão problemático quanto utilizar a autenticidade para definir culturas.

Consciente, como preferiu Assunção, da “creolização”³⁸ das tradições e dos processos de mudanças que atravessaram, faço uso do termo cultura tradicional. Conforme explicou Marilena Chauí: “Vinda do verbo latino *colere*, cultura era o cultivo e o cuidado com as plantas, os animais e tudo que se relacionava com a terra; donde, a agricultura... o vocábulo estendia-se, ainda, ao cuidado com os deuses; donde, culto”³⁹.

A cultura tradicional se refere, nesta perspectiva, ao cultivo da tradição, dos antigos costumes. O termo também especifica melhor a capoeira angola, uma expressão cultural

³⁶ REIS, Letícia Vidor. *Op. Cit.* p. 28.

³⁷ HOBBSAWN, E. e RANGER, T. (orgs.) *A invenção das tradições*. in: *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. P. 15 e 16.

³⁸ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 189. A “creolização”, para o autor, “continua a melhor categoria para analisar a mudança cultural, desde que – diferente do hibridismo – não sugira um patrimônio biológico ou uma miscigenação”.

³⁹ CHAUI, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 19.

profundamente ritualizada. Ao contrário da mecânica dos horários, regulamentos e normas sociais, o ritual pode ser interpretado como uma prática que denota religiosidade através do culto, o qual faz permanecer os “velhos usos”.

O conceito de cultura ganhou outros significados no avanço da sociedade moderna, mas seu sentido como culto permanece influenciado pela religiosidade. É o que se pode perceber em aspectos da capoeira angola, como as orações de proteção, ladainhas e mandingas presentes na roda. Isso sem falar na sua relação de proximidade com o candomblé, religião de muitos angoleiros. “Capoeira é irmã do candomblé. Tudo veio da África”, disse Mestre João Grande.

Devido a esta proximidade, Clifford Geertz, definiu a religião como um sistema cultural, cujas cerimônias e celebrações são repletas de significados simbólicos. Da mesma maneira, as manifestações culturais, principalmente as tradicionais, são de tal forma influenciadas pelo espírito religioso que não é impossível pensar a cultura como um *sistema de crenças*, na qual “aquele que tiver de saber precisa primeiro acreditar”⁴⁰. Portanto, para aprender e transmitir uma cultura é preciso acreditar nela.

As culturas de massa perderam bastante, mas não totalmente, o vínculo religioso no processo de modernização, enquanto que nas culturas tradicionais a crença permaneceu muito mais próxima do sagrado devido ao “culto aos ancestrais”. As *culturas da ancestralidade*, neste trabalho, são aquelas cujos atores evocam a herança africana, atitude presente tanto no candomblé quanto na capoeira angola. Cultivam um saber considerado antigo e um elo de ligação com a África, ainda que na maioria das vezes fortaleçam os laços com um continente negro mítico e nunca alcançado. Reforçam também uma condição fronteiriça.

A linha tênue que separa a nação dos outros continentes não conteve a influência africana na cultura brasileira, de forma que foi colocada em dúvida a possibilidade de uma cultura e identidade nacional. Um problema que se buscou resolver de pontos distantes. Num se proclamava a contribuição negra na formação do mestiço brasileiro, noutro se reafirmava a pureza das tradições africanas no Brasil.

A divisão da capoeira nas modalidades angola e regional se desenrolou nos anos 1930, sob a tutela do governo nacionalista de Vargas, sendo inclusive descriminalizada

⁴⁰ Ver GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

durante o Estado Novo. A presença direta no cenário político e cultural fez com que as vertentes recém-organizadas se transformassem em modelos de discussão das teses sobre a pureza e a mestiçagem, quando na verdade freqüentavam a região fronteira das culturas formadas entre o projeto de nação moderna e a afirmação da ancestralidade africana.

Fronteiras da capoeira angola

Algumas análises consagradas colocam Mestre Bimba como embranquecedor da capoeira e Mestre Pastinha como um purista da arte. Quando se referiu à capoeira regional e angola, Vídor insistiu que defendiam, respectivamente, “a proposta da mestiçagem e a proposta da pureza”⁴¹. No entanto, não creio que seja possível distingui-los a partir da questão étnica. Ambos possuíam referências negras, Bimba mais do que Pastinha.

O criador da “luta regional baiana” cresceu numa família de negros, - o pai era batuqueiro - seguia a poligamia africana e vivia com várias esposas sob o mesmo teto, sendo que a última delas era mãe de santo. Bimba também era *ogã* nos rituais do candomblé. Pastinha não era seguidor da religião afro-descendente, aprendera o jogo com um africano e era filho de um espanhol, se tornou mestre de capoeira, mas também aprendeu esgrima e desenvolveu o gosto pelo desenho.

O que os unia era que ambos tinham os mesmos objetivos de socialização e tomaram atitudes próximas. Assim como Mestre Bimba, Mestre Pastinha “instituiu treinos e rodas na academia, criou uniformes, começou a ensinar para mulheres e apresentou a capoeira para novas audiências”. A diferença estava na proposta de cada um. Enquanto Bimba indicou uma nova capoeira voltada para eficiência marcial da arte no seu Centro de Cultura Física e Capoeira regional, Pastinha codificou a tradicional vadiação baiana no ambiente fechado e mais formalizado do seu Centro Esportivo de Capoeira Angola. Para Assunção, se ambos propuseram importantes inovações, “Pastinha indubitavelmente permaneceu mais próximo das tradições que existiam do que Bimba”⁴².

⁴¹ REIS, Letícia Vidor. *Op. Cit.* p.219.

⁴² ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 168.

O criador da capoeira regional buscou romper com a antiga tradição e criar uma outra, organizada a partir de uma proposta modernizadora. As inovações propostas por Mestre Bimba buscavam socializar a capoeira diante de um quadro de políticas nacionais que visavam garantir-lhe o posto de esporte genuinamente brasileiro.

Mestre Pastinha também possuía como objetivo a socialização e não negou o caráter esportivo da capoeira, chegando a defini-la como um “esporte da vida”. Mesmo assim, insistia em sua africanidade. A capoeira angola permanecia como prática atualizada de uma tradição antiga que reverenciava os ancestrais, mantendo-se também como um visão dissidente que teimava em apontar a influência africana na nossa cultura. O que foi necessariamente de encontro aos dois focos principais do projeto de construção do Brasil: o moderno e o nacional. Como teorizou Renato Ortiz:

...por trás dessas contradições existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais. Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O Modernismo é uma idéia fora do lugar que se expressa como projeto⁴³.

A idéia do modernismo no Brasil como “fora de lugar” foi colocada por Roberto Schwartz, ao perceber que as idéias liberais cultivadas no século XIX não coincidiam com a realidade escravista⁴⁴. As elites brasileiras, no árduo trabalho de construir a nação, tentavam afirmar uma modernidade que lhes escapava às mãos e à própria compreensão.

A nação é uma invenção moderna e recente, “entendida como Estado-nação, definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal”, explicou Marilena Chauí. No entanto, o termo não tinha este peso jurídico e era atribuído a grupos nascidos em um mesmo lugar, normalmente vistos como pagãos pelos colonizadores, como foi o caso dos índios e negros. Por isso os candomblés se organizaram em forma de nações como Ketu, Jêje ou Nagô, e são conhecidos, portanto, como “candomblés de nação”. Embora esta conotação permaneça entre os afro-descendentes, juridicamente o termo ganhou outro significado:

⁴³ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.* p. 30

⁴⁴ Ver SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

...podemos datar o aparecimento de nação no vocabulário político na altura de 1830, e seguir suas mudanças em três etapas: de 1830 a 1880, fala-se em ‘princípio de nacionalidade’; de 1880 a 1918, fala-se em ‘idéia nacional’; e de 1918 aos anos 1950-60, fala-se em ‘questão nacional’. Nessa periodização, a primeira etapa vincula nação e território, a segunda a articula à língua, à religião e à raça, e a terceira enfatiza a consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas. Na primeira etapa, o discurso da nacionalidade provém da economia liberal; na segunda, dos intelectuais pequeno-burgueses, particularmente alemães e italianos, e, na terceira, emana principalmente dos partidos políticos e do Estado⁴⁵.

No Brasil, a “questão nacional” se tornou mais contundente durante o período do governo nacionalista e trabalhista de Getúlio Vargas, principalmente no Estado Novo. A capoeira angola e seu discurso tradicional afro-descendente simbolizavam uma manifestação atrasada, que enaltecia a vadiagem e a africanidade. Antigas tradições negras não podiam ter espaço num país assombrado pelo fantasma do atraso, num momento em que as elites no poder buscavam construir uma nação moderna embasada por uma identidade homogênea, representada pelo povo brasileiro como fruto da mestiçagem de raças, uma promessa para o futuro. A ancestralidade africana e a tradição não eram boas moedas de troca para negociar no projeto de modernização da nação brasileira.

No início dos anos 1970, quando o debate sobre a identidade nacional fazia parte das convulsões políticas da época, a imagem do capoeirista representando o estereótipo do escravo, descalço e sem camisa, usando “cordéis” na cintura, ganhou força. Isso aconteceu depois que jovens de classe média do Rio de Janeiro e São Paulo fundaram grupos de capoeira regional que rompiam com a tradição inventada por Mestre Bimba. Depois de diversas viagens a Salvador, os rapazes voltaram para casa e desenvolveram novas práticas. Fundiram a instrumentação da capoeira angola à capoeira regional, introduziram saltos de ginástica, adotaram cordas – os chamados cordéis – com as cores da bandeira brasileira, sintoma do nacionalismo em voga na ditadura militar, e colocaram nomes nos grupos que evocavam os tempos da escravidão, como foi o caso do Senzala, o maior deles na época. Devido a estas mudanças muitos passaram a conceber esta capoeira como um novo estilo.

⁴⁵ CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo,

Vale lembrar que Mestre Bimba, por sua vez, não propôs a mistura da angola com a regional. Ele queria que os antigos aderissem a uma forma de capoeira nova, que ele acreditava ser mais eficaz marcialmente. Quem fez esta mistura, na década de 1960, foram os jovens cariocas e, depois, paulistas.

Ainda que muitos outros tenham definido esta nova modalidade como “capoeira contemporânea”, Assunção explicou que não há um consenso para nomear este estilo que se tornou hegemônico, o qual chamou de *mainstream* capoeira. Trata-se, realmente, de uma questão ainda não resolvida e polêmica. Mestre Nenel, filho de Bimba, defende a capoeira regional como uma tradição de seu pai. Ao contrário, Mestre Camisa, fundador do Abadá, maior grupo de capoeira do mundo, afirmou: “Inverter, recriar, mudar – sigo a lição de meu mestre, a lição de Bimba”⁴⁶.

A idéia de moderna tradição foi colocada por Otávio Paz e creio que se aplica, apesar da distância do contexto, à capoeira regional. Segundo o poeta mexicano, “o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo”⁴⁷. Assim, da mesma forma que a tradição é integral à modernidade, esta, como projeto antigo, se consolida como uma tradição marcada por romper paradigmas.

A “moderna tradição brasileira”, analisada por Renato Ortiz, se formou no momento em que foram dados os primeiros passos para construção de uma indústria cultural no Brasil. Um momento de inovações, marcado por uma sintomática coincidência de datas. A capoeira regional de Bimba foi criada em 1928, mesmo ano do surgimento da “Deixa Falar”, considerada a primeira escola de samba – uma outra moderna tradição brasileira – invenção dos malandros do Estácio, no Rio de Janeiro.

O surgimento da capoeira regional foi estimulado pelos escritos dos intelectuais nacionalistas e as escolas de samba foram possibilitadas pelo surgimento do rádio. Contavam também com o apoio da imprensa e do governo. Culturas negras absorvidas para serem lapidadas e apresentadas como criações nacionais modernas.

A essa “construção cultural da nacionalidade” se opõe “o poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre a

2000. p. 16.

⁴⁶ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p. 88.

⁴⁷ PAZ, Otávio. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17.

vida dos que estão na ‘minoria’”⁴⁸. Embora não existam estatísticas precisas, a capoeira angola possui um número de praticantes muito menor do que a capoeira regional. Ainda assim, o jogo dos angoleiros possui adeptos em vários lugares do mundo, principalmente na Europa, Japão e Estados Unidos.

A influência ancestral africana é o ponto que a distingue conceitualmente – há diferenças também na marcialidade, gestualidade e musicalidade – da capoeira regional. O discurso dessa última se baseia no nacional e se articula como “esporte nacional”. A capoeira angola privilegia o aspecto cultural, ritualizado na roda e na referência aos costumes antigos, apesar de inserida no contexto da contemporaneidade mundial.

Uma inserção que, na verdade, acontece na fronteira da modernidade brasileira. A condição fronteira da capoeira angola está na sua postura dissidente do projeto nacionalista, o qual possui um tempo histórico que privilegia os mártires e heróis nacionais, como Tiradentes e Dom Pedro I, e ignora referências populares, como Zumbi e Antônio Conselheiro. Na modernidade globalizada, essa temporalidade das nações se confronta com a dos grupos fronteiricos, aqueles que se encontram “às margens de culturas ‘estrangeiras’, reunindo-se nas fronteiras”. Homi Bhabha, sobre outra realidade, apontou onde seriam esses encontros:

... nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro; reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos, discursos, disciplinas; reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado num ritual de revivescência; reunindo o presente⁴⁹.

No caso dos angoleiros, o lugar onde se reuniam num “ritual de revivescência” do passado eram as rodas de capoeira angola. A *performance* ritualística que realizam contradiz o tempo do historicismo nacional. A capoeira regional, de certa maneira, se inscreve numa proposta de construir um passado da nação, na medida que reatualiza a escravidão do negro.

⁴⁸ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998. p. 21.

⁴⁹ BHABHA, Homi K. *Op. Cit.* p. 198.

A fronteira em que se localiza a capoeira angola é a sua referência primordial que advém de uma cultura “estrangeira”. A cultura africana é celebrada no Brasil como um dos vetores formadores do brasileiro – ao lado das culturas indígenas e européias – e não como uma influência principal como é de fato para determinados grupos que formam a heterogeneidade da cultura brasileira e da modernidade num contexto mais amplo.

Com certeza, não se trata de afirmar que existe uma cultura nacional “autêntica”, pura de influências externas, e negar todo um passado migratório das civilizações e de suas culturas. Ao mesmo tempo, não pretendo negar a existência de uma cultura “americana”, “brasileira” ou “africana”. Se não existe pureza, creio que a diversidade de influências forma novas singularidades, que possuem uma infinidade de particularidades culturais que as representam.

Dessa forma, não se pode negar que o samba é parte da cultura brasileira, que a rumba pertence à música cubana, ou que o *blues* é uma criação de negros norte-americanos, mesmo que estes guardem entre si semelhanças provenientes de uma herança africana. Além disso, nem mesmo essa “cultura africana” pode ser considerada pura, da mesma forma que não se pode negar que ela possui uma especificidade própria.

Na soleira da porta de sua academia Mestre Pastinha escreveu: “Angola-capoeira-mãe”, uma clara alusão à “Mãe África” mítica, contrariando o enquadramento da capoeira como criação nacional. Mais do que buscar uma origem, o discurso de Mestre Pastinha denunciava a sua luta por se afirmar culturalmente, no embate pós-colonial com a formulação de projetos homogenizadores autoritários.

A condição fronteira da capoeira angola faz com que represente uma outra idéia de modernidade, a que se constrói com referências ancestrais que não se encontram no tempo da nação. A “questão nacional” levou as elites a definirem o brasileiro como um povo mestiço, amalgamado por diversas influências. O livro fundamental dessa tese foi *Casa Grande e senzala*, que Gilberto Freire publicou em 1933.

Através da ideologia da mestiçagem, segundo Kabengele Munanga, “a confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras não resultou de uma sociedade multiétnica”, prevalecendo a imposição de um modelo hegemônico, ou “eurocêntrico”, de

“brasilidade”⁵⁰. O que leva a crer que, na ânsia de estabelecer uma identidade brasileira, houve o atropelamento de outras identidades que também são emblemáticas para se entender o cenário cultural do país.

Por isso se encontram, na conceituação de Bhabha, numa perspectiva do “entre-lugar” da cultura nacional e do projeto de modernidade. Marcada pela africanidade a capoeira angola não atende à demanda da identidade nacional.

Mary Louise Pratt, por sua vez, aponta o território das relações mútuas como uma “zona de contato... termo criado para denotar o espaço dos encontros coloniais”. Segundo ela:

... o espaço onde os povos que estavam separados geográfica e historicamente entram em contato e estabelecem relações duradouras, envolvendo normalmente a coerção, a desigualdade racial e o conflito quase incontrolável⁵¹.

Vista como uma “missão civilizadora”, como afirmou Mary Louise Pratt, a modernidade como projeto torna o conflito a marca principal do contemporâneo. A “zona de contato” e o conflito são assumidos no discurso da ancestralidade africana que Mestre Pastinha fez da capoeira angola, porque articula numa única manifestação cultural o encontro de dois países que sofreram com a colonização européia e obtiveram sua independência em momentos distintos. Como observou a escritora, nas “Américas o eurocolonialismo foi extinguindo-se enquanto que em outras partes do mundo ele estava apenas começando”⁵².

Foi o caso de Angola, que assim como o Brasil enfrentou a colonização portuguesa, mas apenas alcançou sua independência em 1975. Dois países que vivem uma experiência pós-colonial. Duas temporalidades de representação que a capoeira angola encena na fronteira da modernidade. A condição fronteiriça do angoleiro faz com que mantenha postura política, no qual articula o discurso da ancestralidade africana e da resistência da tradição. Outra característica inerente à tradição, no entanto, é o autoritarismo e o

⁵⁰ MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 100.

⁵¹ PRATT, Mary Louise. *Op. Cit.* p. 30.

⁵² Idem. p. 21.

conservadorismo. O discurso da autoridade e o aspecto conservador são fatores primordiais de manutenção da cultura tradicional, o que torna o mestre angoleiro ainda mais complexo e ambíguo. Um comportamento, na verdade, inerente a ele, como comprovava a canção:

Ô sim, sim, sim
Ô não, não, não

Perspectivas distintas moveram os critérios de aceitação e resistência. Desvalorizadas no Brasil, devido ao projeto de formulação de uma identidade nacional e moderna, a cultura tradicional e a ancestralidade africana encontraram valorização no exterior. Conforme Mestre João Grande: “O pessoal gosta porque é uma cultura da África. O pessoal quer saber. Veio da África quer saber. Mais do que no Brasil”.

A diferença de atitudes pode ser explicada pela distinção dos projetos ideológicos de cada nação, enquanto no Brasil se buscou desenvolver um projeto de modernidade nacionalista, nos Estados Unidos se consolidou uma modernidade multiculturalista. Portanto, além da valorização da tradição, um outro fator que propiciou a aceitação de Mestre João Grande em Manhattan foi o multiculturalismo da cidade conhecida como o “centro do mundo”.

2. Nova York: centro do mundo?

A academia de João Grande era praticamente sua casa. O mestre era o primeiro a chegar, mesmo quando não tinha aulas pela manhã, e o último a sair. No *Capoeira Angola Center* passava as horas, recebia visitantes, atendia telefonemas, cozinhava, assistia novelas brasileiras, telejornais e, claro, ministrava aulas. Ao final da tarde, de segunda a sexta-feira, começavam a chegar os alunos. A impressão que dava era que chegavam de vários pontos do planeta. “Toda parte do mundo vem aqui”, afirmou Mestre João Grande.

Inglese, jamaicanos, japoneses, italianos, argentinos, chilenos, alguns poucos brasileiros e, obviamente, norte-americanos, entre outras nacionalidades, faziam parte da platéia de alunos do mestre. Esta cena multicultural não era uma peculiaridade do *Capoeira Angola Center*, mas um espelho da própria cidade. A diversidade costuma ser o apelo que atrai as pessoas para Nova York, onde se construiu um conceito de cidade multiculturalista intimamente ligado ao projeto de modernização. Isto transformou a metrópole num farol luminoso que guia pessoas de várias partes do mundo para sua direção. Mestre Jelon Vieira, primeiro capoeirista a chegar em Manhattan, em 1975, contou como foi atingido pelas luzes da cidade.

MESTRE JELON VIEIRA: Eu tenho que fazer uma volta muito grande. Eu estava morando na Europa, recebi um convite para participar de um show, em 1975, e logo depois do show era para eu voltar para Londres, onde estava radicado, também fazendo um trabalho com capoeira. Eu estava fazendo um trabalho em Londres e era pra vir fazer esse show e seis meses depois voltar, mas eu acabei ficando encantado com Nova York. E também já era uma coisa que eu tinha em mente há muitos anos, desde garoto eu tinha vontade de vir aos Estados Unidos, mas os Estados Unidos que eu falo era Nova York, porque para mim Nova York é uma cidade que... é um país dentro dos Estados Unidos. E tinha essa vontade de vir aos Estados Unidos, a Nova York. Eu me identifiquei com Nova York e senti que eu me educava culturalmente andando na rua. Resolvi ficar, não voltei para Londres. Isso foi em abril de 1975.

Eu conheço todas as maiores metrópoles do mundo, com exceção de Moscou, na Europa eu conheço todas e não existe uma cidade como Nova York... Em Paris você encontra gente do mundo inteiro, mas ainda é bem francês. Nova York, com essa fusão de nacionalidades, aqui você se educa culturalmente andando na rua... Um dia eu estava no trem e eram quatro línguas sendo faladas... quatro línguas assim... dentro do metrô, acontece em outros lugares, mas não com tanta frequência como em Nova York. Aqui, você pode hoje comer um jantar da Mongólia, você encontra a culinária mongol. A presença internacional é mais forte do que em qualquer outro lugar. Claro que isso existe em Paris, Londres, Berlim, mas continuo dizendo, não é como Nova York.

Então você tem uma presença mais internacional do que realmente americana, principalmente nos cinco bairros que formam *New York City: State Island, Queens, Bronx, Brooklyn, Manhattan...* Eu morei num prédio em Manhattan por quinze anos que tinha gente do mundo inteiro: África, Ásia, Oriente Médio, América do Sul, Centro América, só tinha uma ou duas famílias americanas e assim mesmo misturadas, uma era americana, mas era casada com um cubano, e o outro era da Califórnia, casado com uma menina da Indonésia. Era um prédio de 12 andares e em cada andar tinham cinco apartamentos. Então, não é à toa que Nova York é chamada o centro do mundo... a mentalidade é bem essa... se você viajar por dentro dos Estados Unidos, você não vai encontrar nada como Nova York, não tem, a atitude é diferente... tudo, tudo é diferente. Até o inglês aqui é falado completamente diferente de outras cidades dentro do próprio Estados Unidos. Então, eu considero Nova York um país dentro dos Estados Unidos...

Encantado com as oportunidades que a cidade oferecia, Mestre Jelon Vieira deixou a Europa e se fixou em Nova York, se tornando pioneiro, ao lado de Loremil Machado, na prática e ensino da capoeira nos Estados Unidos. Assim como Mestre João Grande, foi atraído por Manhattan. Apesar dos pontos comuns é preciso diferenciar as trajetórias. Ao contrário dos jovens praticantes de capoeira regional, como Jelon, que chegaram na segunda metade dos anos 1970, João Grande aterrissou no Aeroporto JFK em 1990, com mais de cinquenta anos, trazendo na bagagem as tradições da capoeira angola que conheceu em 1953, quando chegou a Salvador.

Apesar das diferenças, as redes formadas anteriormente ajudaram na acomodação de Mestre João Grande. Prova disto foi a primeira viagem que fez para cidade, em 1989, a convite de Mestre Jelon. Redes que se formaram a partir de uma busca por Nova York, um centro que absorvia o resto do mundo, ao mesmo tempo que refletia sua modernidade para as platéias globais através da mídia internacional. Como explicou Marshall Bermam:

Durante mais de um século, Nova York tem servido de centro às comunicações internacionais. A cidade deixou de ser mero teatro, para se transformar numa produção, num espetáculo *multimídia* cuja audiência é o mundo inteiro. Isto deu uma ressonância e profundidade especiais à maior parte do que é dito ou realizado aqui. Uma boa parte das construções e do desenvolvimento de Nova York ao longo do século passado deve ser vista como ação e comunicação simbólicas: tudo foi concebido e executado não apenas para satisfazer as necessidades econômicas e políticas imediatas, mas, o que mereceu pelo menos a mesma importância, para demonstrar ao mundo inteiro o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida⁵³.

As luzes estão voltadas para Nova York e o que acontece na cidade têm “ressonância e profundidade especiais”. A aceitação da capoeira angola neste espaço também a qualifica internacionalmente como uma cultura valorizada pelo contexto local. A profusão de pessoas vindas de vários lugares do planeta fez com que uma idéia sobre a cidade se tornasse recorrente, conforme disse Mestre Jelon: “não é à toa que Nova York é chamada o centro do mundo”. A diversidade de línguas que encontrou no metrô e o prédio em que morou, imagem próxima da torre de Babel, eram exemplos suficientes para que pensasse desta maneira.

Ao aportar nesta “ilha do centro do mundo”, Mestre João Grande encontrou, ironicamente, o lugar perfeito para difundir sua arte, um local onde vivia uma população heterogênea o suficiente para se interessar em aprender capoeira angola. O contingente de estrangeiros não era um fenômeno novo, estava arraigado na própria estrutura de formação da cidade. Em busca de uma melhor compreensão deste período, Russel Shorto mostrou a importância da ocupação dos holandeses, fundadores de Manhattan, e se deparou com a

⁵³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 311.

multiplicidade de nacionalidades que já existiam, responsáveis em grande parte pelo desenho atual:

.... holandeses, franceses, alemães, suecos, judeus poloneses, dinamarqueses, africanos, ameríndios e ingleses. O repertório de cartas, contratos, testamentos, diários, atas de reunião e processos legais compreende os registros oficiais do povoamento que se seguiu à expedição realizada por Henry Hudson, em 1609, pelo rio batizado em sua homenagem. Naqueles documentos, expressaram-se os primeiros nativos de Manhattan.⁵⁴

A ilha foi o lugar onde Mestre João Grande escolheu para viver. Desde que chegou se instalou em Manhattan. Esta vocação histórica da cidade tanto para o livre comércio quanto para acolher culturas variadas fez com que o multiculturalismo fizesse parte não apenas das práticas públicas e privadas, mas também de sua identidade cultural.

A influência holandesa para que isto acontecesse, segundo Russel Shorto, foi fundamental, pois “no século XVII, a República Holandesa das Províncias Unidas era a sociedade mais progressista e culturalmente diversificada da Europa”. O domínio holandês sobre Manhattan, nome indígena, terminou em 1664, quando foi conquistada pela Inglaterra, que passou a chamá-la Nova York, embora tivesse mantido o nome nativo para denominar a ilha. Os ingleses se impuseram na cidade, assim como nas outras colônias norte-americanas, de forma que a herança holandesa é pouco lembrada.

Ainda que tenham inscrito uma sociedade progressista em Nova York, os holandeses não foram os únicos a “enxertar” outras culturas ao seu território. Tratava-se de uma perspectiva também dos missionários ingleses, cujo modelo de puritanismo buscava desbravar um novo mundo em que todos seriam livres para viver de acordo com suas crenças e costumes. Um projeto de nação que contribuiu significativamente para o crescimento do novo país. Por isto Shorto concluiu: “o que fez a grandeza da América do Norte foi sua oportuna abertura para diferentes culturas”⁵⁵.

⁵⁴ SHORTO, Russell. *A ilha do centro do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005. p. 21.

Língua e multiculturalismo

A intenção de incorporar a capoeira como manifestação afro-americana faz parte do processo multiculturalista da sociedade dos Estados Unidos, abrindo espaço para diversas culturas mundiais nos palcos, academias e universidades americanas. Um exemplo disso foi a participação de Mestre João Grande no filme “A Intérprete”, de Sidney Pollack, lançado em 2004. Protagonizado por Sean Pean e Nicole Kidman, o *triller* político narra a história de uma intérprete da ONU que ouve, por acaso, uma conversa em que se trama a morte de um ditador africano. Como o dialeto falado era de sua terra natal, ela entende o que é dito e se torna ao mesmo tempo testemunha e suspeita do caso.

O pôster do filme e uma foto de Mestre João Grande com Sidney Pollack enfeitam o *Capoeira Angola Center*. Representantes da equipe de produção, depois de rodarem por várias academias de capoeira, escolheram a do mestre. Apenas seus alunos negros foram convidados para fazer parte das filmagens. O uniforme branco, cuja opacidade não tem bom resultado cinematográfico, teve que ser mudado por camisetas laranjas.

Mestre João Grande aparece no filme durante menos de um minuto. Na cena, ele e seu grupo fazem uma roda de capoeira em frente à sede da ONU, em Nova York. A câmera não privilegia os jogadores, vistos de relance, mas um *zoom* se fecha no rosto do mestre para depois se perder em movimentos rápidos, que pretendem, através de cortes abruptos, dar um clima tenso à apresentação - mostrando o que acontece ao redor, focalizando manifestantes e um homem com uma câmera digital. Além disso, a temática do filme coloca a capoeira angola como uma manifestação africana e Mestre João Grande como parte da cultura local nova-iorquina.

Um projeto particularmente ofensivo do multiculturalismo conservador ou empresarial é o de construir uma cultura comum – uma trama de textualidade sem costura – propensa a anular o conceito de fronteira através da deslegitimação das línguas estrangeiras e dialetos étnicos e regionais.

McLaren explicou que, em oposição ao conservador, existe o “multiculturalismo crítico e de resistência” que enfatiza “o papel que a língua e a representação desempenham

⁵⁵ SHORTO, Russell. *Op. Cit.* p. 19.

na construção de significado e identidade”⁵⁶. Partindo destes dois princípios apontados pelo autor, a posição de Mestre João Grande pode ser medida como de resistência. Os prêmios e homenagens que recebeu não anulam a capacidade da capoeira angola de manter sua língua, instrumentos musicais e movimentos do corpo, de exhibir o conflito pós-colonial, de afirmar sua representação cultural e identidade, elementos capazes de influenciar nas críticas à modernidade globalizada.

A língua e a representação são dois suportes que permitem essa resistência, ainda que as atitudes de Mestre João Grande, obviamente, não tenham se amparado em estudos acadêmicos. A capoeira angola, sua construção histórica e sua *performance* repleta de significados são fatores que permitem um antagonismo ao multiculturalismo conservador, concebido como “legado de doutrinas da supremacia branca que biologizaram as populações africanas como ‘criaturas’ ao compará-las com os estágios primordiais do desenvolvimento humano”⁵⁷.

A utilização da língua portuguesa em solo norte-americano, atitude contrária à “cultura comum”, e a representação performática da capoeira angola - a encenação cotidiana da luta corporal da cultura negra - são elementos suficientes para perceber um “multiculturalismo de resistência” na academia de Mestre João Grande: “Academia entra aluno todo dia aqui. Entra, faz aula, vai embora, volta de novo. Tudo em português. Eu que ensino capoeira a eles, ensino a falar português também. Nunca precisou falar inglês aqui”.

Mesmo que limitações de idade e escolaridade tenham contribuído para que Mestre João Grande não aprendesse inglês, creio que nem mesmo esboçou uma tentativa neste sentido, consciente, como ele mesmo afirmou, de que a língua inglesa não era necessária para prática e ensino da capoeira angola. Ainda que o português seja a língua do colonizador do Brasil – o que tem levado à inclusão de línguas africanas nas canções dos angoleiros para reforçar sua ancestralidade – não se pode negar que o idioma ganha uma condição de resistência cultural nos Estados Unidos. Nem se pode esquecer que a língua se fortalece na medida que faz parte de uma *performance* ritualizada na roda de capoeira.

⁵⁶ Idem. p. 53.

Performático e pedagógico

O aspecto da *performance* também ganhou mais importância e destaque em Nova York numa época em que a capoeira se desenvolvia na cidade. Em 1980, o departamento de drama da Universidade de Nova York – NYU – mudou seu nome de *Department of Drama* para *Department of Performance Studies* ⁵⁸.

O conceito de *performance* - ainda que seja banalizado e atribuído a qualquer gesto ou ação, seja artístico, esportivo, policial, jurídico, entre outros - possui um significado complexo. Wallace de Deus Barbosa explicou que a palavra tem origem no “francês antigo *parfournir*, formado pelo prefixo *par* (cuidadosamente, completamente), mais *fournir* (fornecer)”. Portanto, para o autor, “não teria um sentido estruturalista manifesto, mas conota o processo de ‘completar’. Realizar uma *performance*, mais do que praticar determinado ato ou ação, é completar um processo em curso”.

A *performance* da roda de capoeira angola transita entre o sagrado e o profano, como a maioria das tradições afro-descendentes, tais como o samba, o jongo, o tambor de crioula, entre outros. O ambiente espiritual se encontra no próprio universo simbólico que o angoleiro cria para si. Para ele, a “roda menor”, onde se desenvolve o jogo da capoeira, é uma encenação da “roda maior”, o mundo que gira em círculo.

Muitos aspectos rituais da roda de capoeira angola garantem um tom semi-religioso à *performance*. É possível perceber estas conexões descrevendo o rito, que se inicia com o tocar dos três berimbaus, um grande, um médio e outro pequeno, respectivamente chamados de gunga, médio e viola. Uma formação que leva a comparações com os três tambores do candomblé; Rum, Rumpi e Lé. Outros instrumentos também fazem parte da “orquestra”: pandeiros, reco-reco, agogô e atabaque. Quando todos estão sendo tocados emerge um grito gutural, normalmente emitido pelo mestre que toca o gunga, e dois capoeiristas se agacham aos pés dos berimbaus. Em seguida, apenas o tirador da ladainha canta, enquanto os outros capoeiristas ficam silenciosos, “talvez rezando suas rezas fortes para livrar de faca, bala e emboscada”⁵⁹.

⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 65.

⁵⁸ Ver TEIXEIRA, Carlo Alexandre. *O imaginário poético da Capoeira Angola: a performance de um universo paralelo*. Diss. de mestrado. Fac. de comunicação, IACS-UFF, 2001.

⁵⁹ CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. p. 28.

A ladainha cantada no início da roda de capoeira angola possui um tom de lamento, o que faz que seja associada a uma prece. Apesar de não ser um cântico estritamente religioso, se encerra com uma louvação – “ê maior é deus / ê viva meu mestre / Quem me ensinou / ê a capoeira”. Em seguida, os angoleiros começam a jogar enquanto o tocador de berimbau canta corridos, pequenas canções de dois ou quatro versos que são repetidos pelo coro da roda. Muitos destes corridos têm conteúdo religioso, como por exemplo:

*Valha-me Deus, senhor São Bento
Buraco velho tem cobra dentro*

Ou então:

*Santa Maria, mãe de Deus
Eu cheguei na igreja e me confessei*

Mais ainda:

*Lemba ê, Lemba,
Lemba do Barro Vermelho*

São Bento é o santo padroeiro de Angola, denomina também dois toques de berimbau: São Bento Grande e São Bento Pequeno. Lemba é um dos nomes de Exu, orixá do candomblé, o que mostra que a religião afro-descendente e a católica fazem parte do enredo dos capoeiristas, revelados como profundamente religiosos. Ao cantarem o cotidiano, deixam claro sua relação de culto a deus e aos orixás, o que reflete na *performance* ritual da roda de capoeira angola. Conforme escreveu Clifford Geertz: “nesses dramas plásticos que os homens atingem sua fé, na medida que a retratam”⁶⁰.

Apesar de fortemente marcada por uma “perspectiva religiosa”, a roda de capoeira angola não tem o objetivo de celebrar nenhuma religião, o que importa é dançar/lutar, tocar e cantar. Outras dimensões completam seu sentido, como os aspectos culturais, esportivos e educacionais. O jogo de Angola como *performance* também é múltiplo e apresenta uma

⁶⁰ GEERTZ, Clifford. *Op. Cit.*. p.130.

variedade de manifestações em uma única roda. Ao contrário do que possa parecer, essa não é característica exclusiva das artes negras, mas também se apresenta em manifestações indígenas. Barbosa pôde constatar essas aproximações ao comparar a capoeira com um ritual dos índios do Nordeste.

O toré admite inúmeras variações: já foi definido como dança, rito ou simplesmente brincadeira e pode ainda ser tomado como modalidade ritual, de caráter iniciático. Algo semelhante ocorre com uma outra forma de linguagem performática tradicional ou étnica como a capoeira, particularmente sua variante angola... No caso da capoeira angola, o conceito de performance permite estendê-la simultaneamente como dança, como luta, como rito, como farsa, como drama. No caso do toré, como ‘brincadeira’, ‘penitência’, celebração ou como protesto.

O que une o toré e a capoeira angola é a multiplicidade de funções e manifestações que apresentam num só ritual. Trata-se de uma performance “multidimensional”, conforme explicou Alejandro Frigerio:

Uma das características principais – aliás, a principal – das artes negras é seu caráter multidimensional, a densidade de sua *performance*. É uma *performance* que ocorre em vários níveis sucessivos, misturando gêneros que para nós seriam diferentes e separados. Encontramos um claro exemplo disso na capoeira tradicional (capoeira angola), que é a osm mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica⁶¹.

Apesar de Frigerio apontar para uma “perspectiva afrocêntrica”, o trabalho de Barbosa mostrou que a multidimensionalidade também faz parte das práticas rituais indígenas. Indo além, Meihy deixou claro que a característica multidimensional pode ser encontrada, inclusive, em outras culturas urbanas negras, como o “samba de carnaval”. Conforme afirmou: “...tem-se que o caráter multidimensional desta manifestação é composto

⁶¹ FRIJERIO, Alejandro. *Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica*. Revista Estudos Afro-Asiáticos, n.23, dezembro, Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA): Rio de Janeiro, 1989. p. 2 e 3.

por melodia, harmonia, ritmo, orquestração e discurso poético-verbal, expressado pelas letras, que, por sua vez, são ritualizadas em danças e *performances* variadas”⁶².

A capoeira e o samba do Rio de Janeiro são culturas desenvolvidas nas cidades, mas permaneceram profundamente marcadas pela memória dos rituais multidimensionais característicos das sociedades tradicionais. Anteriores à sociedade de especialistas que se tornou marca do mundo moderno após a Revolução Industrial, e guardadas suas diferenças entre si, as sociedades tradicionais não setorizavam suas práticas, os saberes eram aprendidos por todos de forma oral e comunitária. Este costume se manteve na cultura tradicional urbana recriada nos grandes centros.

Multidimensional e semi-religiosa, a roda de capoeira angola completa “um processo em curso”, e se configura como *performance* que encena os desafios e possibilidades da tradição, na medida que não pode ser vista como sua única face, uma vez que o jogo/luta se manifesta em ocasiões diversas. Além disso, a roda, como a conhecemos hoje, não existia a cerca de 60 anos atrás, e mesmo a descrição que fiz não pode servir de modelo exato, porque entre os atores das culturas tradicionais não há consenso definitivo e perspectivas diferenciadas impedem a uniformização do ritual.

A roda é a *performance* que a capoeira encontrou para se manter no seu curso atual e que melhor a traduz para o senso comum contemporâneo. No Rio de Janeiro do século XIX, por exemplo, era a malta a expressão performática que a representava no processo histórico e político daquele momento. Uma prova que, independente do período que atravessa, a memória corporal se apresenta através de movimentos performáticos variados.

Uma contradição neste “processo em curso” de afirmação da capoeira pode ser notada: os movimentos e rituais performáticos da roda se mantiveram como proposta pedagógica. Codificada em ambiente fechado, ao contrário da música popular – que privilegiou os palcos, apresentações e shows mais do que o ambiente escolar – tomou força como pedagogia, como conhecimento a ser transmitido dentro das normas de uma “escola”. Não por acaso os próprios capoeiristas costumam se referir à “escola de Mestre Pastinha”, ou “escola de Mestre Bimba”. Ainda que também tenha alcançado os palcos e feito

⁶² BOM MEIHY, José Carlos Sebe. “O invisível no visível: o Maranhão no contexto da música popular brasileira”. In: Ammira Clerici/ Marília Mendes (eds). *De Margenes y silencios: homenaje a Martin Lienhard*. Iberoamericana: Madrid, 2006. p. 48.

apresentações – atitudes importantes de estratégia e resistência – a capoeira se desenvolveu e se propagou em “academias”, outro nome que faz analogia com o espaço pedagógico.

No entanto, dialeticamente, o material pedagógico da capoeira é a *performance*. O angoleiro vive, então, uma relação ambígua ao abraçar tanto o “tempo pedagógico”, considerado normativo, quanto o “tempo performático”, aquele dedicado à criação. A capoeira angola se integra ao ambiente multicultural nova-iorquino através deste “duplo relacional” em que “joga” com o multiculturalismo conservador e a ele resiste, através das músicas cantadas em português e das representações de dança e luta corporal exibidas nas rodas.

O “centro do mundo”, termo que se apresenta na maioria das narrativas sobre Nova York, sejam escritas ou orais, parecia não ter força ou significado para Mestre João Grande. Para ele, por exemplo, um restaurante mongol não seria de muita valia.

MESTRE JOÃO GRANDE: Tudo que eu ganho aqui é pra pagar a casa e pagar as contas, eu não saio pra passear, pra gastar dinheiro. Comida eu como aqui mesmo, não como na rua porque não gosto de comida de rua. Não como sal. Levo uma vida simples, passo o tempo todo na academia, só às vezes que saio. Vem gente aqui todo dia visitar. Às vezes têm três, quatro pessoas de fora aqui. O telefone toca, tenho que atender. Tem o pessoal da dança, da outra sala. É pouquinho, mas pouco com Deus é muito.

Tudo aqui é muito caro. E aqui em Manhattan tudo é mais caro que em qualquer outro lugar. Aqui é caro, caríssimo. Pago cinco mil dólares de aluguel, fora o dinheiro de imposto, de acidente, fora o governo, fora luz e água. Muito caro.

Mesmo com o alto preço do aluguel, consequência do custo de vida em Manhattan, a academia da Rua 14 era o centro de Mestre João Grande, da onde partia para várias partes do mundo, cumprindo uma agenda anual que percorria os grupos filiados nos Estados Unidos, Europa e Japão. Algumas vezes também ia ao Brasil participar de eventos e ministrar oficinas, mas quando estava em Nova York o mestre se ausentava das ruas da cidade. Sabia andar por Manhattan, algumas vezes ia ao médico, sempre acompanhado. Prestigiava um ou outro batizado da capoeira regional e no verão costumava comandar uma

roda de capoeira angola no *Central Park*. Na maioria das vezes, no entanto, permanecia imerso em sua academia, com seus rituais, instrumentos, alunos, recebendo visitantes, vendo televisão brasileira, alheio ao “centro do mundo”.

Apesar deste alheamento, o mestre conseguiu se conectar com a sociedade americana através de uma série de homenagens e eventos. Além disso, sua história circulou entre os meios acadêmicos locais. Qual o papel de seus alunos e colaboradores – principalmente os intelectuais – nesta cena? Uma pergunta que leva à necessidade de uma reconstituição dos primeiros anos de Mestre João Grande em Nova York, quando transitava entre as aulas que dava no bairro negro do Harlem e os shows folclóricos que fazia em Woodstock.

3. Do Harlem a Woodstock

A primeira vez que Mestre João Grande viajou para Nova York foi em 1989, convidado por Mestre Jelon Vieira, o pioneiro da capoeira em Manhattan. Ele o convidou para o lançamento de um disco que gravou ao lado dos Mestres João Pequeno e Bobó, também presentes no evento. Mestre João Grande e Jelon Vieira já se conheciam de outras viagens. Os dois fizeram parte da antológica excursão do grupo folclórico Viva Bahia, de Emília Biancardi, pela Europa e Oriente Médio, em 1974. Exatamente dessa forma que Jelon conseguiu chegar a Nova York, via Londres, em 1975. Quinze anos depois seria a vez de Mestre João Grande aportar definitivamente na cidade. Quando chegou o jogo já estava bastante difundido, mas em meados dos anos 1970, não existia em Nova York.

Jelon Vieira e Loremil Machado, os pioneiros, nasceram na Bahia, o primeiro em Santo Amaro e o segundo em Salvador. Na capital baiana, se iniciaram no aprendizado da capoeira e da dança, conheceram Emília Biancardi, a musicóloga que criou o primeiro grupo folclórico do Brasil: o Viva Bahia, em 1963. Participaram, então, do show que ela dirigiu em Nova York, em 1975. Deste Mestre João Grande não participou, mas em 1974 e 1976 viajou por vários países com o Viva Bahia.

MESTRE JOÃO GRANDE: Comecei a fazer show na década de 1970. Fazia show no Hotel da Bahia. Depois a professora Emília, com o Viva Bahia, vendeu um show nos Estados Unidos, depois vendeu outro show na Europa. Tudo num mesmo mês. Tivemos que fazer dois grupos, um para o show dos Estados Unidos e outro na Europa. Eu fui pra Europa com umas vinte pessoas. O show era dirigido pela professora Emília. Viajamos a Europa toda, passamos oito meses na Europa fazendo show, em 1974. Irã, Tunísia, Oriente Médio.

Fazia tudo. Fazia maculelê, candomblé, puxada de rede, samba. Capoeira também. Capoeira de show. Depois voltei para Salvador. Fomos pra Europa de novo, passamos três meses na Europa indo de Barcelona a Madri. Fazendo shows em discotecas. Saía de Barcelona para Madri, no sul, no norte, fomos pra França, sul da França, norte da França. Fomos para Itália, sul da Itália, norte da Itália. Em 1976. Foi

muito bom. Gostava de viajar. Sempre gostei muito de viajar e fazer show.

Mestre João Grande e Jelon Vieira foram companheiros de palco e de viagens na excursão de 1974. Enquanto o primeiro voltou para o Brasil, o outro permaneceu na Europa, mais precisamente em Paris. Depois mudou-se para Londres, até que recebeu o convite para se apresentar em Nova York. Encantado com o “centro do mundo”, o jovem capoeirista resolveu ficar, assim como Loremil, que se manteve na cidade fazendo outras apresentações de dança e capoeira. Passaram a trabalhar juntos. Em novembro de 1975, Jelon começou a ensinar capoeira no *Great Jones*, em Manhattan. Loremil, por sua vez, se dedicava mais à dança.

Jelon também havia estudado dança e se tornado coreógrafo, o que o fez fundar o *Dance Brasil*, em 1977, uma companhia que ele considerava seu “carro-chefe” e que apresentava a capoeira no palco para as platéias de Nova York. Em 1980, criou uma organização chamada *Capoeira Foundation*, na qual atua como diretor artístico e desenvolve vários projetos, entre eles batizados de capoeira e espetáculos de dança. O início, no entanto, foi difícil. Ambos não falavam inglês e também não queriam viver do que Jelon chamou de “subemprego”, não queriam lavar pratos ou fazer faxina, como acontecia com a maioria dos brasileiros ilegais que viviam na cidade. Buscaram nos shows em casa noturnas uma saída para esta situação.

MESTRE JELON VIEIRA: Eu, por muito tempo, para sobreviver, fiz show num clube que era chamado Cachaça e Hipopótamo, era um clube famoso, um clube chique naquela época, de 70 e início de 80 em Nova Iorque. Era uma forma de sobrevivência... não tinha muitos alunos, e eu não queria fazer subemprego... eu cheguei aqui e falei: Não! Pra fazer subemprego prefiro voltar para o Brasil. Quero trabalhar aqui com a minha arte. E só tinha latino ou negro fazendo aquele subemprego e eu não queria entrar nessa. Eu disse e resolvi. Então, eu fazia show de quarta a sábado à noite nesses clubes e também participei de vários outros shows. Fiz shows na Broadway, fiz filmes, isso depois. Fui crescendo... Só eu e o Loremil. Nós que fazíamos show no Cachaça toda quarta, era o que ajudava a pagar um

aluguel, se alimentar e manter... e fizemos isso por muito tempo, quatro ou cinco anos mais ou menos.

Além dos shows, os dois também apresentavam a capoeira em escolas públicas do Bronx convidados por uma instituição conhecida como *Art Conection*. O objetivo era propor atividades para os jovens durante as férias. Nesta época, influenciaram na movimentação do *break dance*, uma dança de rua praticada principalmente por negros e latinos dos bairros pobres, que surgia naquele momento, meados dos anos 1970, ao lado do *rap* e do grafite, formando a chamada cultura *hip hop*. Movimentos da capoeira, como o peão de cabeça, que eles mostravam nestas aulas para adolescentes, influenciaram os dançarinos do *break*, a ponto de terem atribuído a Jelon a paternidade da dança, o que negou categoricamente:

MESTRE JELON: O *New York Times* publicou uma matéria me dando crédito como o pai do *break dance*, o que não é verdade. Quando eu cheguei aqui, eu fazia muito trabalho nas escolas públicas, vinha muito ao Bronx e antes do *break dance* ser um dança... fazer sucesso, não tinha nem música naquela época, eu vi uns garotos fazendo *break dance* pelo recreio das escolas, pelas ruas, nas esquinas, principalmente durante o verão. Isso em 75 e como eles, às vezes, participavam, eram o público que eu tinha nas escolas públicas, eles começaram a ser introduzidos na capoeira e eles começaram a tirar movimentos da capoeira e colocar em *break dance*, como o peão de cabeça.

O Loremil fazia peão de cabeça muito bem, hoje em dia, os *dancers*, eles chamam *break dancers*, até giram de cabeça melhor do que o capoeirista porque são dois objetivos diferentes, duas danças... capoeira é luta e *break dance* somente dança. E eles começaram a tirar muitos movimentos da capoeira e colocar dentro do *break dance*, eu influenciei, eu e o Loremil, com a nossa presença aqui. Na época que o *break dance* estava crescendo, nós influenciemos os dançarinos de *break dance*, mas não somos criadores do *break dance* como falam, como você vai encontrar, muita gente quando fala do *break dance* fala que eu e Loremil fomos os criadores, não fomos os criadores, como também tem muita gente que fala que a capoeira foi só uma influência, como um dançarino muito famoso chamado *Crazy Leg*. Ele estava dando uma entrevista na

televisão e ele mencionou meu nome, por coincidência eu estava assistindo. Ele se inspirou muito, ele treinou, ele fez aula de capoeira comigo e se inspirou muito em capoeira pra desenvolver o próprio estilo dele em *break dance*.

Naquela época não falávamos inglês, então tinha uma pessoa que traduzia, cada um com um berimbau, falávamos do berimbau, então eu e Loremil botávamos um disco pra mostrar porque não tinha ninguém pra tocar, então mostrávamos e os garotos ficavam loucos. E depois do show, todo mundo queria conversar com a gente, convidavam para os encontros que eles faziam de *break dance*. E naquela época o *break dance* era bem diferente, hoje em dia é uma coisa mais comercial ou, nem sei, mas antes era um movimento cultural. E tinha uma identificação de bairro também, tinham os estilos.

O encontro do *break dance* com a capoeira foi um momento interessante da mundialização cultural, no qual duas culturas negras pós-coloniais se encontraram na “zona de contato” que se tornou o Bronx, lugar onde mora uma maioria de imigrantes latinos e afro-americanos. Enquanto o *break* surgia no contexto das lutas políticas pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, iniciadas nos anos 1960 e lideradas por nomes como Martin Luther King e Malcom X, a capoeira já tinha uma longa história de codificação de sua memória corporal, por isso influenciou a dança nascente, identificada com sua movimentação e condição de arte afro-descendente.

Ken Dossar, historiador e pesquisador que conheceu a capoeira angola no Forte Santo Antônio, também vislumbrou as ligações “ancestrais” existentes entre o jogo e o *break dance*, a ponto de afirmar que a “capoeira angola pode ser comparada ao *breakdancing* como um pai para um filho”. Ao mesmo tempo, apontou a influência de Jelon e Loremil na dança do hip hop:

É muito possível que os praticantes de hip hop assistiram algumas exibições de capoeira em Nova York. Jelon e Loremil Machado são dois mestres da Bahia que começaram a ensinar dança afro-brasileira e capoeira em Nova York por volta de 1975. É o mesmo período que o *breakdancing* começou. Algumas coisas são claras sobre capoeira e *breakdancing*. Ambas começaram como danças de desafio e têm relações com luta, ambas usam paradas de mão, saltos, giros de cabeça e

movimentos circulares. Capoeira tem atitude da malícia, enquanto que o dançarino do break tem a atitude de ser *cool* ou *down*⁶³.

Além dessa influência na “panela cultural” da cidade, Mestre Jelon trouxe outros capoeiristas para Nova York, os quais acabaram ficando na cidade. Enquanto isso, Mestre Acordeon, em 1979, desembarcava na costa oeste e inaugurava uma nova referência para capoeira nos Estados Unidos. Em meados dos anos 1980, de acordo com Mestre Jelon, uma segunda “onda” de capoeiristas tomaria conta dos dois pólos.

MESTRE JELON VIEIRA: ... somos os primeiros capoeiristas a ensinar capoeira nos Estados Unidos, os pioneiros e, em 1979, o Mestre Acordeon chegou em São Francisco, na Califórnia, aliás, o primeiro lugar foi no Texas, depois do Texas ele se mudou para a Califórnia. Até 1984, foi quando começou a acontecer a segunda geração de capoeiristas, a segunda *wave* começou a aparecer e de 84 para cá foi só aumentando, aumentando, se espalhando e cobriu esse buraco que tinha entre leste e oeste. Antes a capoeira era encontrada ou na Califórnia ou aqui, em Nova York, mas com os novos capoeiristas chegando, essa outra geração, na década de 90 explodiu.

Esse foi o contexto encontrado por Mestre João Grande em Nova York. A capoeira regional já havia coberto a costa leste e oeste dos Estados Unidos, mas ainda não havia nenhuma academia de capoeira angola na cidade. Ainda assim, o terreno aberto pelos pioneiros da escola regional proporcionou que o mestre angoleiro encontrasse um ambiente em que podia se destacar, trazendo a modalidade tradicional para os norte-americanos.

MESTRE JOÃO GRANDE: Foram me chamar, mas nunca fiz fé. Surgiu esta viagem para o encontro de Artes Negras. Foram me chamar Daniel Dawson e Cobrinha também. Assim que cheguei e fiz o show lá Nego Gato disse: “Você vem para aqui”. Terminou lá eu vim para academia dele aqui. Tinha academia lá no Harlem, um espaço. Era mais regional. Capoeira regional de show. Vim para aqui e tinha um bocado de gente fazendo capoeira. Tava aqui Galo, tinha o Maluquinho, o Motorista, o Amaral, tinha Omolu, Sônia e outras pessoas.

⁶³ DOSSAR, Kenneth. *Capoeira Angola: na ancestral conexão?*. American Visions, 3. p. 42

Fiquei com ele um ano ensinando capoeira no Harlem. Fazia capoeira e show em Woodstock, uma cidade que tem aqui perto, duas horas de Nova York. Fazia show lá e ensinava capoeira aqui. Risadinha já estava comigo no Harlem. Ela foi lá treinar capoeira assim que eu cheguei. Mário e Silvana eu encontrei em Woodstock, em 1990. Vieram treinar comigo. Ficaram na frente Mário e Silvana, me ajudando na capoeira. Fiquei três meses com eles, depois eles não quiseram mais. Risadinha tomou a frente e abrimos o salão. Primeiro ficamos três meses, abriu para um ano de novo, multiplicou o contrato um ano, depois de um ano venceu mais dois anos, venceu pra três anos de novo, passei sete anos lá. Sim. No 69. Depois venceu o contrato e o salão de baixo ia entrar em obra. O dono de lá é o mesmo daqui. Estava pra alugar aqui. Eu vim pra aqui.

Nesta pequena narrativa Mestre João Grande resumiu sua trajetória em Nova York. Uma síntese que, no entanto, remete a uma série de acontecimentos que detalham sua chegada na cidade e os seus primeiros anos em Manhattan. Convidado para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta, foi chamado por Nego Gato, capoeirista baiano que participou do Viva Bahia, para dar aulas no Harlem.

Neste momento, num ato de extrema coragem, Mestre João Grande, aos 57 anos e sem falar inglês, se lançou para Nova York. Conforme o mestre angoleiro, Nego Gato praticava “capoeira regional de show” e possuía um espaço para treinos no Harlem.

Mestre João Grande passou, então, a transitar por dois pontos geográficos distintos que ilustram dois aspectos que garantiram a sobrevivência da capoeira angola nos Estados Unidos: o afrocentrismo e os shows. Do bairro negro partia para Woodstock, nos arredores de Nova York. Cabello, aluno do mestre desde os primeiros momentos no Harlem, falou sobre o lugar, que apesar de homônimo não é o mesmo onde aconteceu o festival de *rock* que marcou o movimento *hippie*, em 1969:

CABELLO: O Woodstock que a gente fala não é o Woodstock do festival não. O festival foi em outro lugar. Tem uma cidade que se chama Woodstock, mas que tem a mesma *vibe*, tem também uns *hippies* que moram lá, pessoal que gosta de cultura e muita gente que gosta da cultura africana está lá. Então, ela fez esse *camp*, era uma fazenda que

tinha aula o dia inteiro de atabaque, de dimbê e não sei o quê, e Nego Gato dava aula lá. O Mestre João Grande deu aula lá, professora Emília deu aula lá e eu carreguei a conga de todo mundo.

Cabello – que Mestre João Grande chamava de “carregador de conga” porque carregava os instrumentos de percussão do grupo nas idas e vindas entre o Harlem e Woodstock – se referia a uma americana chamada Carol, dona de um *african camp* na cidade de Woodstock, próxima a Nova York, onde chegava a aglomerar 100 pessoas interessados em dança africana e afins. Mais uma vez, a ponte foi Nego Gato, que havia chegado aos Estados Unidos através de Carol um pouco depois de Jelon Vieira. No entanto, não era apenas Mestre João Grande que estava nos planos do capoeirista. Emília Biancardi foi a próxima pessoa que trouxe a Nova York, o que provocou um inusitado encontro. Conforme lembrou a musicóloga:

EMILIA BIANCARDI: Ah, foi gozado. Eu fui para Nova York através de um rapaz chamado Nego Gato, que trabalhava no Viva Bahia, depois ele foi pra lá e a Nem estava na Califórnia. Os dois se juntaram para pagar minha passagem. Quando eu chego lá quem está hospedado na casa do Nego Gato? O mestre. Ficamos juntos, trabalhamos pro Gato, já ouviu falar desse Nego Gato?

A gente viveu muito tempo, acho que mais ou menos uns dois anos essa coisa com Nego Gato, e depois de uns dois anos, dois ou três, o Mestre foi ficar com Risadinha e eu fui pra Woodstock. Saímos com as pessoas que realmente estavam combinando a nossa vida porque nós não falamos inglês, nem eu, nem ele.

Eu fui para Nova York porque esses dois que trabalhavam nos Estados Unidos, a Nem e o Nego Gato, pediram que eu arrumasse o grupo folclórico que eles estavam fazendo. Então eu fiz o da Nem, na Califórnia, e fui me embora pra fazer o de Nego Gato, era pra ficar três meses e fiquei dez anos pra fazer a história.

Nego Gato conhecia uma moça que tinha um trabalho lá fazendo dança afro. Então nós ficávamos, eu e Seu João, na casa dele e ele ia fazer trabalhos em Woodstock. Era perto. Acho que era duas horas, nem sei mais direito. Eu sei que era perto, num instante chegava lá. A gente ia, eu e Seu João, com o Nego Gato fazer trabalhos em Woodstock.

Seu João dava aula de capoeira, tomava apresentações quando Nego Gato convidava. Nós íamos com ele, ele nos pagava e tocava teclado nessas apresentações porque ele tinha uma banda e tinha apresentação de folclore. Então, eu e Seu João, nós tocávamos tanto na banda como no show folclórico.

Fazíamos show folclórico também. No show folclórico eu tocava atabaque e Seu João tocava agogô e jogava capoeira. E na banda, Seu João tocava berimbau, tocava percussão e eu tocava teclado. Mas muito trabalho a gente fez foi em cidades pequenas com essa sócia do Nego Gato que levava para as universidades e tudo, sempre eu, Seu João e Nego Gato para dar palestras, eu falava sobre a música folclórica, ela traduzia porque ela realmente também entendia um pouquinho, ela ia traduzindo. Aí Seu João falava sobre a capoeira, fazia grupos na universidade, depois fazia manutenção, ficava voltando para ver como é que estava. Colocava monitores e aí voltava. Isso aí foi o tempo que ele trabalhou com o Nego Gato.

Após esse encontro um grupo se formou; Mestre João Grande, Nego Gato, Emília Biancardi, Cabello e Carol, espremidos num carro a caminho de Woodstock. O que enlaça as narrativas deste grupo é a presença do show folclórico como estratégia de sobrevivência em Nova York. Não por acaso, conforme explicou Cabello: “A capoeira evoluiu, de uma certa maneira, através do palco...”.

Os capoeiristas, principalmente, encontraram nos shows uma possibilidade de se manter na cidade de uma forma diferenciada da maioria dos imigrantes que se instalava em Nova York. Cabello, por exemplo, assumiu uma identidade de *performer* que também servia ao capoeirista. Além de se apresentar em diversos espetáculos tocando percussão e fazendo “capoeira de show”, ministrava oficinas de capoeira angola em vários países, mesmo sem ter sido titulado como mestre. Ao mesmo tempo, afirmava que não misturava seu trabalho como educador que dava aulas de capoeira com o de artista que fazia *performances*.

Quando conheceu Mestre João Grande no Harlem, em 1990, já tinha uma estrada de dez anos como praticante de capoeira regional. Nascido em Piracicaba, interior de São Paulo, foi apresentado à capoeira angola através de Mestre João Pequeno, mas não

conhecia o outro João. Isto só veio a acontecer em Nova York, quando descobriu que o angoleiro baiano estava na cidade.

Cabello tinha 25 anos na época, vinha da Califórnia, onde passara um tempo numa comunidade *hippie*. Quando chegou a Manhattan se tornou discípulo de Mestre João Grande, convertendo-se à capoeira angola. Os *angoleiros convertidos* – como podem ser encarados os praticantes de capoeira regional que a deixam para se dedicar à capoeira angola – representam uma das muitas faces do jogo que convergem para uma relação de religiosidade com a cultura tradicional. Vale lembrar que o oposto nunca ocorre, marca de uma identidade radical dos angoleiros, o que atrai adeptos de outros estilos⁶⁴. Quanto aos que aderem à sua prática, se torna necessário desaprender o que se sabia e recomeçar do zero. Assumir a nova identidade plenamente significa negar a anterior e deixar de lado tudo o que havia aprendido. Com certeza, é uma atitude que leva a conotações religiosas, diante da entrega e devoção ao jogo de Angola.

Os motivos para a conversão não obedecem a uma explicação específica. Cabello, por exemplo, praticou a capoeira regional por dez anos, mas deixou sua prática para se dedicar à capoeira angola. Conforme explicou, buscava desenvolver a “sabedoria de jogo”.

CABELLO: Comecei com a regional. Comecei em 1981, em Piracicaba, onde nasci. Eu estava passando por um momento de conflito na capoeira regional, de toda aquela questão do combate e eu vi a capoeira angola como uma expressão que eu não ia ter que trabalhar o medo, ia trabalhar mais a sabedoria do jogo.

A busca por um estilo de capoeira em que a violência e a luta não fossem finalidade ou a identificação com os aspectos tradicionais são alguns motivos que podem explicar o surgimento de angoleiros convertidos. O certo é que esse movimento acontece tanto no Brasil quanto no exterior, mais precisamente Europa, de acordo com Mestre João Grande: “Pessoal da Europa gosta muito de capoeira angola. Gente de trinta anos de capoeira

⁶⁴ O único caso que conheço no sentido oposto é o de Mestre Jelon, que treinou capoeira Angola com Mestre Bobó, mas preferiu se dedicar à capoeira regional com Mestre Ezequiel. No entanto, não era um angoleiro antigo que deixou sua prática, mas uma criança que treinou muito pouco Angola para, então, se dedicar à Regional. Por isso não se pode dizer que foi um capoeirista convertido.

regional está indo pra capoeira angola. Diz que se cansou de fazer capoeira regional, foi pra capoeira angola”.

Além de se converter à prática da capoeira angola, Cabello aproveitou a presença da professora Emília Biancardi para aprender percussão e os segredos do palco. A musicóloga baiana, por sua vez, era o elo que juntava essas experiências nos espetáculos, a pessoa que tinha introduzido a capoeira nos shows folclóricos e que tinha idealizado uma companhia pioneira que rodou o mundo. Tinha sido a professora de todos eles, inclusive de Mestre João Grande. Para muitos, os espetáculos eram uma forma de entrar e permanecer no país, além de garantir um retorno financeiro que não acontecia com as aulas de capoeira. Cabello explicou a situação:

CABELLO: O que aconteceu foi o seguinte: quando ela veio para cá para Nova York para fazer o espetáculo, um espetáculo aqui no Greenwich Village, um espetáculo grande, eles debandaram. Acontecia no mundo inteiro, um balé que tinha mais de 70 pessoas no palco, um monte de capoeirista, um monte de bailarino, tudo, chegava num lugar, tinha uma hora que nego espirrava. Espirrava e ficava, o que ia fazer? Ia dar aula, ia trabalhar, ia fazer espetáculo, então, isso foi um jeito de pegar um monte de sementes e espalhar pelo mundo, foi se espalhando pelo mundo. O Viva Bahia foi um desses casos.

Por que eles faziam espetáculo? Não era porque fazia parte da capoeira fazer espetáculo, eles faziam espetáculo por causa da condição, você tinha como ganhar um trocado e ter condição de sobreviver, porque dando aula ninguém ia ganhar dinheiro. Mestre João Grande também. Ele chegou aqui e se não tivesse os shows do Nego Gato para ajudar o cascalhinho, para dar um suporte, só de capoeira ninguém ia ganhar dinheiro. Jelon mesmo tentou dar aula, deu aula muitos anos, você pode conversar com ele, mas o que ele faz hoje? O que ele fez muitos, muitos anos? *Dance Brasil*. Você entendeu? É um veículo. Eu, Cabello, se não fosse o meu lado profissional desses palcos, de capoeira eu não ia viver... eu ia ter que fazer outra coisa.

Os shows folclóricos não foram uma estratégia de sobrevivência da capoeira apenas no exterior. Muito antes disso, no Brasil, a nascente indústria do turismo da Bahia incentivava a apresentação de capoeiristas como parte do folclore baiano. Com a criação

do Viva Bahia, em 1963, passaram a ter um veículo que os conduziu para apresentações internacionais e outras companhias surgiram utilizando este modelo. Uma estrutura que permaneceria ao longo das décadas seguintes, cujo ambiente foi descrito por Sônia Duarte Travassos:

Os shows fazem parte de uma espécie de “pacote” cultural, muito comum, inclusive, em cidades brasileiras, feitos sob encomenda para turistas. Neles, os estrangeiros podem ver, em poucas horas, apresentações de variadas manifestações culturais representantes da “cultura brasileira”. Entre elas, normalmente, estão o samba, a capoeira, o samba de roda, a puxada de rede, o maculelê, o candomblé e danças afro-brasileiras... Os shows, tal como acontece aqui, são realizados em casas noturnas com todo um aparato técnico, como som amplificado, facho de luzes coloridas e alguns elementos de cenário, ainda que simples. Usualmente, são estabelecimentos que funcionam de dia como restaurantes e, à noite, como casas de espetáculos⁶⁵.

A utilização dos shows folclóricos como estratégia de sobrevivência não era restrita ao exterior. Isso também acontecia, desde os anos 1960, no Brasil. A diferença era que no país estrangeiro se tornava uma atividade melhor remunerada e uma alternativa para fugir aos subempregos reservados aos imigrantes.

Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos Mestre João Grande recorreu aos palcos como forma de sustento, mas em Manhattan acabou conseguindo se manter economicamente de uma outra maneira. Apesar de toda a dificuldade, abriu uma escola e vive ensinando capoeira angola nos Estados Unidos. Dessa forma, e não como artista de shows, que encontrou sucesso em Nova York.

Ao abrir “o salão”, como disse, Mestre João Grande deixaria a casa e a academia de Nego Gato e também trilharia caminhos diferentes de Emília Biancardi, que se dedicaria por dez anos a dirigir shows folclóricos nos Estados Unidos. Curiosamente, antes que tomassem rumos distintos, ela influenciou no símbolo do *Capoeira Angola Center*.

⁶⁵ TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e Eua*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. pp. 236 e 237.

EMÍLIA BIANCARDI: É... fui eu que dei a idéia do símbolo da academia pra ele. Ele disse é? Ele falou isso? Mas que coisa incrível! Ele não precisava nem falar, mas veja que homem sério Seu João, viu? Eu fiquei arrepiada. Gozado! Eu sempre dizia pra ele: Olha, mestre, o pessoal sempre pensa que a serpente é uma coisa tão ruim, a serpente é como se fosse a malícia do capoeirista, a serpente, ela só ataca se provocarem ela, porque senão você imagine, que o símbolo dos pracinhas do Brasil é uma cobra, o símbolo do médico é uma cobra. A história de Adão e Eva, porque tem aquela história que a cobra queria que Eva comesse a maçã... Aquilo tudo é simbólico. É a sabedoria, entendeu? É a força que tem uma cobra. É o próprio capoeirista. E ele ficou com aquilo na cabeça, quando ele quis fazer o símbolo dele eu cheguei e falei pra ele: “Por que você não faz uma cobra”? Cabello desenhou, o primeiro símbolo quem desenhou foi Cabello. Ainda é aquele desenho?

Sim, Mestre João Grande mantinha o desenho de duas cobras como símbolo da sua academia. Ele contou sua versão do acontecimento:

MESTRE JOÃO GRANDE: Quando criei esta academia aqui perguntei à professora Emília, minha professora de dança: Professora, qual o símbolo que ponho na minha academia? Foi lá em Woodstok. Ela me deu uma pulseira de Oxum, Cabello copiou o desenho da pulseira, duas cobras. Emília Biancardi, professora de dança folclórica, ela está no Pelourinho, num casarão de cinco andares que deram para ela fazer o trabalho dela.

Brasil e África. Ela me disse assim: “Isto aqui é Brasil e África porque os capoeiristas são duas cobras, os angoleiros são duas cobras no chão. Cabello desenhou para poder devolver a pulseira a ela. “Faz o desenho, mas devolve minha pulseira”.

A associação do capoeirista com a cobra ou outros animais não é nova, mas o interessante foi a associação entre as duas cobras: Brasil e África. Mestre João Grande mantinha nos Estados Unidos seu discurso voltado para ancestralidade africana da capoeira, legado da escola de Mestre Pastinha e de momentos que viveu. Sua gestualidade

e musicalidade refletiam essa postura, por isso contou com a mediação dos intelectuais afro-americanos que o apresentaram a setores culturais e acadêmicos de Nova York.

Uma atuação que abriu espaço para o mestre baiano em instituições dos Estados Unidos. Os motivos da ação mediadora podem ser resumidos na percepção de que a capoeira angola era um legado africano, assim como outras danças marciais do Atlântico Negro, manifestações culturais que tiveram a oportunidade de conhecer naquele mesmo momento.

“Dançando entre dois mundos”

Na época de minha visita ao *Capoeira Angola Center* participei da celebração do *Memorial Day Weekend* - um feriado em homenagem aos norte-americanos mortos em guerras - que aconteceu na academia de Mestre João Grande, entre os dias 27 e 30 de maio de 2005. Além das oficinas e rodas de capoeira angola, havia também aulas de pandeiro, maculelê, samba e dança dos orixás. No *flyer* que continha a programação do evento estava escrito: “venha celebrar: capoeira angola e a cultura brasileira africana com Mestre João Grande no final de semana do *Memorial Day*”.

É interessante perceber que não apenas aulas de capoeira eram oferecidas, mas também faziam parte do evento oficinas de outras manifestações afro-brasileiras. Na academia de Mestre João Grande a capoeira angola era carro-chefe que apresentava aos estrangeiros outras culturas negras desenvolvidas em solo brasileiro. O que os atraía eram as conexões que essas culturas possuíam com as manifestações africanas.

Uma prova do interesse por essas conexões foi a palestra do professor C. Daniel Dawson, um outro item da programação do evento. Munido de um projetor de *slides* a tiracolo ele mostrou a proximidade de danças guerreiras de influência africana como a *Ladja*, da Martinica, e do *Knocking and Kicking*, dos Estados Unidos, com a capoeira.

Figura 2: O “salão” do *Capoeira Angola Center* preparado para roda. É interessante notar que panos com motivos africanos enfeitam as paredes onde ficam os berimbaus.

A presença de Daniel Dawson na academia não era aleatória, pois foi um dos principais responsáveis pelo convite que Mestre João Grande recebeu para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta. Além dele, outro intelectual afro-americano foi fundamental para a aceitação do mestre baiano em Nova York: Kenneth Dossar, professor da *Temple University*.

Na época do Festival Daniel Dawson estava trabalhando no *Caribbean Cultural Center*. Ele contou que um dia estava em sua mesa de trabalho, vendo um vídeo produzido numa oficina do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), em Salvador, quando a diretora do Festival de Artes Negras de Atlanta, Stephanie Hughley, se aproximou. Ela nunca havia visto capoeira antes. Os dois tiveram uma longa conversa sobre o assunto até que ela sugeriu que ele colocasse a capoeira angola na programação do Festival.

Daniel Dawson alegou que não tinha disponibilidade para realizar a empreitada sozinho, mas que poderia dar conta da tarefa com a ajuda de um velho amigo: Ken Dossar. Os dois se conheceram em pleno vôo, num avião em direção a Bahia, onde participariam da *World Conference on Orisha Tradition*, evento que foi em parte planejado pelo *Caribbean Cultural Center*, em 1984.

Kenneth Dossar foi também quem levou Daniel Dawson ao Forte Santo Antônio, localizado no largo de mesmo nome, na capital baiana. Ele visitara Salvador pela primeira vez um ano antes, em 1983, decidido a estudar a cultura negra de origem africana na Bahia e, principalmente, pesquisar sobre capoeira.

Na época, encontrou John Lowell Lewis, que estava realizando pesquisas para seu livro⁶⁶. Lewis o levou ao Forte Santo Antônio. Era um domingo, dia de roda, e Ken Dossar viu, pela primeira vez, um “lindo jogo” de Mestre João Pequeno com Mestre Moraes. Na mesma viagem, conheceu Nelson Cerqueira, professor que estava trabalhando com a indústria de turismo de Salvador e tinha planos de desenvolver um projeto chamado *Bahia Week* em diversas cidades dos Estados Unidos. Na época, Dossar não encontrou Mestre João Grande.

Com a cabeça cheia de idéias Ken Dossar retornou para seu país, mais especificamente para sua cidade, Filadélfia, no estado de Pensilvânia. Começou a escrever

⁶⁶ Ver LEWIS, J. Lowell. *Ring of liberation. Deceptive discourse in brazilian capoeira*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

artigos sobre capoeira angola em revistas e jornais afro-americanos. Ao mesmo tempo, apresentava palestras sobre a “cultura africana” no Brasil, baseadas nas fotos que tirou da capoeira, carnaval e festas religiosas, como a de Iemanjá. Passou também a assessorar o *African American Museum*, na Filadélfia, onde a idéia do projeto *Bahia Week in Philadelphia* começou a se concretizar.

Após o encontro com Dan Dawson no avião e uma nova visita ao Forte Santo Antônio Ken Dossar conheceu Mestre Cobrinha - que três anos mais tarde veria num dos cassinos de Atlantic City, nos Estados Unidos, se apresentando no show folclórico do grupo Oba Oba. No verão de 1984, na Filadélfia, conseguiu realizar o *Bahia Week* na programação da *Philly Fest*, evento que comemorava o aniversário da cidade. Convidou, então, Mestre Moraes e Cobrinha, que na época não era mestre, para participarem da festa. Os dois ficaram um mês na capital de Pensilvânia, ministrando oficinas no *African American Museum* e escolas.

Apesar de ter sido apresentado ao Forte Santo Antônio por Ken Dossar, Daniel Dawson conheceu Mestre João Grande antes dele. O ano era 1987, período que passou a ensinar no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP). Dois anos depois, eles se reencontrariam em Nova York, quando Mestre Jelon Vieira convidou o importante trio de antigos mestres angoleiros: João Pequeno, João Grande e Bobó. Os três senhores se apresentaram vestidos de terno branco. Jogaram capoeira, cantaram, tocaram berimbau e encantaram a platéia, inclusive Daniel Dawson e Ken Dossar, que viu João Grande pela primeira vez.

Introduzido no universo da capoeira angola, quase que por acaso, Daniel Dawson apresentou a arte a Stephanie Hughley. Diante da missão de trazer os angoleiros para os Estados Unidos, Daniel Dawson e Ken Dossar selecionaram os Mestres João Grande, Moraes, Cobrinha, Nô e Lua de Bobó para participarem do evento. Além deles, incluíram o contra-mestre afro-americano Themba Mashama, e seu aluno Ra, ambos de Oakland, Califórnia.

No mesmo ano, 1990, o *Caribbean Cultural Center* realizou uma conferência no *Schomburg Center for Research in Black Culture*, no Harlem, um setor da Biblioteca Pública de Nova York. O evento se chamou “Dançando entre dois mundos: a cultura do Congo-Angola e as Américas”. Participantes de países do continente africano estiveram

presentes representando o Congo, Angola e Zâmbia. Também participaram representantes da América Latina - Venezuela e Brasil - e do Caribe: Cuba, Martinica, Porto Rico e Jamaica. Mestres Moraes e Cobrinha foram convidados para representar o Brasil e trouxeram com eles Mestre João Grande, Nego Gato e Themba Mashama.

Nego Gato e Mestre João Grande moravam e ensinavam capoeira no Harlem, o que os colocou em uma posição geográfica estratégica, pois tiveram a oportunidade de estar próximos e mostrar aos intelectuais afro-americanos as ligações ancestrais que o jogo possuía com a África, o que se tornou evidente, para o entusiasmo da platéia, quando perceberam as semelhanças que possuía com a *Ladja*, uma dança guerreira da Martinica que também foi apresentada na conferência. Puderam comprovar que ambas possuíam as mesmas “raízes africanas”. Conforme Daniel Dawson, estavam particularmente interessados em Mestre João Grande, cujo estilo de jogo possuía um gestual familiar à “sensibilidade” dos afro-americanos⁶⁷.

A vocação do Harlem para abrigar os negros norte-americanos é histórica, embora o bairro não tenha sido construído com esse objetivo. Ao contrário, era um “campo pouco rural, propício aos piqueniques, reino dos horticultores e dos restaurantes de subúrbio, dos treinadores de cavalos e dos amadores de regatas organizadas no rio Harlem, na ponta da ilha”. Tudo mudaria com a chegada do metrô, em 1901.

...a febre da especulação e da construção dominou os incorporadores a partir do momento que tiveram a certeza de que essa parte de Manhattan seria, em um futuro próximo, ligada ao centro dos negócios por um meio de comunicação rápido, silencioso e invisível. A partir de então, teve início a transformação do lugar⁶⁸.

Anka Muhlstein explicou que foram “erguidos também belos prédios de apartamentos dotados dos últimos aperfeiçoamentos do conforto”, o que atraiu “para essa

⁶⁷ As expressões entre aspas foram utilizadas por Daniel Dawson no e-mail que enviou respondendo gentilmente às minhas questões.

⁶⁸ MUHLSTEIN, Anka. *A Iha Prometida: A história de Nova York do século XVII aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 168.

parte da cidade a rica burguesia”. Como o lugar se transformou numa área de negros? Para a autora:

A especulação tornou-se desenfreada... A aceleração foi muito brutal para um mercado abalado pela recessão de 1904. De repente a oferta ultrapassou de muito a demanda, e os preços começaram a cair. Um homem de negócios negro, Philip Payton, apresentou-se então aos proprietários inquietos e lhes propôs uma solução⁶⁹.

Payton vinha de Massachussets, “fazia parte da pequena burguesia negra ascendente”, mas encarou “empregos tradicionalmente reservados para os negros” quando chegou a Nova York. Fez de tudo um pouco, foi inclusive cabeleireiro como o pai. Resolveu, por fim, criar uma “agência reservada à clientela negra” que só teria sucesso com a briga de dois proprietários de imóveis do Harlem. Um deles entregou sua administração a Payton, cujo sucesso o levaria, em 1904, a constituir “sua própria sociedade, a *Afro-American Realty Company*”.

O jovem administrador dava a seus clientes condições de pagamento para cinco anos, o que despertou o interesse da burguesia negra de Nova York, que “se entusiasmou então com o Harlem, com suas casas bem construídas, seus banheiros modernos, suas instalações de gás e eletricidade que funcionavam, seus tetos que não se destelhavam”. Não havia na cidade segregação como em outros municípios norte-americanos, escolas e transportes podiam ser partilhados por todos sem distinção de cor.

A chegada da população negra, no entanto, desagradou à elite branca moradora do Harlem, os preços caíram ainda mais e os proprietários não tiveram como vender ou alugar seus imóveis a não ser para os afro-americanos. O que causou, segundo Anka Muhlstein, uma mudança radical no cenário de Manhattan:

A abertura do Harlem para os negros trouxe de fato uma segregação para Manhattan. Se a primeira onda de negros dispunha de recursos suficientes, a segunda e as seguintes tinham menos recursos. Os apartamentos eram partilhados, de modo a abrigar duas ou três famílias, e quando o aluguel pesava muito as pessoas se resignavam a receber

sublocatários. Com a ampliação do movimento, os negros logo ganharam as ruas operárias do leste do Harlem. Os brancos refluíram então para o Bronx e os subúrbios mais distantes... No início do século, não foi preciso mais do que cerca de dez anos para que ocorresse a transformação do Harlem branco em um gueto negro. Em 1914, três quartos da comunidade negra viviam no Harlem⁷⁰.

Um processo que o transformou no “único de todos os bairros negros dos Estados Unidos”. A princípio, o Harlem seria o lugar ideal para Mestre João Grande ensinar capoeira angola, apoiado pelos intelectuais afro-americanos e cercado por uma audiência negra. No entanto, havia dois problemas. Nego Gato queria que ele tomasse a frente das aulas de capoeira, enquanto cuidava da parte dos shows. Embora não fale sobre o rompimento com o capoeirista que o fez ficar em Nova York, Mestre João Grande deixa entrever que buscava liberdade e independência em seu trabalho.

Uma meta que esbarrava em dificuldades imensas. Além de não falar a língua inglesa, vivia ilegalmente numa cidade estranha, de complexos mecanismos que não dominava. A necessidade de encontrar pessoas dispostas a orientá-lo pelos caminhos de Nova York se tornou evidente para ambas as partes, discípulos e mestre. Se estava decidido a ter uma escola própria era preciso que alguém o ajudasse à administrá-la e, principalmente, encontrasse uma forma de legalizar sua situação no país.

O outro problema enfrentado por Mestre João Grande no Harlem era justamente a possibilidade de ficar restrito a sua audiência negra, o que não era sua pretensão. Por outro lado, havia uma expectativa de que ele assumisse este papel, o que o colocava numa situação delicada que possivelmente contribuiu para sua busca por outros horizontes. Cabello conheceu o mestre quando ainda ministrava aulas no bairro. Ele lembrou das cobranças que aconteciam na época.

CABELLO: O que aconteceu no Harlem foi toda essa questão afro-americana, ela é uma coisa muito complicada, é uma questão muito polêmica, muito conflituosa. Então, a gente tinha muito essa questão lá, de estar lá e vir umas pessoas falando: “Mestre, como você vai dar aulas

⁶⁹ MUHLSTEIN, Anka. *Op. Cit.* p. 169.

⁷⁰ Idem. pp. 170 e 171.

para os brancos, capoeira angola é só para negro...”. Então o Mestre foi sempre contra essa idéia e aqui existe, no Harlem, muito esse negócio, era só o grupo dos negros e, quando apareciam uns brancos, a galera já estranhava ou não se misturava. E o Mestre: “Não. Capoeira é zebra para mim. É branca e preta”. Entendeu? Mas muita gente deu prêmio para o Mestre porque ele é negro e porque ele está fazendo a capoeira angola. As vezes que o Mestre me deixou a capoeira na mão, eu senti que tinha gente que não ia fazer aula comigo, não porque eu não tinha experiência, mas porque eu não era negro. Então é uma coisa complicada, conflituosa, mas depois que ele mudou para cá, para baixo, a coisa ficou mais à vontade.

A “questão afro-americana”, como colocou Cabello, certamente contribuiu para a aceitação de Mestre João Grande, visto como expoente de uma cultura negra de raízes africanas, mas também lhe cobrava um engajamento que restringia sua atuação em Nova York. O que dificultava as possibilidades de atingir um público que pudesse pagar por aulas de capoeira angola. O Harlem não fazia parte da rota da classe média branca da cidade. Também não era seu ideal ingressar nas lutas das políticas negras norte-americanas, mas materializar um sonho que não conseguiu realizar no Brasil, criar uma academia de capoeira angola a sua maneira.

A experiência do Harlem também foi importante para os intelectuais que se tornaram amigos de Mestre João Grande. No momento em que estiveram próximos dele o transformaram, assim como a capoeira angola, em tema de reflexão e estudo. Dessa forma, atuaram também como mediadores culturais de sua penetração na sociedade norte-americana. O que proporcionou uma abertura para o mestre angoleiro que facilitou seu processo de legalização nos Estados Unidos e o inseriu nos espaços culturais e acadêmicos do país.

A atuação mediadora dos intelectuais na capoeira - e na cultura popular de um modo geral - é um tema polêmico e recorrente no Brasil. Travassos, no entanto, colocou uma outra perspectiva:

Se no Brasil já fica bastante caracterizada a habilidade dos mestres como mediadores culturais, não apenas entre diferentes categorias e classes sociais, mas também, entre os capoeiristas vivos e mortos, nos

EUA, esse aspecto parece ficar ainda mais claro, dadas as diferenças entre sociedades e culturas. Essa mediação, convém ressaltar, não é um processo sempre tranquilo... O que a mediação operada pelos mestres, de fato, faz acontecer, é a interação de muitos indivíduos, a saber, outros mestres, alunos e não- capoeiristas, com visões de mundo e estilos de vida os mais diversos...⁷¹.

O mediador é aquele que faz a conexão entre mundos distantes. Nesse sentido, Mestre João Grande faz a mediação da capoeira angola para seus discípulos e platéia. De certa forma, para a audiência afro-americana do *Schomburg Center for Research in Black Culture* que o viu jogar capoeira, Mestre João Grande estava mesmo “dançando entre dois mundos”, atuando como mediador de culturas negras distantes, uma ancestral e outra moderna, representada principalmente pelos intelectuais. Em 1992, Ken Dossar escreveria um artigo homônimo ao evento e explicaria o motivo do título escolhido: “A expressão reflete a crença do Congo que a existência é um constante movimento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos”⁷².

Por se tratar de uma posição relacional na qual o que media também pode ser mediado, Travassos reconheceu que “outros indivíduos, além dos mestres, são mediadores em potencial”⁷³. Não se pode, com certeza, negar a mediação cultural dos intelectuais afro-americanos como Dan Dawson e Ken Dossar, cujo trabalho contribuiu para o mestre angoleiro ser aceito nos EUA como expressão de uma importante cultura afro-descendente.

O primeiro escreveu uma pequena biografia de Mestre João Grande, apresentou-o a artistas e intelectuais afro-americanos através de uma série de palestras acompanhadas de *performances*, além de ser uma figura presente em sua academia. O segundo dedicou sua tese de doutorado à capoeira angola, escreveu artigos sobre o tema e organizou *workshops*. Não é à toa que os dois estão sentados ao lado do mestre no *Capoeira Angola Center*, numa cena do documentário *Mandinga em Manhattan*, de Lázaro Farias, lançado em 2006.

Antes deles, o intelectual que recebeu a capoeira nos EUA foi Robert Farris Thompson, da Universidade de Yale, ao escrever sobre Mestre Jelon Vieira na imprensa

⁷¹ TRAVASSOS, Sônia. *Op. Cit.* p. 223.

⁷² DOSSAR, Kenneth. *Capoeira Angola: dancing between two worlds*. Afro-Hispanic Review. Volume XI, numbers 1-3, 1992. p.5.

⁷³ TRAVASSOS, Sônia. *Op. Cit.* p. 223.

local⁷⁴. No texto, enaltecia ascensão da capoeira – que estava se “espalhando de Nova York a Seattle”, conquistando adeptos e as “telas de cinemas” – e descrevia uma aula seguida de roda no estúdio de Jelon. Além disso, colocava o Karatê e outras lutas asiáticas como inimigas da capoeira na disputa pelo mercado das artes marciais nos EUA, que já havia sido desbravado e conquistado pelo Kung Fu de Bruce Lee, o qual popularizou sua arte entre os norte-americanos através dos filmes que fez na China.

A capoeira também encontrou no cinema um forte aliado na sua divulgação nos EUA. “Os norte-americanos tomam conhecimento do Brasil e da capoeira de maneiras diversas... O longa-metragem norte-americano *Only the strong*, no qual aturam mestres brasileiros, foi apontado por muitos deles como o primeiro contato com a capoeira”, escreveu Travassos⁷⁵.

Lançado em 1993, o filme foi traduzido no Brasil como *Esporte Sangrento* e apresentou a capoeira para uma grande massa nos EUA que nunca havia visto o jogo. Dirigido por Sheldon Lettich e estrelado por Mark Dacascos, a produção tinha um roteiro inusitado. Conforme a sinopse apresentada no verso da fita:

Em uma escola de Miami, viciados e traficantes de drogas controlam alunos e professores. Até que Louis Stevens, um soldado da armada norte americana, ensina-lhes a técnicas da capoeira e forma um violento grupo para exterminar os distribuidores de drogas. Muita ação e violência num show de movimentos dos experts em capoeira.

Esporte Sangrento contribuiu para um súbito crescimento de alunos nas academias de capoeira, mas não tornou este tipo de filme uma tradição cinematográfica nem consagrou nenhum ídolo, como Bruce Lee. Apesar disso, os movimentos e golpes da dança/luta afro-brasileira continuaram sendo usados nas coreografias dos astros de filmes de ação, como Mel Gibson e Wesley Snipes.

Além da rivalidade com as artes marciais asiáticas, Robert Farris Thompson também apontou para as “raízes africanas” e o “impacto do Congo” nos movimentos da capoeira. No ano em que este artigo foi publicado, 1988, Mestre João Grande não havia chegado a Manhattan, mas em 1992, quando escreveu o prefácio do livro de John Lowell

⁷⁴ Ver THOMPSON, Robert Farris. *Tough guys go dance*. In: Rolling Stone, March 24, 1988, pp. 135-140.

Lewis, o historiador não deixou de citá-lo, ao lado de Mestre Moraes, como “mestres do histórico estilo angola de capoeira em Nova York”. Também não perdeu a oportunidade de estabelecer as conexões da capoeira com outras danças marciais do Atlântico Negro, cujos ancestrais teriam vindo do Congo. “Um mestre local da Ladjá (a capoeira de Martinica), o velho Eugène Mona, mostrou-me em agosto de 1990 um altar triplo para seus ancestrais do Congo, os quais trouxeram seus movimentos através das águas”⁷⁶. Conforme escreveu Assunção:

Desde os anos 1970, Robert Farris Thompson manteve seu projeto de ‘identificar especificamente as influências do Iorubá, Congo, Daomé, Mande e Ejagham na arte e filosofia dos negros através das Américas’... Seu trabalho influenciou e inspirou diversos jovens intelectuais norte-americanos que começaram a trabalhar nos tópicos relatados, inclusive capoeira.⁷⁷

O livro que influenciou estes jovens acadêmicos foi *Flash the Spirit*,⁷⁸ no qual o historiador afirmou que a cruz presente na arte afro-descendente nas Américas, longe de mostrar uma marca do cristianismo, era também um elemento chave na cosmologia dos povos da região central da África. Inspirado neste trabalho, T.J Deschi Obi identificou que a linha horizontal desta cruz representava a passagem do *Kalunga*, que significava “o mar, rios, o mundo dos ancestrais, e Deus”, e representava o “umbral entre as terras dos vivos e dos mortos”. Conforme escreveu, os “guerreiros escravizados levaram com eles através do Atlântico *Kalunga* a sua arte marcial, danças militares, e sua perspectiva cosmológica”⁷⁹.

No entanto, Assunção fez uma pesada crítica à análise que aponta apenas a continuidade da cultura africana no Atlântico Negro: “É precisamente a dialética entre continuidade e ruptura que é ignorada pelos fundamentalistas afrocêntricos; sua ênfase é sempre em cima das continuidades”⁸⁰.

⁷⁵ TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Op Cit.* p. 246.

⁷⁶ LEWIS, J. Lowell. *Op. Cit.* p. xiv.

⁷⁷ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p.24.

⁷⁸ THOMPSON, Robert Farris. *Flash the Spirit*. Vintage Books Edition: New York, 1984.

⁷⁹ DESCH OBI, T.J. “Combat and the crossing of the Kalunga”. In: HEYWOOD, L.M. *Central Africans and cultural transformation in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 358.

⁸⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p.28.

De fato, as culturas vindas da África se reorganizaram num contexto de conflitos e rupturas que certamente influenciaram na identidade construída em cada local. Apesar das características comuns, possuem experiências próprias marcadas por vivências em colônias distintas. As contradições que fazem parte da ancestralidade e da modernidade surgem como condição a ser encarada para entender o processo de formação dessas culturas.

De qualquer maneira, o que pretendo enfatizar é a importância dos intelectuais afro-americanos na aceitação de Mestre João Grande em Nova York. Foram eles que o acolheram por acharem que dançava entre dois mundos, que ao jogar capoeira angola representava a prova de que as culturas africanas da diáspora continuavam vivas. Tratava-se, portanto, de incluir o mestre e sua arte numa agenda política. O mesmo aconteceu com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) de Mestre Moraes, cuja sede no Forte Santo Antônio foi palco onde os intelectuais “afrocêtricos” descobriram a capoeira angola. Assunção se referiu a esse aspecto:

Com a globalização da capoeira, especificamente sua expansão nos Estados Unidos, acadêmicos afrocêtricos e militantes descobriram a capoeira como um elemento apropriado para disseminar a consciência racial ou diaspórica entre os afro-americanos. De fato, alguns militantes (acadêmicos ou adeptos da capoeira) contribuíram significativamente não apenas para difusão do estilo mais tradicionalista da Capoeira Angola nos Estados Unidos, mas também participaram na elaboração da agenda angoleira de organizações como o GCAP⁸¹.

Estes intelectuais e militantes, no entanto, não apenas conceituaram a respeito do mestres de capoeira angola, como também produziram e realizaram eventos em universidades, centros culturais e museus. Lugares como *Yale University* e *National Museum of American History* receberam Mestre João Grande para apresentações, sempre dentro de programas que tratavam das tradições africanas da diáspora.

Os convites que fizeram a Mestre João Grande para se apresentar nesses locais foram muito importantes para construir um memorial de seus primeiros anos em Nova York. Um material que contribuiu decisivamente para as “aplicações” conseguidas por

⁸¹ Idem. Ibidem. p. 25.

Tish Rosen, a aluna inglesa que apelidou de Risadinha. Professora universitária e documentarista, sua atuação como mediadora cultural foi diferente da dos intelectuais afro-americanos. Ela inseriu o mestre baiano na sociedade de Nova York de uma forma mais ampla, buscando os caminhos administrativos e burocráticos para formalizar sua presença na cidade. Para isso, era necessário “o conhecimento, nada trivial, sobre como preparar e enviar *applications* de pedidos de financiamento, na área das artes e da cultura, para os setores competentes do governo-americano”. Uma tarefa nada fácil: “Um *application*, no caso da capoeira, subentende, não apenas, o preenchimento de muitos formulários e a comprovação de longa experiência, mas, também, a produção bem cuidada de vídeos que mostrem aos pareceristas as *performances* da capoeira”⁸². Risadinha cuidou dos vídeos e da burocracia, mas foram os intelectuais “afrocêntricos” que proporcionaram as ocasiões para Mestre João Grande mostrar sua arte nos EUA.

Danny Dawson organizou um currículo de apresentações do mestre que utilizei como valioso documento, trata-se de um roteiro dos caminhos que trilhou em Nova York entre 1990 até 1996. Nesse meio tempo, Risadinha conseguiu o *green card*, em 1993, e o título de *Doutor Honoris Causa* para o angoleiro baiano, em 1994, concedido pelo *Upsala College*, em Nova Jersey. No entanto, uma importante *application* da discípula inglesa ainda estava por vir.

Aventura da errância

Os primeiros momentos de Mestre João Grande no bairro negro foram completamente diferentes de sua experiência posterior, na Rua 14. Não havia uma academia própria e o mestre ensinava para uma platéia de negros e outros dispostos a conhecer aquele jogo que se mostrava, ao mesmo tempo, esteticamente belo e marcialmente perigoso.

⁸² TRAVASSOS, Sonia. *Op. Cit.* p. 248.

Fig 3: Mestre João Grande, de “beca” e diploma na mão, na ocasião que recebeu o título de Doutor *Honoris Causa*, no Upsala College, em New Jersey.

Golpes e movimentos que teve que restringir mais tarde para evitar acidentes entre os alunos, de maioria branca, que freqüentam o *Capoeira Angola Center*. Buscava evitar também receber processos e pedidos de indenização de alunos que eventualmente se machucassem em sua academia. Por isso todos que chegam para fazer aulas devem assinar um termo de responsabilidade no qual o aluno deixa claro que se responsabiliza por possíveis acidentes que venha a sofrer.

Isso mostra que o mestre foi orientado em relação à estrutura social e legal da cidade. Mesmo assim, a sua rejeição à violência na capoeira vinha de uma ética própria. João Grande nunca foi um capoeira valentão e desordeiro, ao contrário, sempre cativou pelo carisma e elegância de seus movimentos, o que não impedia que fosse respeitado nas rodas como um angoleiro perigoso. Afirmava que Mestre Pastinha, embora tivesse sido um valentão na juventude, não gostava de violência. Tratava-se de um discurso que buscava afugentar o passado violento que o jogo trazia e socializá-lo dentro de um outro contexto, em que sua possibilidade estética, a dança, devia ser mais enfatizada do que a marcial, a luta.

MESTRE JOÃO GRANDE: Capoeira é pra paz. A roda que eu vou hoje teve briga não vou mais. Pancadaria não presta. Você tem sua roda e vem um pessoal de fora pra quebrar com sua roda. Tá errado. Falta de respeito. Um jogo de pancadaria num lugar ninguém fica olhando. Jogo bonito, quer ver jogo bonito, pessoal quer ver isso, não quer ver pancadaria. Quer pancadaria vai pro cinema ver Kung Fu.

Os jovens capoeiristas tem que seguir a capoeira como uma dança, não como luta, e se unir uns com os outros, para crescer a capoeira do Brasil seja capoeira regional ou Angola. Crescer porque se você sair da linha, não fizer aquilo com seu coração limpo, a capoeira nunca cresce. Briga nunca cresce na capoeira. Nada com briga cresce.

A estética de Mestre João Grande se une a sua ética quando prega um “jogo bonito”, sem violência, para apreciação da platéia e dos próprios jogadores. É claro que esta bandeira da paz empunhada por Mestre João Grande não é padrão em toda academia nem compartilhada por todos os mestres. O que lhe trouxe um conflito, segundo Frede Abreu. Especialista em capoeira e amigo dos tempos difíceis na Bahia, o pesquisador baiano foi

convidado para assistir à cerimônia do *National Heritage Fellowships*, em 2001. Conforme contou:

FREDE ABREU: Só fui a academia do João Grande uma vez. Gostei muito de lá. Acho o pessoal muito legal, gostei muito dos alunos, acho que o carisma dele consegue dominar aquilo ali. O João tem uma coisa de uma grandeza na capoeira... ele se guia pelo aluno mais fraco. Isso para visão que você tem de um mestre de capoeira, isto é incrível, a noção que ele tem. Ele consegue colocar todo mundo de uma maneira que a sua fraqueza também seja incorporada por todo mundo ali. Isso de certa forma cria um determinado problema... eu acho que um problema que ele está começando a ter é que alguns alunos dele já querem uma capoeira mais de chegada. Por que? O cara começa a viajar. Ele vem a Bahia e vai a outras academias e começa a se deparar com situações que são tão naturais aqui e que são estranhas lá. Mas a grandeza dele é maior que isso, essa forma de ensinar dele que é fantástica.

Entre a missão de ensinar capoeira dentro da ética que acredita e a necessidade de preparar seus alunos para as adversidades que podem surgir nas rodas, Mestre João Grande contava não apenas com sua habilidade e conhecimento, mas também com a sabedoria e “grandeza”, nas palavras de Frede Abreu, que o fazia priorizar o mais fraco. Nas rodas, muitas vezes preferia jogar com o aluno menos experiente, aproveitando o momento ritualístico para ensinar os movimentos corretos. Uma lição de que a capoeira não era utilizada apenas pelos mais fortes, ao contrário, era instrumento de defesa dos mais fracos contra o abuso de força e poder.

Não pretendo aqui fazer uma hagiografia de Mestre João Grande, mas reconhecer seus atributos é uma possibilidade de compreender como conseguiu se estabelecer em Manhattan. Uma das formas foi encantando pessoas que se tornaram seus discípulos e seguidores. “O mestre tem hoje uma rede imensa de colaboradores nos Estados Unidos. Quando o acompanho, é como se tivesse com um dos Beatles. É gente que nutre uma grande admiração pela figura humilde e carismática que ele é”, explicou Risadinha à imprensa baiana. Comparado a Paul McCartney, John Lennon, Ringo Starr e George Harrison por sua discípula inglesa, e exageros à parte, João Grande não encontrou no Brasil

Figura 4: Mestre João Grande jogando com um aluno novato.

a reverência prestada no exterior. Na reportagem, ela também explicou os motivos que a levaram a colaborar com Mestre João Grande:

A vontade de ajudar João, segundo ela, vem também do contraste com a falta de apoio aos mestres no Brasil. “A cena mais deprimente que já assisti em toda minha vida foi a do mestre Bobó (da chamada galanteria da capoeira baiana) agonizando numa casa humilde de Salvador. Isso me fez querer ajudar o João Grande de qualquer jeito para que o episódio não se repetisse com ele”, diz Rosen, que deu apoio ao mestre baiano na aquisição do *green card*, permissão de trabalho e moradia nos Estados Unidos⁸³.

Mestre Bobó morreu em 1990, um ano depois de ter viajado para os EUA e se apresentado em Manhattan para os alunos de Jelon Vieira, ao lado dos “dois João”. Consciente de que a cena que presenciou em Salvador ainda era um destino muito comum para os mestres de capoeira Angola no Brasil, Risadinha quis evitar a todo custo que isto acontecesse com João Grande, por isso tomou para si a tarefa de ajustar sua situação em Nova York. Pode-se dizer que ela teve muito sucesso nesta missão, pois a referida reportagem era a respeito do prêmio da *National Heritage Fellowships*, alcançado graças a uma *application* que enviou para o *National Endowment for the Arts* (NEA – Fundo Nacional para as artes).

Além disso, construiu uma relação familiar com Mestre João Grande, não apenas cuidava da administração de sua academia e de sua carreira como capoeirista, como também o levou para morar em sua casa e o convidou para ser padrinho do seu filho.

MESTRE JOÃO GRANDE: Eu cuido da Academia. Agora, esse negócio de papel de banco é Risadinha que toma conta. Moro na 66. Na casa dela. No apartamento dela. Ela é casada e tem um filhinho, Lázaro, que é meu afilhado. Deus mandou ela do céu para mim. Deus e meus Orixás mandaram ela para mim, para me ajudar aqui.

⁸³ VITA, Marcos. Op. Cit. p.1.

Risadinha. Ela que me ajuda aqui e lutou por mim. É inglesa, mas mora aqui há vinte anos. Ela é aluna daqui, trabalhou aqui, pagou um advogado, tirou meus documentos, tirou tudo. Tirou meu cartão verde. Durmo na casa de Risadinha e venho para aqui. Ela me ajudou a correr com o papel, *Green Card*. Correu. Me deu um diploma lá onde ela trabalha, enviou uma carta para o diretor para me dar o doutorado. Me deu o doutorado, me deu uma coisa, me deu outra coisa. Tudo isto ela que me ajuda. Ela fez uma aplicação também. O negócio que o governo me deu. O presidente me deu uma homenagem, uma placa. Demorou um ano e pouco. Foi iniciar em 2002. Eu tava lá no médico. Ela telefonou. Queria falar comigo. Nana que atendeu. Disse que daqui a uma hora o homem do governo queria falar comigo.

O telefonema de Risadinha que Nana, aluna do mestre, atendeu, confirmava que ele havia recebido a homenagem do governo norte-americano e se tornado o único brasileiro a conquistar essa façanha, além de uma premiação de 10 mil dólares. A discípula inglesa conheceu Mestre João Grande no Harlem, era praticante da capoeira regional, mas também se “converteu” e passou a praticar capoeira Angola. Como não era negra nem militante da causa afro-americana estimulou o mestre a abrir sua academia na Rua 14. Uma operação que envolvia riscos, por ser uma área mais valorizada e cara, mas que foi totalmente apoiada por Risadinha, fator fundamental para o funcionamento do *Capoeira Angola Center*.

De todas, a principal contribuição dela para Mestre João Grande, no meu ponto de vista, foi a obtenção do *green card*, em 1993, o qual proporcionou que ele saísse da ilegalidade e conseguisse permissão para trabalhar e morar nos Estados Unidos. Para os brasileiros que chegam e se tornam ilegais o documento é um sonho perseguido por todos. De fato, a trajetória do mestre angoleiro em Nova York tangencia a dos imigrantes “brasucas”, por isso não é coincidência encontrá-lo numa rápida passagem de um livro sobre o assunto:

Os músicos, sapateadores, dançarinos, malabaristas, mágicos, pintores, patinadores, cantores, invadem ruas e praças. Na Union Square, capoeiristas da Academia de Capoeira de Angola, discípulos do baiano

João Grande – o “Mestre” – costumam se encontrar para uma dança nas tardes de sábado. O Grupo de Capoeira de Angola funciona no segundo piso de um prédio velho da Rua 14, esquina da Segunda Avenida, em Manhattan. Na porta da academia de Mestre João Grande um folheto anunciava: *The Original, Ancient African-Brazilian Martial Art*. Muitos americanos freqüentam a academia de João Grande. Desafinam nas cantigas de roda, mas até que gingam direitinho⁸⁴.

Os Estrangeiros do Trem N foi publicado em 1997, quando Mestre João Grande ainda dava aulas no endereço antigo, depois se mudou do número 69 para o 114 da mesma rua. O livro é baseado em entrevistas com imigrantes brasileiros em Nova York e o título diz respeito à linha de metrô que leva a Astoria, reduto de muitos deles. Não por acaso, foi justamente nessa região do Queens que aconteceu a festa de encerramento do *Memorial Day Weekend* organizado pelo *Capoeira Angola Center*, num bar com o sugestivo nome de *Made in Brazil*.

Num pequeno palco um grupo de pagode animava a noite do grupo multicultural que fez parte do evento. Na pista de dança os capoeiristas se misturavam com os imigrantes brasileiros de Astoria, freqüentadores do lugar. Na verdade, não apenas Mestre João Grande, mas a própria capoeira pode ser associada à história da imigração brasileira. Como afirmou Sônia Duarte Travassos:

O aumento da saída de capoeiristas brasileiros do Brasil para os EUA, não por acaso, coincidiu com o aumento das migrações de brasileiros, em geral, para o exterior... A migração dos capoeiristas acontece de forma semelhante à de outros migrantes, ou seja, através de redes, no caso as de capoeiristas “amigos” já estabelecidos nos EUA. Há, entretanto, uma peculiaridade no caso da capoeira, a saber, a mesma que tornava a migração interna ao Brasil, um caso particular, dentro do quadro mais geral dos fluxos migratórios: os mestres de capoeira são detentores de um saber qualificado. Nos EUA, a capoeira, não apenas, é mais facilmente considerada uma forma de “arte”, mas, além disso, uma “arte étnica”, o que, para os norte-americanos tem grande valor⁸⁵.

⁸⁴ VILAS BOAS, Sergio. *Os estrangeiros do Trem N*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. P.161 e 162.

⁸⁵ TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Op. Cit.* p. 234.

Uma prova de que a capoeira foi valorizada em Nova York aconteceu em 1995, quando o então prefeito Rudolph Giuliani proclamou que o dia 12 de junho seria considerado o “capoeira *day*” para homenagear duas décadas de sua prática na cidade.

Tratava-se de coroar um percurso que havia se iniciado em meados da década de 1970. Neste período surgiu o “brasuca”, apelido dado ao brasileiro que mora nos Estados Unidos. Conforme explicou Meihy: “O número crescente de brasileiros em Nova York provocou a generalização de um gentílico, *brasuca*. Foi Guttemberg Moreira – também conhecido como *Seu Gutte* – quem, do alto de seus 33 anos de permanência nos Estados Unidos, explicou a origem da palavra”⁸⁶. Guttemberg não apenas explicou como surgiu o termo, também afirmou que foi o responsável por sua criação. Sua narrativa foi publicada no livro de Meihy:

Você sabia que a palavra brasuca foi inventada por minha causa? Quando eu jogava futebol aqui no Central Park, eles me chamavam de Brasuca... agora tudo quanto é brasileiro é brasuca. Foi o número crescente de patrícios que provocou a generalização e hoje todo mundo que vem do Brasil é brasuca. A história foi assim: apesar de ser quase cinquentão, eu ainda era forte e esperto, jogava bola com uma turma no Central Park. Nos times havia muitos estrangeiros: italianos, colombianos, portugueses... eu era o brasileiro do time e como todos eram chamados pelos nomes do país de origem, eu era conhecido como brasileiro ou carioca... “Brasirrrero” era difícil de pronunciar, “carrrioca” também, então eles começaram a me chamar de “brasoca”, que é uma combinação de brasileiro e carioca, pois, apesar de eu ser mineiro, tinha um tal Constantino, um grego que conhecia o Brasil, para quem todo brasileiro era carioca ou “carriôca” como ele pronunciava... Depois o apelido foi pegando, pegando. Hoje a brasileirada toda de Nova York é conhecida como brasuca... brasuca com ‘s’ e ‘u’, porque nós mesmo adaptamos do nosso jeito brasileiro⁸⁷.

Como que para confirmar os estereótipos sobre nosso país, a palavra “brasuca” surgiu num jogo de futebol. Mais ainda, serviu para nomear um “herói” nacional criado

⁸⁶ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Brasil fora de si: experiências de brasileiros em Nova York*. São Paulo: Editora Parábola, 2004. p. 33.

⁸⁷ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Op. Cit.* p. 38.

nos Estados Unidos por Guttemberg. Desenhista, criou o Zé Brasuca para o jornal *The Brazilian*, o primeiro impresso da comunidade verde e amarela em Nova York. Conforme explicou Guttemberg: “Então eu criei o Zé Brasuca, um personagem que sintetizava ironicamente o brasileiro médio que vinha para Nova York e o coloquei em uma tira de história em quadrinhos. O Zé Brasuca era um brasileiro ilegal aqui, mostrando as dificuldades que ele encontrava por não saber inglês...”⁸⁸.

Zé Brasuca, não fosse personagem de ficção, seria o primeiro brasileiro a trazer a capoeira para os Estados Unidos. Numa tira de 1973 - antes de Jelon e Loremil a chegarem à cidade - reproduzida por Meihy em seu livro, o herói usa os golpes da dança-luta para brigar com uma gangue de traficantes de drogas e salvar a mocinha, uma norte-americana chamada Linda.

Ao participar da pesquisa do livro de Meihy, tive acesso às tiras de Zé Brasuca publicadas no *The Brazilian*, do número 1 ao 14, em 1973. No último número que tive em mãos Zé abria uma academia de capoeira que se tornara uma febre em 20 cidades americanas, a *Capoeira do Brasil Inc.* A tira dialogava com a realidade dos brasileiros, inclusive capoeiristas, que viviam no país norte-americano, mas mostrava uma ficção estereotipada e fantasiosa.

Em toda sua trajetória Zé Brazuca sobrevive devido às suas habilidades que se resumem a uma série de clichês sobre o Brasil. Através de sua desenvoltura na capoeira e da malandragem usada para sair das situações difíceis, além de sua condição de *latin lover* brasileiro, é que ele se sobressai e consegue se firmar nos Estados Unidos. De fato, alguns destes clichês garantiram a sobrevivência de personagens de pele e osso, como mostrou a estratégia dos capoeiristas de apresentar shows folclóricos em boates de Nova York. Por outro lado, não resume a experiência de mais de mil brasileiros que buscaram os Estados Unidos como opção de vida.

Um fluxo que teve início no Brasil diante dos “resultados da propaganda de viagens turísticas, motivadas pelo ‘milagre econômico’ dos anos 1970”. Inicialmente era um projeto “dirigido à classe média” que viva no país em plena ditadura militar. “Aprender inglês, cultuar música e cinema norte-americanos, viajar para a Flórida e fazer compras em

⁸⁸ Idem. p. 39.

Nova York transformaram-se em definição de *status social*”, explicou Meihy⁸⁹. No entanto, com a recessão financeira causada pela fracasso da gestão dos militares e agravada na transição para democracia no governo de José Sarney, o projeto de busca aos Estados Unidos passou a contemplar, nos anos 1980, uma classe média empobrecida e desiludida que passou a buscar uma saída para os problemas enfrentados no Brasil em terras estrangeiras, principalmente Nova York.

O que diferenciava os capoeiristas dos brasileiros que migravam para os EUA é que não possuíam um projeto de imigração. Travassos, em seu trabalho, chegou a mesma conclusão sobre a vinda deles.

... vários *discursos* também sugeriram que suas escolhas tiveram algo de aventura, de inesperado, de intempestivo, de não planejado. Em nenhum momento, havia uma auto-identificação de migrante, quer dizer, daquele que se via numa situação difícil e, a duras penas, resolvia mudar-se para tentar melhorar de vida nos EUA. Tudo levava a crer que eles haviam feito uma opção por uma aventura, sem maiores compromissos.⁹⁰

Mesmo tendo optado por ficar nos EUA, diante das dificuldades encontradas no Brasil, Mestre João Grande nunca planejou viver no exterior e também não se considerava um imigrante, definindo-se como a maioria dos capoeiristas. “Eu sou andarilho, eu gosto de andar pelo mundo, eu sou aventureiro. Eu gosto de andar muito, desde de dez anos de idade eu ando pelo mundo, eu sou aventureiro. Eu parei aqui, gostei daqui”.

É certo que os capoeiristas em geral vêm engrossando há três décadas as fileiras de embarque de imigrantes brasileiros para o exterior, mas o percurso do mestre angoleiro, no entanto, não explica o complexo processo migratório de capoeiristas para os Estados Unidos, porque são muitas e diferenciadas as trajetórias destes para o país.

João Grande aterrissou em Nova York aos 57 anos. A aventura da errância, que vivia desde menino, era uma forma de sobrevivência, não uma busca planejada por uma situação financeira ou social melhor, ou uma viagem da juventude para conhecer outros mundos. Não viera da classe média nem possuía estudos como seus antecessores.

⁸⁹ Ibidem. p. 27.

⁹⁰ TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Op. Cit.* pp. 235 e 236.

Precisava se movimentar para sobreviver, por isso a errância é uma constante no Brasil entre os pobres dos sertões, distanciados da onde o dinheiro “corre”, dos grandes centros. É a “Vida de Viajante” cantada por Luís Gonzaga: “Minha vida é andar por este país/ Pra ver se um dia descanso feliz”. Não apenas ele, mais outros músicos importantes saíram dos sertões, a “periferia”, para buscar o “centro”, as grandes cidades brasileiras. O cantor maranhense João do Vale viveu esta jornada, quando se lançou...

...como peregrino em direção ao Rio de Janeiro, pegando carona e dirigindo caminhões pelas estradas do Brasil... Dava-se assim a culminância de uma pequena epopéia que, de certa forma, não era apenas pessoal, mas testemunha de uma parcela de brasileiros. Aliás, a vida de viajante de João do Vale se iniciou aos 12 anos, quando foi morar com a família, em São Luís, capital do estado do Maranhão. Fugindo, aos catorze anos, para Teresina, no vizinho estado do Piauí, teve como consequência positiva um outro importante compositor nordestino, Luís Gonzaga, com quem compôs em 1962 *De Teresina a São Luís* onde descreve o sentido itinerante dos nordestinos⁹¹.

Compositores que retrataram a errância em suas músicas, João do Vale e Luís Gonzaga mostraram o deslocamento das culturas locais como destino para os desafortunados do nosso país, ao contrário da imigração, que pressupõe a escolha de um outro país para viver.

Os capoeiristas, e os artistas populares em geral, sempre foram mais errantes do que migrantes e imigrantes, talvez porque possuíam o “saber qualificado” que lhes possibilitava ganhar algum dinheiro nas praças e palcos de vilarejos e cidades. Um mecânico, por exemplo, não poderia errar pelas oficinas do país. É claro que os capoeiristas também sempre tiveram um outro ofício. Mestre João Grande, entre outras atividades, trabalhou durante anos na construção civil, batendo estaca para abrir estradas no interior do Brasil. Mas foi a capoeira que o levou para o mundo. João do Vale, outro trabalhador braçal,

⁹¹ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Op. Cit.*

também alcançou o centro com sua música, o que não significou apenas um sucesso pessoal. Conforme Meihy:

As viagens/ mudanças de João do Vale significam mais do que um movimento individual ou de alguém inconformado com aquela espécie de exílio voluntário de quem deixa o nordeste em busca do sul. Porque se reconhece nas tradições locais, torna-se uma espécie de registro vivo e porta-voz do que ficou para trás e que mereceria lugar no imaginário nacional⁹².

João Grande, assim como João do Vale, também deixou sua terra natal para se tornar “registro vivo e porta-voz do que ficou para trás”, deslocando-se de sua condição periférica e alcançando o “centro do mundo” para denunciar o esquecimento e descaso sofrido pelos mestres de capoeira Angola. A diferença é que o compositor fez parte da leva de migrantes nordestinos que buscou o sul na década de 1950, enquanto que o angoleiro acompanhou a onda de brasileiros que deixava o Brasil em busca de oportunidades nos Estados Unidos, desde o final da década de 1970.

O mestre baiano também tinha uma música que considerava narrativa de sua aventura, na verdade uma quadra cantada e composta por Bule-Bule, repentista baiano que costumava cantar no Mercado Modelo, em Salvador.

*Eu sou fruta madura
Que cai do pé lentamente
Na queda larga a semente
Procura uma terra fresca
pra ser fruta novamente*

Os resultados desta aventura foram mais positivos do que se poderia imaginar, pois como afirmou Mestre Cobra Mansa, um dos responsáveis por seu retorno ao jogo: “Mestre João Grande começa a ser um marco dentro da capoeira Angola nos Estados Unidos”.

⁹² Idem.

Em 1994, foi a vez de Mestre Cobra Mansa resolver ficar aos EUA, também trazido por Mestre Jelon, o que resultou na Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), criada em Washington, em 1996. Dissidência do GCAP, este novo grupo se tornou um outro vetor de disseminação internacional do jogo dos angoleiros. O que não foi fácil, segundo contou:

MESTRE COBRA MANSA: Mestre Jelon me convidou para fazer um trabalho em Nova Iorque. Eu fiz o trabalho com ele mais ou menos um mês e depois eu fui para Washington, convidado para fazer uma oficina de capoeira com alguns alunos numa escola negra que tinha lá, uma escola afrocêntrica. Logo em seguida, me dão um convite, eu decido aceitar esse convite e vou para Alemanha, fico lá um tempo, dois meses depois eu retorno já para fazer esse trabalho em Washington. Tiveram as dificuldades. A dificuldade da língua, a dificuldade de adaptação, dificuldade cultural, sabe? Eu acho que foram muitas: de isolamento... eu tinha uns alunos que a gente tinha contato durante a semana, mas de repente final de semana e feriado cada um ia cuidar das suas coisas e você ficava lá dentro de casa sozinho sem ter o que fazer, sem ter para onde ir. Saca? Ia lá em Mestre João Grande que era também uma forma de estar mais associado. Então, assim, teve todas essas dificuldades até você criar o seu próprio ambiente. Eu fui criando o meu ambiente com o tempo.

Foram 10 anos em Washington. A FICA surge um ano e pouco depois. Logo a partir do momento que meu trabalho juntamente com Mestre Moraes, no GCAP, começa a tomar outro rumo, a gente começa a não ter a mesma linha de pensamento, então, a partir desse momento eu começo a me afastar e crio a Fundação Internacional de Capoeira Angola. Em Washington.

Depois dessa temporada em Washington Mestre Cobra Mansa deu continuidade à sua errância, viaja pelo mundo ministrando oficinas e coordenando os núcleos da Fica espalhados na Europa, EUA e Brasil. Apesar da vida de andarilho e de ter nascido no Rio de Janeiro, escolheu Salvador para viver.

MESTRE COBRA MANSA: Eu estou sediado na Bahia... fazendo os projetos que eu tenho em mente... Então, estou mais na Bahia mesmo, agora o que eu estou tentando fazer é viajar dois meses no meio do ano, mais dois meses no fim do ano e volto fico na Bahia, fico oito meses na Bahia. É o lugar onde eu me encontrei. Eu acho que o Rio de Janeiro foi o lugar onde eu nasci, mas a Bahia foi o lugar que eu adotei e gosto de lá, eu me sinto bem lá.

Mestre João Grande, por sua vez, quando perguntado, afirma que não sabe qual será seu destino, se deixará ou não os EUA.

MESTRE JOÃO GRANDE: Na Bahia eu tava fazendo capoeira sem ajuda do dia de amanhã. Bahia é terra muito boa, abençoada, graças a deus. Adoro minha Bahia, dou valor muito a minha Bahia, mas pra capoeira não dá. Eu vim para aqui, cresci. Deus no céu e os meus orixás na terra.

*Maior é deus pequeno sou eu
Tudo que eu tenho foi deus quem me deu.*

Mestre Pastinha que fez esta música. Eu gosto. Gosto muito de Nova York. Adoro aqui. Tudo. De tudo eu gosto daqui. Volto pro Brasil. Lá é terra boa, abençoada. Vou ao Brasil. Mas se Deus me permitir ficar aqui...Se eu estivesse com esse dinheiro lá, que desse pra viver, ia morar lá. Brasil é terra abençoada. Tá todo mundo saindo de lá para vir pra cá e pra Europa. Não dá não. Não dá pra viver de capoeira, não dá valor. Passa necessidade. Na Bahia nego não dá valor.

Tudo de bom me deram aqui. No Brasil também tive tudo de bom para mim, graças a Deus. Mas tem uma coisa no Brasil que o pessoal não tem, não tem dinheiro, não cresce. Eu sou aventureiro, sou andarilho, gosto de andar pelo mundo. Eu gosto de andar muito, desde dez anos de idade eu ando pelo mundo, eu sou aventureiro. Eu parei aqui, gostei daqui.

Apesar de reafirmar sua identidade de aventureiro e andarilho, e de declarar seu amor a Bahia, não se pode negar que, ao resolver ficar nos EUA, Mestre João Grande rompeu com seu berço de nascimento, onde fazia capoeira “sem ajuda do dia de amanhã”.

Por isso decidiu ficar em Nova York. Alguns pontos que ajudaram na sua permanência no “centro do mundo” foram decisivos para isso: a valorização da cultura tradicional, o multiculturalismo, a estratégia dos shows folclóricos e a mediação dos intelectuais. Ainda assim, são motivos que não explicam totalmente como a tradição da capoeira Angola permanece na vertigem da modernidade. Para buscar essa resposta, é preciso retornar à sua história na Bahia.

Parte 2:
Lembranças da Bahia (1933-1990)

1. Mito fundador e narrativas da infância

Um dos maiores estados do Brasil, a Bahia possui um território extenso, no qual as distâncias sociais são tão grandes quanto as geográficas. Mesmo que a vida na capital não fosse tampouco fácil ou igualitária, no sertão as dificuldades eram maiores, os recursos eram poucos e a riqueza concentrada nas mãos de alguns coronéis. Mestre João Grande viveu neste cenário durante sua infância, filho de um lavrador nos confins de um país recém saído da escravidão, onde a maioria negra vivia na extrema pobreza. O menino trabalhava na roça com o pai desde muito cedo, sem ter tempo para educação ou lazer. Brincava de observar os bichos. Não tardou para que iniciasse suas andanças. Como contou o Mestre: “...desde dez anos de idade eu ando pelo mundo”. As migrações fazem parte da herança deixada pela diáspora negra aos seus descendentes, cujos deslocamentos permitiram a expansão das culturas da ancestralidade, manifestações que cultivam os costumes e a memória dos ancestrais africanos.

Mestre João Grande não falou muito sobre sua infância, nem explorou detalhes, apenas se referiu a dois momentos emblemáticos, dois episódios que sempre relatava quando pediam que contasse sua história. Ambos aconteceram quando tinha dez anos. A lembrança mais antiga corresponde à época que morava na roça e trabalhava com o pai. Naquele tempo, andava pelos matos, jogava farinha no rio e observava os peixes nadando sem se tocar. Olhava para o céu e percebia que os pássaros também não se tocavam.

MESTRE JOÃO GRANDE: Eu Nasci em Itagi, interior da Bahia.

Eu trabalhava na roça em Itagi. Eu trabalhava com meu pai na lavoura. E lá, as vezes, eu ia para o mato e ficava observando os bichos. Não sabia o que era capoeira, capoeira para mim era mato. Ia para ver os bichos andarem no mato. Os pássaros voando não batiam nos outros, desviavam. Ia para o rio jogar farinha e ver como os peixes nadavam, os peixes não batiam nos outros. Aquilo na minha mente despertava esse assunto, como eles não batem um no outro? Eu tinha dez anos de idade.

Este talvez seja um dos princípios fundamentais do jogo de capoeira Angola, quando duas pessoas fazem movimentos que se entrelaçam sem, no entanto, se tocar, a não ser quando um não encontra defesa para o golpe do outro e é atingido. O angoleiro busca manter este “diálogo” corporal sem encostar no seu oponente, tentando desenvolver todo o entrelaçamento dos corpos que a movimentação pede, até chegar a um momento de tensão em que alguém, inevitavelmente, recebe o golpe, um dos objetivos da brincadeira.

Vítor escreveu que na “*performance* corporal da capoeira Angola, há um ponto fundamental a ser destacado: durante a vadiação, os corpos dos capoeiristas nunca se tocam”. A autora lembra que “a única exceção é a chamada de Angola”, momento em que um dos jogadores deixa de dar continuidade à brincadeira e pára em posições diversas, chamando o outro para tocar as suas mãos. Quando isto acontece dão alguns passos, como numa dança, para depois retornar à brincadeira. Ainda que seja de difícil explicação, a “chamada de Angola” é um artifício usado para muitos fins, como por exemplo, quando o capoeirista quer armar uma cilada para o outro, podendo inclusive não fazer nada, apenas dar três passos para um lado e três para o outro.

Vítor foi adiante e explicou que na capoeira regional, ao contrário, “os corpos se tocam nos movimentos conhecidos como golpes ligados, o que é inédito em comparação com a capoeira anterior a Bimba”⁹³. As distinções são mais complexas. Mestre Pastinha e seus alunos praticavam “golpes ligados”. Quanto à utilização destes golpes pela capoeira Angola, “é impossível afirmar se isto foi um influência de Bimba ou estabelecido previamente em sua prática”. Assunção explica melhor:

Os movimentos acrobáticos usando a ‘cintura desprezada’ constituíram a principal inovação da capoeira regional. Através dela o capoeirista era capaz de reagir contra tentativas de agarrá-lo, exatamente o que praticantes da maioria das outras tradições de lutas de agarrar iriam fazer num combate de estilo livre. Estes movimentos (a maioria deles chamados de ‘balões’) consistiam em projeções de um capoeirista, que tinha que se lançar e cair sobre seus pés o mais suave possível, escapando de forma acrobática de uma situação em que sua cabeça havia sido colocada sob os braços do outro. Os balões logo se tornaram um dos mais polêmicos movimentos de Bimba, pois na capoeira tradicional não havia

agarramento. As performances acrobáticas dos balões se transformaram num símbolo da beleza da Regional ou, de acordo com outras observações da época, uma ‘adulteração’ da ‘genuína capoeira’⁹⁴.

A crítica à “adulteração” da “genuína capoeira” mostra que muitas vezes os mantenedores da modalidade tradicional não assumem os movimentos como inventados e recriados. Assim como na capoeira regional, mestres de capoeira Angola, entre eles João Grande, recriaram a movimentação, incluindo novos golpes, excluindo outros. O que relaciona a capoeira a uma memória corporal que se mantém no presente devido a uma constante seleção de imagens gestuais.

Memória do corpo

A seleção dos movimentos é um processo do tempo, uns são adotados ou excluídos, outros contêm sua base. A busca pelos golpes e movimentações “autênticas” da capoeira Angola é constantemente reafirmada e, na maioria das vezes, contraditória. Mestre João Grande encena um tipo de “balão” em que um arremessa o outro por cima do próprio corpo agarrando-o pelo braço.

Uma foto de alunos de Mestre Pastinha realizando um movimento parecido – colocada no encarte da versão VCD de *O Pulo do Gato*, produção do *Capoeira Angola Center* – mostra que em algum momento o balão foi ensinado e utilizado no Centro Esportivo de Capoeira Angola, motivo pelo qual Mestre João Grande o recriou, embora não seja utilizado na maioria das outras escolas de angoleiros.

A seleção - dos movimentos, dos cânticos e instrumentos - era um ponto fundamental para que a capoeira pudesse ser pensada como uma memória do corpo. Para Henri Bergson, os movimentos corporais são imagens selecionadas a partir de duas memórias: lembrança-hábito e a lembrança-imagem. Na primeira, os “movimentos, ao se repetirem, criam um mecanismo, adquirem a condição de hábito, e determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas”. Na segunda, para “evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é

⁹³ REIS, Letícia Vidor. *Op. Cit.* p. 218.

⁹⁴ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 135.

preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. Bergson também se referiu aos momentos de aprendizado em que as “duas memórias” caminham “lado a lado e prestam-se um mútuo apoio”⁹⁵.

A capoeira como memória é uma interseção das lembranças hábito e imagem. A primeira é adquirida com a observação e a repetição, de forma que os movimentos alcançam eficácia automática, absorvida ao longo de constantes treinamentos. A segunda produz a imagem lúdica do corpo, o seu momento de “querer sonhar”, de realizar movimentos cuja utilização marcial é pretexto para o desenho da plástica corporal. Um momento de vadiagem, de brincadeira, no qual o mundo pragmático não é prioridade. A roda é o ritual de abstração do presente para encenar o passado, também é o momento do improvisado, da espontaneidade, da criação, com certeza facilitados pelo “hábito” do corpo de realizar os movimentos, daí o “mútuo apoio” citado por Bergson.

Um outro elo de ligação entre a capoeira e a memória é a atualização do passado, a influência que sofre do presente no ato de sua narrativa corporal. Afinal, se algo “merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”⁹⁶. Mesmo a capoeira Angola, modalidade tradicional, carrega nos seus rituais contemporâneos a marca do cotidiano e suas mudanças.

No seu trabalho pioneiro, primeira dissertação a ter como tema a capoeira, Julio César Tavares já se referia ao “corpo como instrumento de transmissão da cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos (arquivo), ao mesmo tempo, que como instrumento de organização de defesa física, individual e comunitária (arma)”. Para o autor: “Foi esse binômio arquivo-arma que selecionou a linguagem que veio compor o repertório de signos armazenado no próprio corpo do negro”. Para ele, o corpo é depositário de uma “memória não-verbal”, assim como a linguagem da capoeira. Apesar das conexões diretas com minhas reflexões, Tavares esqueceu o conteúdo verbal do jogo - presente, por exemplo, nas canções - e não apostou no corpo africano. Segundo escreveu a “existência da capoeira vem desde os quilombos”, reforçando a hipótese de que a arte teria sido criada devido à

⁹⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. pp. 67, 64, 65 e 66.

⁹⁶ BERGSON, Henri. Op. Cit. p. 63.

“constante observação dos animais que constituem a fauna brasileira; tais como o macaco, a onça, a raposa e a aranha”⁹⁷.

Para Mestre João Grande a capoeira possui uma matriz africana – especificada no ritual do *n’golo* – que se desenvolveu em terras brasileiras. A primeira vez que se ouviu falar desta tradição em Salvador foi em 1965, através de um artista angolano chamado Álbano Neves e Souza, cuja missão era documentar as múltiplas ligações culturais existentes nas colônias portuguesas da África e Brasil.

Em Salvador, conheceu Mestre Pastinha e passou a freqüentar sua academia no Largo do Pelourinho, 19. Fez desenhos dele e conversou muito com o “guardião” da capoeira Angola. Nesses encontros Neves e Souza revelou as “semelhanças entre os movimentos da capoeira e a dança do seu país natal, o *n’golo*. Ele então propagou a idéia que o *n’golo*, a dança da zebra, era possivelmente a origem da capoeira”⁹⁸. Na volta para casa publicou a série de desenhos do *n’golo* e da capoeira. Acompanhando suas ilustrações estava o seguinte texto escrito pelo desenhista:

N’golo, a dança da zebra, é possivelmente a origem da capoeira, a dança-luta do Brasil. É a dança do tempo do Mufico, um rito de puberdade para as moças das regiões do Mucope e Mulondo. O objetivo da dança é bater no rosto do oponente com os pés... N’golo significa zebra, e certamente a dança se origina dos saltos e batalhas da zebra, o golpe com o pé enquanto as mãos estão tocando o chão é uma reminiscência dos coices da zebra⁹⁹.

O artista angolano também manteve contato com o folclorista Luís da Câmara Cascudo, afirmando através de suas correspondências que a dança viera das cerimônias Mucope. Este endossou a tese e a repetiu em seus livros, mas conforme explicou Assunção, “Cascudo manteve uma posição marginalizada no campo dos estudos folclóricos brasileiros e suas colocações sobre as origens da capoeira inicialmente não tiveram muito impacto”¹⁰⁰.

⁹⁷ TAVARES, Julio César. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Dissertação de mestrado, Sociologia, Universidade de Brasília (UNB), 1984. pp. 12 e 94.

⁹⁸ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 22.

⁹⁹ SOUSA, Albano de Neves e. ...Da minha África e do Brasil que eu vi...(Luanda: n.p.;n.d.)

¹⁰⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 24.

Em 1967, numa entrevista realizada por Roberto Freire, publicada na Revista Realidade, Mestre Pastinha avaliou o “jogo da zebra” como origem da capoeira de forma relativizada e bem-humorada, mostrando conhecimento das pesquisas de estudiosos realizadas até aquele momento. Ainda assim, não abriu mão de sua procedência africana, mais precisamente de Angola, mantendo seu discurso da africanidade. Mestre Pastinha colocou a manutenção dos princípios da capoeira Angola como uma missão que teria continuidade em seus discípulos:

Mas tem muita história sobre o começo da capoeira que ninguém sabe se é verdadeira ou não. A do jogo da zebra é uma. Diz que em Angola, há muito tempo, séculos mesmo, fazia-se uma festa todo ano em homenagem às meninas que ficavam moças. Primeiro elas eram operadas pelos sacerdotes, ficando igual, assim, com as mulheres casadas. Depois enquanto o povo cantava, os homens lutavam do jeito que fazem as zebras, dando marradas e coices. Os vencedores tinham como prêmio escolher as moças mais bonitas entre as operadas. Pode não ser verdade, mas os capoeiristas de hoje bem gostariam que fosse, desde que suas vitórias tivessem prêmio igual...

Bem, mas de uma coisa ninguém duvida, foram os negros trazidos de Angola que ensinaram capoeira pra nós. Pode ser até que fosse bem diferente dessa luta que esses dois estão mostrando agora. Me contaram que tem muita coisa escrita provando isso. Acredito. Tudo muda. Mas a que a gente chama de capoeira de Angola, a que aprendi, não deixei mudar aqui na Academia. Essa tem pelo menos 78 anos. E vai passar dos 100, porque meus discípulos zelam por mim. Os olhos deles agora são os meus. Eles sabem que devem continuar. Sabem que a luta serve para defender o homem¹⁰¹.

Por volta dos anos 1980, a dança do *n'golo* seria reafirmada como origem da capoeira angola, num momento em que esta se revitalizava a partir da afirmação de uma identidade africana, em sintonia com o momento em que o Movimento Negro do Brasil ganhava força. Construído nos anos 1960, o mito fundador da dança da zebra se incorporou

¹⁰¹ FREIRE, Roberto (texto); ZINGG, David Drew (fotos). “É luta, é dança, é capoeira”. In: *Realidade*, São Paulo, 1967.

à tradição oral, de forma que este evento passou a ser narrado pelos angoleiros como origem da capoeira.

Sem saber, o menino João mantinha o hábito dos ancestrais africanos de observar os animais e já conseguia ver a capoeira, mesmo sem nunca tê-la conhecido, nos bichos que não se tocavam. Outros capoeiristas também se referiram à importância deles para criação da arte, mas nem todos com a mesma intenção de Mestre João Grande.

Mestre Almir das Areias escreveu que a capoeira surgiu no Brasil, quando, “imitando gatos, macacos, cavalos, pássaros, cobras, etc., os escravos descobriram os primeiros golpes da luta”¹⁰². Como se vê, o autor-capoeirista utilizou da observação dos animais para conferir nacionalidade brasileira à arte.

A dança do *n’golo*, ao contrário, traz na zebra, um dos animais símbolos da África, o “imaginário associado com o Congo/Angola”¹⁰³. Conforme Marilena Chauí, no mito de origem “a *fundação* se refere a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo”¹⁰⁴.

Ainda que o *n’golo* seja um mito fundador acolhido pelos angoleiros, Assunção afirmou que “recentes pesquisas sobre possíveis ancestrais da capoeira mostram incríveis continuidades entre práticas da África Central e a capoeira contemporânea”. No entanto, adverte: “Apesar dessas permanências, a capoeira mudou significativamente ao longo dos últimos dois séculos, e estas transformações afetaram não apenas aspectos formais e contexto social, mas também seu sentido cultural”¹⁰⁵. Além disso, é improvável que a capoeira seja continuidade de apenas um ritual africano, sendo mais possível que represente uma síntese de danças guerreiras da África Central que no Brasil adicionou características locais. Portanto, o corpo africano a que me refiro não é um modelo único, mas um conjunto de referências corporais desta região do continente negro.

As transformações, mudanças de contexto e sentido, citadas por Mathias Rohrig Assunção, são encaradas por Mestre João Grande em sua narrativa, para ele a dança da zebra foi aprimorada no Brasil. Ele não negou o desenvolvimento que se deu no país, ao contrário, afirmou que aqui a dança se tornou mais difundida como um saber transmitido

¹⁰² AREIAS, Almir das. *O que é capoeira?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹⁰³ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 72.

¹⁰⁴ CHAUÍ, Marilena. *Op. Cit.* p. 9.

¹⁰⁵ ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Op. Cit.* p. 25.

de mestres para discípulos: “No Brasil cresceu mais. Os mestres cresceram e foram passando para os alunos”.

Mito fundador construído nos anos 1960 por um desenhista angolano, a dança do *n'golo* foi assumida por Mestre Pastinha e seus seguidores porque é um mito que faz sentido. Tanto a influência do corpo africano da região do Congo e Angola, quanto a semelhança dos saltos e coices da zebra com os movimentos de uma capoeira primitiva são hipóteses possíveis, mesmo que não possam ser efetivamente provadas por falta de evidências materiais.

O aspecto mitológico é um dado importante para compreender o narrador, por isso para a história oral a subjetividade é mais importante do que as provas “reais”. A observação dos animais na infância é uma narrativa mitológica que faz conexão com a dança do *n'golo*, criada a partir da imitação das zebras. A narração mitológica une temporalidades distintas num só destino, num tempo presente em que o passado imaginário como origem é recontado. O ambiente natural que inspirou a dança da zebra também surge para explicar a capoeira, mas ao invés das savanas, são os matos, rios e bichos do Brasil o foco das atenções do mestre angoleiro. A importância da natureza para ele pode ser medida em sua narrativa.

MESTRE JOÃO GRANDE: A capoeira que eu faço é natureza. Não copio nada dos outros pra fazer capoeira. Deus e meus orixás que me dão sabedoria pra fazer aquilo que eu faço. Crio na hora. Peão de cabeça, criado por mim, relógio, criado por mim, balão com uma mão só, tudo criado por mim. Uso tudo que meu mestre me ensinou e multiplico mais.

O que meu mestre passou eu peguei tudo e fui crescendo. O Rio Amazonas fica num lugar somente? Recebe uma coisa de um e outro e num cresce aquele mundão todo? É assim a vida da capoeira. Você agora tá aprendendo devagarinho, quando você tiver bem você vai olhar a cultura, olha o que estou dizendo, você vai pro mato olhar no mato assim, ver fazer um movimento no mato, você faz o movimento também. Vê um bicho fazendo um movimento você faz um movimento também. Vê um peixe fazendo um movimento você faz o movimento daquele peixe. O peixe vai lá e volta, não volta? A cobra vai lá e não volta em cima pra pegar a pessoa? Tudo daqueles movimentos vai crescendo dentro daquele só. A cobra nasce pequenininha, daquilo ali a mãe não ensina nada, ela

vai e faz pela peneira dela. Deus dá tudo pra fazer aquilo. Tudo na vida é deus quem dá sempre pra fazer aquilo.

A natureza que dá pra pessoa. A natureza. O rio vai aqui e volta aqui, segue nesta direção. Não vai direto porque não tem lugar pra passar. Tem uma montanha aqui o rio não vai subir reto porque não tem onde passar, procura lugar pra entrar, pra passar. Tem uma formiga no rio num lugar onde não pode passar, ela procura, procura até achar um lugar pra poder sair. Que nem você também. Jogando capoeira você tem a sua capoeira que seu mestre te ensinou e você vai crescendo outra coisa aqui no seu corpo. O que seu corpo pedir você dá a ele.

Nesta última frase está um outro aspecto fundamental para entender a trajetória de Mestre João Grande. A sua narrativa é baseada numa memória corporal, estimulada por seu pensamento estar “em simbiose com o corpo através da corporificação” da capoeira. Relacionar a lembrança ao corpo é interagir com uma rede de significados. Conforme explicou Peter Maclaren, “narrativas enraizadas no corpo podem acomodar excesso semântico, elas são as únicas narrativas que podem fazê-lo”¹⁰⁶. Nesta relação, não se pode esquecer que o corpo da capoeira não produz apenas movimentos, mas também música. O ritmo, os instrumentos e cânticos fazem parte da sua memória corporal porque integram a tradição, o ritual e dramatizam a roda, um espaço simbólico e empírico. Através da musicalidade o capoeirista narra seu passado e presente, num movimento circular em que retrata a si mesmo e narra acontecimentos passados. Uma das formas do corpo narrar esta memória era através do canto e da *performance*.

Ancestralidade e diáspora

Mestre João Grande definiu a capoeira Angola como uma dança transformada em luta: “É uma dança, mas na hora que está precisando é uma luta”. A musicalidade, portanto, é parte fundamental do ritual e do aprendizado. Os tambores, inicialmente, marcavam a ginga do capoeirista, mas com o tempo novos instrumentos foram acrescentados aos rituais. Esta sofisticação musical costuma ser atribuída aos baianos, os quais introduziram pandeiro, reco-reco, caxixi, agogô, berimbau de barriga e atabaque.

¹⁰⁶ MCLAREN, Peter. *Op. Cit.* p. 173-174.

Reunidos estes instrumentos, a roda se tornou mais sonora, principalmente quando se acrescentou aos cânticos corridos a louvação conhecida como ladainha.

“O canto da capoeira....de africano”, afirmou Mestre João Grande. Para ele, a africanidade da arte também se encontrava no cântico. A importância que dava ao aspecto musical fazia com que criticasse a forma como outros capoeiristas seguiam o ritual. “Hoje em dia tem mestre que não canta ladainha, ou canta a ladainha e ‘ê, volta do mundo’, nem isso fala, vai logo pro corrido. Tem que cantar a ladainha”.

Canções que abrem a roda de capoeira Angola, as ladainhas costumam recorrer ao lamento do negro marcado por uma experiência capturada na África e remodelada numa situação escravista. Um lamento que permaneceu nas trajetórias futuras, pois a experiência da afro-descendência no Brasil não se resume ao episódio da escravidão. O que permanece é um costume antigo que se realiza no jogo, no qual os capoeiristas, agachados ao pé do berimbau, a espera do momento para jogar, envolvidos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvam a memória de uma arte que se expressa sob o signo da alegria, da vadiagem, da brincadeira e da luta. Ao narrar a trajetória do negro, a ladainha evoca deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, antigos mestres, ou ainda os casos de repressão que se impuseram aos capoeiristas:

*Tava em casa
Sem pensar nem imaginar
Delegado no momento
Já mandou foi me intimidar
É verdade meu colega
Com toda diplomacia
Prenderam o capoeira
Dentro da delegacia
Para dar depoimento
Daquilo que não sabia, camaradinho...*

Antigas ladainhas como esta, normalmente tinham autoria incerta e, quando muito, eram batizadas informalmente. Além disso, muitas vezes possuíam variações, ao invés de letras fixas. A preocupação principal dos capoeiristas era expressar o lamento e cumprir o ritual da roda.

A ladainha não é uma manifestação musical exclusiva da capoeira Angola. Ao cântico também estão relacionadas as festas de “Nossa Senhora, Sagrado Coração, Todos os Santos, etc.”. A devoção religiosa também é percebida no ritual da capoeiragem, mas no momento em que são comungadas com os rituais católicos as ladainhas passam a ser “*tiradas* (declamadas) ou cantadas durante os terços, novenas, trios...”¹⁰⁷.

No samba “Velório do Heitor”, Paulinho da Viola aponta para a presença do cântico na cerimônia fúnebre: “houve choro e ladainha/ na sala de recepção”. A pesquisa de Rosângela Araújo, contra-mestre angoleira conhecida nas rodas como Janja, afirma esse aspecto, quando explica que a ladainha “encontra nos ritos e rituais fúnebres sua expressão mais conhecida, qual sejam, as carpideiras”¹⁰⁸.

Cunhada como uma “forma de canto característico da cultura muçulmana”,¹⁰⁹ a ladainha é um exemplo do emaranhado de procedências culturais que fluíram pela terra nova, ponto de diálogo de destinos extremos que nela se encontraram. Por isso é possível conceber que “os velhos tiradores de ladainha do sertão do Nordeste tinham vozes de alta expressão trágica, causando inesquecível impressão pela inflexão sonora”.¹¹⁰ Nessa afirmação reside a qualidade principal do tirador da ladainha, a forma única de entoar - a criação de uma “outra voz” - a qual permite que seu canto exprima o lamento, característica que define essa manifestação musical.

Marcada pelo lamento também se encontra a ladainha na capoeira Angola, na qual assume uma posição ritualística fundamental. Embora esteja consagrada no jogo, é difícil “precisar o período da sua incorporação no universo da capoeiragem”. Ainda assim, “é possível especular sobre o século XIX como fornecendo os primeiros registros da presença da música (instrumentos e cantos) na sua prática”¹¹¹.

O lamento, no entanto, não é o único cântico da roda. A maior parte do ritual se desenrola através do canto dos *corridos*, cuja expressão musical se dá, na sua execução, de

¹⁰⁷ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1998. p. 501.

¹⁰⁸ ARAÚJO, Rosângela Costa. *O universo musical da capoeira Angola*. Salvador: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, Comissão de Documentação e Acervo, 1994. p. 11.

¹⁰⁹ ARAÚJO, Rosângela Costa. *Op. Cit.* p. 11.

¹¹⁰ CASCUDO, Câmara. *Op. Cit.* p. 501.

¹¹¹ ARAÚJO, Rosângela Costa. *Op. Cit.* p. 11.

forma bem semelhante às canções de samba de roda baiano e das variações do partido-alto carioca: “seus cantos são tirados por um solista e respondidos pelo coro”¹¹².

Apesar das semelhanças, Mestre João Grande não gostava que se misturasse o repertório: “tudo aqui é canto, não ponho nada de samba de roda na capoeira”. O mestre não incorporava cantigas do samba baiano ao jogo de Angola. Outros costumavam fazer isto porque eram duas práticas que sempre estiveram muito próximas. Instrumentos como berimbau, pandeiro e viola eram usados em ambos os rituais. Até que, através de um processo de seleção difícil de precisar, um assumiu a viola e outro adotou o berimbau como símbolo. Sabe-se, inclusive, que este não foi criado para prática da capoeira e fazia parte do cotidiano do povo escravo, tocado nas ruas, feiras livres e rodas em cidades como Rio de Janeiro e Bahia, entre outras.

O samba de roda, surgido na região do Recôncavo baiano, se tornou Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, reconhecido pela ONU, no dia 25 de novembro de 2005. Um ritual em que se preservava a umbigada, também denominada *semba* e considerada por muitos pesquisadores a origem do samba que se tornou música nacional no Rio de Janeiro. Outros, ao contrário, negam definitivamente esta colocação.

A influência do samba de roda na musicalidade da capoeira é nítida, a ponto de ser difícil distinguir seus corridos. Mesmo assim, Mestre João Grande buscava não misturar os sambas à roda, preferindo afirmar a singularidade das canções criadas pelos capoeiristas. O que não impedia que ao fim de algumas rodas de capoeira Angola ele abrisse espaço para um animado samba ao som de berimbaus.

O grande momento trágico do jogo, no entanto, é o rito inicial da ladainha, “uma necessidade de lamento, de exorcismo da dor através do canto, do canto que chora por si só”.¹¹³ No lamento se encontra o ponto principal da circularidade da ladainha¹¹⁴. Nesse momento acontece uma evocação da terra ancestral e uma releitura da vivência do negro no Brasil. Um ponto de vista antagônico ao da orientação histórica formal:

¹¹² LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. p. 36.

¹¹³ ARAÚJO, Rosângela Costa. *Op. Cit.* p. 11.

¹¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da universidade de Brasília, 1993. A circularidade, como mostrou este trabalho, é uma característica muito presente nas “fontes populares”. Os estudos de Bakhtin sobre Rabelais são definidores deste conceito de circularidade.

*A história nos engana
Diz tudo pelo contrário
Até diz a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio
Viva 20 de novembro
Momento pra se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada pra comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar
Zumbi é nosso herói
Zumbi é nosso herói, colega velho
De Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou
Apesar de toda luta
O negro não se libertou, camarada.*

Nesta ladainha a data oficial da abolição da escravatura é negada. Ao contrário das orientações formais dos bancos escolares, ensina que não foi a princesa Isabel a heroína dos escravos. “Zumbi é nosso herói”, canta o tirador da ladainha, e transmite na oralidade uma outra leitura dos acontecimentos históricos. Além disso, proporciona que o negro possa afirmar um herói com quem se identifica.

Ao mesmo tempo em que manter a tradição é a principal questão do costume antigo, este não se cristaliza num passado. Uma prova disso é o diálogo com o mundo tecnológico, o que não deixa de provocar novas situações dentro do universo capoeirístico. Atualmente, mestres de capoeira Angola têm acesso às formas de gravação e reprodução digital. Dessa maneira, se inserem no mercado musical e apresentam a autoria das canções, rompendo com os limites que costumam ser associados ao folclore, também entendido como uma manifestação de domínio público.

As duas ladainhas apresentadas fazem parte do primeiro CD gravado pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. A primeira canção citada não possui um autor definido, mas

a segunda é assinada por mestre Moraes. Os rótulos, portanto, esbarram na complexidade dos acontecimentos. Foi o que percebeu o pesquisador Carlos Sandroni:

Além da fragmentação das músicas populares, uma característica importante e ainda pouco sublinhada, da cena musical brasileira a partir dos anos 1990, é a relativização da dicotomia entre aquelas e a ‘música folclórica’. Isto se deve, em grande parte, a que pessoas envolvidas como manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribuíra.

No caso dos angoleiros, estas novas atitudes levaram o terceiro CD de mestre Moraes, *Brincando na Roda*, a ser indicado para o *Grammy Awards* de 2001. Quais seriam então as diferenças entre os rótulos de MPB e música folclórica? Sandroni tentou responder à questão:

Em resumo, a distinção entre música popular e música folclórica no Brasil esteve ligada também à idéia de que a primeira estava viva, e a segunda, morta. A integração de aspectos de manifestações folclóricas ao mercado musical moderno é apenas uma das maneiras pelas quais tal concepção vem sendo colocada em cheque nos últimos anos¹¹⁵.

Ainda que essas músicas sejam tratadas, de uma maneira geral, como folclóricas, muitas delas atuam como cultura popular, no momento em que se mantêm dinâmicas e criadoras, elaboradoras de um discurso moderno que se revela em costumes tradicionais¹¹⁶. A musicalidade tradicional atualiza antigos hábitos e faz com que permaneçam num constante diálogo com o presente. O universo do negro brasileiro – seus heróis, seus

¹¹⁵ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa, EISNEBERG, José (orgs.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 32 e 34.

¹¹⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1986. 2 ed. p.70. Renato Ortiz lembra que no Brasil o folclore é visto por uma perspectiva conservadora, como “permanência de formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo”.

orixás, suas batalhas, seus mestres – e as cenas cotidianas de uma trajetória marcada pelo enfrentamento com a ordem social são os temas absorvidos e transformados em ladainha.

E a MPB? Pode-se dizer que este termo ganhou força com os festivais da canção freqüentados por compositores, sendo raras as exceções, vindos das universidades. Não por acaso, o primeiro destes eventos, em 1965, se chamou Festival de Música Popular Brasileira, veiculado pela Tv Record, de São Paulo. A MPB, vista como uma música popular elaborada e letrada, no entanto, bebeu na fonte da musicalidade tradicional, inspirando-se em sambas, forrós, côcos e outros ritmos antigos. Afinando novamente o pensamento com Sandroni, reproduzo sua afirmação: “De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais ‘folclóricas’”¹¹⁷.

A capoeira também foi absorvida por esta geração MPB, embora não seja muito mencionada a sua presença em canções importantes, representativas de uma época marcada pelo golpe militar. Pouco se fala da influência da capoeira e da profusão de músicas que surgiram nesse período usando não apenas sua temática, mas também sua musicalidade e linguagem. *Berimbau*, de Baden Powel e Vinícius de Moraes, lançada em 1963, *Lapinha*, de Baden e Paulo César Pinheiro, composta em 1965, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, gravada em 1967, são os principais exemplos de músicas de sucesso inspiradas na capoeira, mas existem muitas outras desta época.

Em 1963, um ano antes do golpe militar, Baden Powel e Vinícius de Moraes lançaram a primeira música de uma série de “afro-sambas”, como ficariam conhecidas as canções da dupla que se remetiam à cultura afro-brasileira. A música se chamava *Berimbau*, instrumento de capoeiristas que Baden imitava ao violão. O berimbau se tornou a principal referência musical da capoeira, embora também fosse “usado pelos afro-brasileiros em suas festas e sobretudo no samba de roda, como até hoje ainda se vê, se bem que muito raro”. Ao que tudo indica, fazia parte da cultura baiana, tendo sido apropriado pela vadiagem não apenas para cantar e tocar, mas também para avisar da chegada da polícia.

¹¹⁷ SANDRONI, Carlos. *Op. Cit.* p. 33.

Valdeloír Rego explicou que Baden Powell descobriu o berimbau “por volta de 1962, quando chegou à Bahia”. O encontro com o instrumento se deu no atelier do escultor baiano Mário Cravo Júnior, onde Baden, nas palavras de Valdeloír Rego, “ouviu o referido artista tatear alguns toques de berimbau, começando assim a despertar interesse pelo *problema*, conforme expressão sua”.

O antropólogo baiano também informa que, em 1952, “muito antes de Baden Powell e Vinícius de Moraes já Batatinha havia feito uso da capoeira, em suas composições”. Batatinha era o apelido do compositor baiano Oscar da Penha. No entanto, ao invés de representar a ideologia nacional-popular, Batatinha queria transformar a capoeira num gênero musical, criando canções que intitulava de “samba-capoeira” ou “bossa-capoeira”.

Conforme enfatizou Valdeloír Rego, a dupla Baden-Vinícius foi “o ponto decisivo, na história da música popular brasileira, na adoção do toque e do canto da capoeira. Berimbau foi e continua sendo sucesso, gravado e regravado por intérpretes famosos e isso foi estímulo de novas composições dentro do tema”. Surge aí, uma hipótese para utilização da capoeira nas canções: a esteira do sucesso de *Berimbau*.

Em 1964, em meio aos problemas políticos ocorridos no país, Baden voltou ao Brasil depois de uma temporada em Paris. Foi direto para Bahia, onde ficou nos anos seguintes. Em 1967, Valdeloír Rego o conheceu. O antropólogo descreveu esse encontro: “Aproveitando sua estada na Bahia, tive a oportunidade de conhecê-lo e trocar idéias sobre a música popular brasileira no presente. Baden não perdeu um só instante, às voltas com o capoeirista Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), de quem recolheu muitos toques de berimbau e suas respectivas cantigas”¹¹⁸.

Baden realizava, na prática, a busca ao povo, embora não atuasse como ativista de um projeto político de conscientização popular, sua intenção como artista era buscar na musicalidade tradicional o material para suas composições. Não por acaso, no ano seguinte, 1968, apresentava ao grande público *Lapinha*, canção composta com o novo parceiro, um jovem de 19 anos chamado Paulo César Pinheiro.

¹¹⁸ REGO, Valdeloír. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã, 1968. pp. 71. 330, 331, 334, 335.

Interpretada por Elis Regina, *Lapinha* ganhou o primeiro lugar do I Bienal do Samba da TV Record de São Paulo, desbancando importantes composições do samba tradicional como *Coisas do mundo minha nega*, de Paulinho da Viola, e *Tive Sim*, de Cartola. *Lapinha* foi totalmente inspirada no cancionário da capoeira, principalmente o trecho final, tradução quase literal de uma cantiga das rodas da Bahia: “Adeus Bahia, zunzunzum, Cordão de Ouro/ Eu vou partir porque mataram meu Besouro”.

Besouro de Mangangá foi um capoeirista de Santo Amaro que se tornou famoso. A ele eram atribuídos até mesmo poderes sobrenaturais, de forma que sua morte foi cantada ao longo dos tempos nas rodas de capoeira. A apropriação dessas cantigas anônimas por Baden Powell e Paulo César Pinheiro foi criticada por mestre Canjiquinha, com quem Baden havia aprendido as músicas da capoeira. A reclamação do mestre baiano veio a público na reportagem intitulada “O folclore é nosso ou quem compôs a Lapinha”¹¹⁹. Como se vê, a aproximação dos artistas letrados com a cultura do chamado “homem do povo” deve ser vista de forma mais complexa do que harmônica.

No seu livro, Valdeloír Rego catalogou 17 músicas tendo como tema a capoeira, compostas e cantadas no período de 1963 a 1967. Alargando essa distância para 1972, poderia acrescentar à coleção de Valdeloír mais 6 títulos. Ao todo são 23 músicas compostas ou cantadas por nomes fundamentais da música brasileira. A lista inclui, além de Baden, Vinícius e Paulo César Pinheiro, Jorge Ben, Tom Zé, Gilberto Gil, Edu Lobo, Tom Jobim, Carlos Lira, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Jackson do Pandeiro, Caetano Veloso, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Nara Leão, Jair Rodrigues, Paulo Vanzolini e outros menos famosos como Clodoaldo Brito, um dos pioneiros na utilização do tema capoeirístico.

Destas 23, gostaria de apontar quatro músicas para fazer pequenos comentários que me ajudarão a conduzir esta reflexão a sua parte final. A primeira música é *Upa Neguinho*, gravada em 1966. Essa canção foi composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, apresentada em 1965 no musical “Arena canta Zumbi”. Dessa vez trata-se de um projeto claramente político-cultural, nos moldes da ideologia nacional-popular, no qual o grupo de teatro coloca em cena o herói da resistência negra, símbolo da luta pela liberdade dos escravos, que naquele momento serviu a um protesto mais amplo contra a democracia

perdida com o golpe militar de 1964. A capoeira, famosa como instrumento de luta pela liberdade, é citada como parte do universo do negro.

A segunda canção é *Domingo no Parque*, de 1967. Composta por Gilberto Gil, foi um prelúdio do manifesto tropicalista de 1968 e rendeu ao compositor baiano a segunda colocação no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record.

A terceira canção é *Iaiá do Cais Dourado*, samba-enredo do carnaval da Vila Isabel de 1969, gravada por Martinho da Vila em 1971. A escola da terra de Noel ficou em quinto lugar e desfilou na avenida o enredo que saudava o trágico romance entre um capoeira e uma mulata que o abandona. O cenário é o Cais Dourado, mítico porto de Salvador, reduto de capoeiras, prostitutas e outros marginalizados. Nessa composição a influência da capoeiragem baiana pode ser mais uma vez apontada.

A última é a canção do exílio de Caetano Veloso, *Triste Bahia*, poema de Gregório de Matos que o compositor musicou em 1972, em Londres. O verso “Pastinha já foi a África, pra mostrar a capoeira do Brasil”, diz respeito a viagem de mestre Pastinha que, em 1966, participou do Festival de Artes Negras de Dakar.

Nenhuma das 23 canções reunidas se referiu à capoeira Angola ou Regional. As canções apostaram na visão de uma só capoeira. Na ânsia de afirmar uma cultura genuinamente nacional, representada pelo homem do povo, os artistas citados esqueceram que esse povo é formado por múltiplas influências e referências, entre elas a ancestralidade africana.

A capoeira, vista como cultura brasileira, ao contrário, foi cantada de forma generalizada. Não creio que o motivo de sua influência na MPB tenha sido apenas o sucesso de *Berimbau*, ou resultado da busca ao povo. Acredito que o que fez a capoeira presente nas músicas dessa época foi a sua *desmarginalização* popular, que acontecia a partir da Bahia, devido à fama que alcançou a capoeiragem baiana entre os anos 1950 e 1960.

Antes disso, embora tivesse sido descriminalizada por Getúlio Vargas, em 1937, a capoeira permaneceu como prática obscura de marginais, principalmente no Rio de Janeiro e Recife, onde teve um histórico de extrema perseguição no século 19. Na Bahia isso

¹¹⁹ DUARTE, Isidoro. O folclore é nosso ou quem compôs a “Lapinha”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1968. Caderno B. p. 1.

aconteceria mais tarde, por volta dos anos 1920, o que possibilitou à capoeira baiana desenvolver o lado musical e lúdico. No solo baiano a ladainha, o berimbau e outros instrumentos foram introduzidos às rodas de capoeira. Isto provocou afinidade com as vanguardas musicais dos anos 1960 quando estas descobriram a musicalidade da capoeira Angola.

Os capoeiristas da Bahia influenciaram uma revalorização da capoeira por parte das elites artísticas e intelectuais em todo o país, o que acabou refletindo nas obras que os compositores letrados cantaram nos anos de contestação do regime militar. Nesse processo de nova divulgação da capoeira, na década de 1970, a modalidade Regional se sobressaiu, enquanto que os velhos mestres angoleiros começavam a ser esquecidos, tornando-se impossibilitados ou desistindo de continuar sua prática e de ensinar sua arte.

De qualquer maneira, o que diferenciava a chamada MPB da ladainha da capoeira Angola era o lamento, o qual se expressava através da “outra voz”. Enquanto a primeira se preocupava com uma vocalização harmônica e melódica, a segunda buscava um som que encobrisse sua voz original e viesse das entranhas do corpo. Um modo de entoar que mostrava as trocas culturais entre árabes e povos da África. O que prevalece, no entanto, entre os angoleiros, é a percepção da herança africana.

Parte da cultura árabe ou africana? É difícil precisar, o certo é que, para capoeira Angola, a ladainha foi assimilada como “canto africano”, cuja circularidade está na memória que transita entre o passado e o presente. Muitas vezes também, os capoeiristas relembram a o berço mítico, se referindo, principalmente, a Angola:

*Foi agora que eu cheguei
Foi agora que eu cheguei
Que eu vim de Angola
Trago força de lá
Trago força da terra
Trago força do mar
Trago força do céu
Com Bom Jesus de Mariá, camarado...*

Esta ladainha foi composta por Mestre João Grande, que a gravou em 2001, num CD produzido pelo *Capoeira Angola Center*. Nela o mestre evoca a memória de Angola e afirma sua ancestralidade. Para Mestre João Grande, a musicalidade da capoeira Angola também deve reverenciar os “antigos”, os velhos mestres, mantendo, assim, sua tradição.

MESTRE JOÃO GRANDE: Música? O que eu faço aqui é diferente. É dos antigos. A maioria não segue a antigüidade. Muitos mestres não seguem a tradição mesmo verdadeira. Quer dizer, cada um é cada um, não é? Hoje em dia tem mestre que não canta ladainha, ou canta a ladainha e “ê, volta do mundo”, nem isso fala, vai logo pro corrido. Tem que cantar a ladainha. Você conhece a ladainha de Cobrinha Verde? Como ele canta? Acaba ladainha ele canta “meu mestre me ensinou, jogo de mandinga, campo de batalha, ferro de bater, vamos embora, pelo mundo afora, camarado”. É assim.

Crio corrido. *Berimbau bateu*, criado por mim, *Agora que eu cheguei*, criado por mim. *Menino vamos vadiar*, criado por mim. Crio ladainha. *Anu não canta em gaiola*, *Torpederia Piauí*, *Paraná*, é corrido e ladainha. Canta como corrido e como ladainha também. Ladainha dos antigos.

Tenho muita consideração pelos antigos. Para os antigos que tão fazendo a capoeira mesmo como deve ser tenho muito respeito pra eles. Pra todos eu tenho respeito. Não é porque estou aqui que não vou ter respeito. Toda a vida eu tenho respeito por eles. Desde o momento que entrei na capoeira gosto de respeitar os antigos. Mestre Pastinha falava: “Respeite os antigos tudo”. Os antigos têm muito pra dar pra pessoa. Não pode tomar berimbau da mão de um antigo, não pode tomar o canto da boca de um antigo, nada. Tem que ser aquela história: respeitar.

A ancestralidade africana, portanto, diz respeito também à manutenção de seus costumes e valores éticos. “Capoeira Angola é para vida toda”, costuma dizer Mestre João Grande, o que equivale dizer que não é um esporte para jovens, mas um saber corporal que se acumula e refina ao longo dos anos, apesar das limitações que a velhice impõe ao corpo. O que interessa é a sabedoria adquirida com o tempo. A importância dada aos mais idosos, vistos como mais sábios, nas sociedades tradicionais do continente negro, de certa forma, tinha continuidade nas práticas dos angoleiros. Como afirmou Mestre Moraes: “A ancestralidade está na pessoa quando ela toma como referência os mais velhos”.

A narrativa cantada dos capoeiras vem de uma memória corporal, baseada nos ensinamentos dos “antigos”, assim como seus movimentos acrobáticos e golpes marciais. Um amplo repertório que se mantém através de uma tradição do corpo, a qual o menino

João avistou uma vez, quando havia deixado a roça e ido morar na cidade. Este era o segundo episódio importante de sua infância que ele costumava narrar.

MESTRE JOÃO GRANDE: Depois eu vim para Itagi, para a cidade. Eu trabalhava na roça, depois vim para a cidade. Um dia de semana eu tava sentado na porta de uma venda com dois senhores, um de nome Pedro outro Chico. Passaram dois meninos de dezoito anos, um fez um corta-capim. Enfiou as pernas uma por dentro da outra. Os dois senhores comentaram. Pedro disse pra Chico: “Chico, isso é dança de nego nagô. Passando na pessoa a pessoa cai”. Não podia conversar com ele porque ele falava pro meu pai e meu pai batia na gente. Dois adultos conversando o menino pequeno não ficava junto não. Ficava de longe. Se passasse e ficasse escutando eles diziam: “O João fica escutando a palavra dos mais velhos”. Meu pai chegava batendo na gente. Foi quando um saiu, o que falou ficou, o outro saiu. Ai eu cheguei e perguntei: Como é, Seu Chico, o que é dança de nego nagô? O que é corta capim? Ele disse assim: “Aquilo ali é dança de nego nagô”. O que é dança nagô? “Dança nagô é esse pessoal que vem da África, esse pessoal é africano e se chama Nagô. Eles fazem esses movimentos, essa dança”. Eu disse: onde é que se aprende isso? Ele disse: “Não sei. O pessoal trabalha no engenho de cana, trabalha no canavial, cortando cana, no alambique”. E o que é corta-capim?. Nego pegou o facão e disse: “É isso aqui”. Eu tinha dez anos de idade.

Os acontecimentos da infância narrados por Mestre João dialogam tanto com a ancestralidade quanto com a diáspora negra. A observação dos animais encontra eco no mito fundador da capoeira. A referência à “dança de nego nagô” se refere à procedência africana do corta-capim.

Ancestralidade e diáspora são dois conceitos entrelaçados, mas que se diferenciam. O primeiro define a reverência aos ancestrais, normalmente ritualizada por culturas reafricanizadas. O culto da ancestralidade africana não é exclusividade da capoeira Angola e pode ser encontrada tanto no campo profano, como nos sambas, quanto no espaço religioso, seja nas religiões afro-brasileiras ou nas festas do catolicismo negro. Nas congadas, por exemplo, “a África ancestral era invocada em sua versão cristianizada,

representada pelo reino do Congo”¹²⁰. A diáspora, por sua vez, é um conceito que ajuda a entender as culturas da ancestralidade e precisa ser melhor definido, pois como explicou Paul Gilroy:

Muitas vezes se esquece que o termo “diáspora” entra para o vocabulário dos estudos sobre os negros e a prática da política pan-africanista a partir do pensamento judaico. Ele é empregado na Bíblia, mas começa a adquirir algo como seu emprego contemporâneo mais livre durante o final do século XIX...¹²¹.

O sentimento de destinos comuns, marcados por escravidão, sofrimento, fuga e exílio fez com que a experiência africana fosse colocada no contexto da diáspora judaica. Uma relação que foi reforçada por “relatos bíblicos de cooperação entre negros e judeus”. A crença dos negros no Deus de Israel, o qual também os livraria da opressão, vinha de “uma percepção de que havia paralelos entre as experiências históricas dos dois grupos durante determinados períodos. A história de Salomão e a Rainha de Sabá, por exemplo, tem sido eternamente comentada pelos escravos e seus descendentes”¹²².

Na memória dos angoleiros esta relação dos africanos e afro-descendentes com os personagens bíblicos é cantada nas rodas. Não por acaso, encontrei a figura de Salomão numa ladainha, ao lado de dois santos católicos, num enredo poético que os colocava no universo dos capoeiras.

*Menino, quem foi teu mestre?
Meu mestre foi Salomão
Andava com os pés pro alto
Com a cabeça no chão
Sou discípulo que aprende
Meu mestre me deu lição
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damião, camaradinho...*

¹²⁰ MELLO e SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 32.

¹²¹ GILROY, Paul. *Op. Cit.* p. 382.

¹²² Idem. p. 385.

Pensar nesta ladainha como uma narrativa da diáspora ritualizada numa cultura da ancestralidade torna possível enlaçar os dois conceitos e entender como um reforça o outro. Através da referência ancestral a percepção da diáspora se torna mais clara e a capoeira se insere no contexto do “Atlântico Negro”. Uma posição que leva a disputas a respeito de origem e nacionalidade, conceitos quase antagônicos à idéia de diáspora e ancestralidade, dois termos que se relacionam mais intimamente com as noções de identidade e memória.

O uso do nome bíblico para designar a dispersão negra é recente, “durante as décadas de 1950 e 1960, ocorreria a apropriação do termo ‘diáspora’ por historiadores da África e da escravidão racial no Novo Mundo”¹²³. A partir daí, uma complexa discussão se estabeleceria e distintas perspectivas lidariam com a herança africana nos novos continentes.

Diáspora e ancestralidade não são termos utilizados por Mestre João Grande, mas aparecem no respeito aos antigos e na referência africana. “Tudo veio da África”, afirmou o mestre angoleiro. Conceituações à parte, a ancestralidade e a diáspora africana estão presentes nas narrativas de infância do Mestre - de forma tão vivencial quanto metafórica - na observação dos animais e na “dança nagô”. Narrados pela memória de um senhor de 72 anos, são dois acontecimentos que servem, no momento atual, para marcar uma identidade afro-descendente.

A referência à “dança nagô” é um exemplo curioso que leva a refletir sobre as caracterizações étnicas realizadas após a diáspora, numa tentativa de entender o amalgamado de povos negros que tomaram as ruas das cidades brasileiras. A capoeira, considerada herdeira dos bantos da África Central, não poderia ser uma tradição nagô, denominação que caracteriza a etnia do oeste africano.

Curiosamente, a cultura Banto sempre foi analisada como mais híbrida do que a dos nagôs, considerada mais pura pelo estudioso Roger Bastide, cujas reflexões vinham das experiências nos terreiros de candomblés. Para ele, a força dos bantos estaria no “folclore”:

Enquanto a religião é daomeana ou ioruba, no folclore triunfam os bantos. Antigamente, a polícia perseguia os malfeitores que se defendiam a golpes de faca; a luta que precedia as facadas transformou-se uma espécie de baialado, a capoeira, que é proveniente de Angola; é como um

¹²³ Idem. Ibidem. p. 387.

jiu-jitsu, mas um jiu-jitsu que seria ao mesmo tempo uma dança, com piruetas, toda uma série de passos com nomes portugueses e que nada têm de semelhante com o que se vê nos baialados clássicos, mas que são admirável demonstração de agilidade e de acrobacia. Os arcos musicais – urucongos – ritmam com suas notazinhas agudas os passos da capoeira¹²⁴.

É claro que Seu Chico não estava pensando nessas relações quando apontou para o corta-capim como “dança nagô”. Mais provável, como escreveu Daniel Dawson, que fosse quase uma gíria, uma forma de denominar: “Para o povo do interior, todos os afro-descendentes de Salvador eram nagôs ou yurubas. O Yuruba, do sudeste da Nigéria, tinha a maior influência em Salvador, considerada a Roma Negra”¹²⁵.

As especulações sobre a “dança nagô” não se limitariam ao episódio da infância. Serviria também para narrar o encontro do andarilho João com a capoeira Angola em Salvador. As narrativas dele sobre esta época, início dos anos 1950, levam a estabelecer um tripé que sustentava a capoeiragem baiana naquele período de descoberta: a magia, a vadiação e o trabalho.

¹²⁴ BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contrastes*. São Paulo: DIFEL, 1974. p. 80.

¹²⁵ DAWSON, Daniel. *Capoeira Angola and Mestre João Grande: the saga of a tradition; the development of a master*. New York City, 1993. p. 20.

2. A descoberta da “Bahia”

Um ano antes de “descobrir” a capital da Bahia, Mestre João Grande era um jovem de 19 anos que trabalhava como tropeiro. Montava em lombo de burro e transportava mercadorias pela região. Num dia de domingo, ao entardecer, estava sentado na porta de uma igreja quando conheceu um casal que mudaria, literalmente, o rumo de sua vida. O episódio confirmava a sua disposição para a errância, a consciência de que em Itagi não teria muitas oportunidades para mudar seu destino de garoto pobre do interior. Além disso, o que ambicionava era conhecer um mundo novo que estava além das fronteiras do vilarejo onde nasceu. Como ele mesmo afirmou, por exemplo, nunca tinha visto o mar, nem mesmo sabia onde era a “Bahia”¹²⁶.

Estava, com certeza, disposto a viver uma aventura que o levou a deixar sua família e buscar o desconhecido. Sua narrativa de viagem tem um tom épico, embarca numa “Marinete”, o ônibus da época, não chega imediatamente à capital, passa um mês em Ilhéus com a família de mascates que o abordou em Itagi. Depois viaja de trem e navio pela primeira vez em sua vida, até finalmente aportar na rampa do Mercado Modelo e se instalar no bairro do Tororó. Conforme narrou:

MESTRE JOÃO GRANDE: Eu saí andando, andando, andando... Sem destino. Cheguei na Bahia com vinte anos. Num dia de tarde estava sentado na porta da igreja de Nossa Senhora, chegou uma família de Bicuí, seis horas da tarde. Um casal e veio um homem também com eles, tinham três burros. Ele parou na minha frente na igreja e falou: “Você quer ir embora para Bahia?”. Ele nunca tinha me visto. Bahia, onde é?. “É longe, você vai gostar. Quer ir?”. Eu vou. Estava com 19 anos. Falei com minha irmã. Vou embora pra Bahia. “Não, não vai não, você não conhece esse pessoal, não conhece ninguém”. Eu vou. Arrumei um saco de cimento, botei minha roupinha ali.

Minha mãe tinha morrido e meu pai trabalhava no interior. Eu ficava na cidade, trabalhava na cidade. Trabalhava com tropa de burro,

viajava de Itagi a Jequié, Rio Novo, carregando mercadoria. Saímos de manhã e fomos até Rio Branco, lá pegamos uma Marinete. A gente chamava de Marinete o ônibus que ia para Rio Novo. A bagagem ia em cima. Uma Marinete toda acabada. Passamos um mês em Ilhéus, em Rio Novo. Do Rio Novo falaram: “Vamos para Bahia agora”. A família tinha parentes em Rio Novo. Pegamos o trem para São Roque, em Jequié mesmo. Nunca tinha viajado de trem. Nunca tinha visto o mar. Chegamos em São Roque seis horas da noite. Pegamos o navio em São Roque para chegar a Salvador.

Saltei na Bahia, no Mercado Modelo, e fui morar no bairro do Tororó, número 19. Tem a casa lá até hoje. Trabalhava de graxeiro em casa de família. Sabe o que é graxeiro? Lavava prato, varria a casa, fazia mandado. Não me davam nada, só a comida e a roupa. A mesma família que me levou para Bahia.

O homem era mascate, comprava coisas nas lojas e vendia nas festas do interior. Vendia relógio, jóias, brincos, vendia no interior, nas festas. Ele se chamava Edgar e a mulher Júlia. Ele passava dois meses viajando pelo interior todo. Ia para as festas, ficava lá. Depois vinha de novo.

Tinha um senhor numa casa vizinha. Um espanhol chamado Moreira. Ele tinha uma venda. Conversando comigo ele disse assim: “Vem cá, você é da onde?”. Sou de Itagi, interior da Bahia. “Você mora aí? Ganha quanto?”. Ganho nada não, só me dão roupa e comida. “Quer trabalhar comigo?”. De quê? “É pra trabalhar no depósito de cachaça lá embaixo, Depósito Vasco da Gama. Eu dou um quartinho para você morar aqui no fundo e dou cinqüenta mil réis por semana”. Tá bom. Aí saí da casa deles, foi uma peia danada.

Aí comecei. Tirei carteira de trabalho. Quando acabou o depósito de cachaça fui trabalhar com construção civil, na Delta. Depois trabalhei direto com construção civil, trabalhei aqui, trabalhei acolá...já tinha descoberto a capoeira. Eu cheguei em Salvador, em 1953, e descobri a capoeira. Já tinha completado 20 anos. Aí cheguei lá embaixo e encontrei a capoeira.

¹²⁶ REGO, Valdeloir. *A Bahia de Pierre Verger*. in Revista Exu. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. v. 33. p. 11. Conforme explicou o antropólogo: “Dizia-se há até pouco tempo ‘vou para Bahia’, referindo-se à capital”.

A descoberta da “Bahia” coincidiu com o encontro com a capoeira. Na capital baiana também ingressou no mundo do trabalho formal, que até então desconhecia, já que os empregos como tropeiro e graxeiro não lhe davam nenhuma garantia trabalhista ou até mesmo remuneração, como acontecia na casa da família que o trouxe de Itagi. Mesmo que fosse inocente ou ingênuo, aceitou as condições impostas porque viu na proposta uma forma de conhecer outros horizontes. Ainda que a situação que vivia com Edgar e Julia mantivesse resquícios de uma sociedade escravista, assim que teve oportunidade de romper com a família foi trabalhar no Depósito Vasco da Gama com o espanhol Moreira. Assim, inaugurava também uma nova fase de sua vida.

Em Salvador, um outro domingo de folga mudou novamente seu destino. Passeava pelo Dique do Tororó quando avistou ao longe, embaixo de onde se encontrava, três berimbaus tremulando no espaço e uma aglomeração de pessoas numa pequena roda. Desceu e teve uma visão que remeteu imediatamente às suas recordações da infância, quando viu pela primeira vez a “dança de nego nagô”.

MESTRE JOÃO GRANDE: Um dia de domingo tava lá no Tororó e depois eu desci. Lá embaixo era a Roça do Lobo, um bairro onde só tinha pobre morando lá, pobre mesmo. Eu cheguei e de cá de cima eu vi uma rodinha. Quando eu desci encontrei lá uma roda e três pauzinhos balançando, mas eu não sabia o que era capoeira. Eu perguntei assim pro finado Mestre Barbosa: Meu sinhô, o que é isso? “É capoeira.” Antes disso eu vi um corta-capim em Itagi. Quando eu tinha dez anos de idade um cara fez um corta-capim. Sempre que eu queria saber do corta-capim ninguém sabia informar.

Depois que eu cheguei na Bahia com vinte anos, passei um ano e um ano depois eu cheguei lá embaixo e vi a rodinha na Roça do Lobo. Desci, fui lá e perguntei: “É capoeira.” Na hora um cara fez o corta-capim. Pensei: Ah, é o que o senhor me disse que era dança de nego nagô. Onde é que aprende? Ele disse assim: “Lá em Brotas, com Mestre Pastinha”. E como é que eu chego? “Fala com o João que ele leva você lá”.

Outra hora eu falei com ele. “Você me espera aqui uma hora que eu passo aqui e pego você pra gente ir lá em Brotas”. Em 1950 tinha bonde. Ele me levou lá pro finzinho de Brotas, no Candeal Pequeno. Me levou na casa de Mestre Pastinha. Tinha uma salinha pequenininha. Pastinha tava lá

já sentado. Tinha um outro senhor lá sentado. João falou: “Pastinha, esse rapaz quer aprender capoeira aqui”.

“O que você faz”? Eu pratico luta livre, gosto de futebol. “Larga tudo isto que isto não presta. Segue a capoeira que você vai crescer na capoeira, porque a capoeira é a mãe de todas as lutas e todas as danças”. Eu fiquei sentado num banco. E foi chegando gente, chegando gente... Eu pensei assim: Esse senhor não sabe nada. Não levei a fé. Quando a roda começou ele foi jogar com Daniel Noronha, eu vi o ticum, eu digo: Ah, ele sabe.

“Você vem treinar aqui terça-feira”. Terça-feira me deu um treino. Na quinta-feira fui de novo lá, ele me deu outro treino. Terça e quinta, terça e quinta... Depois João Pequeno treinou também comigo... Depois mudamos pro Pelourinho, 19. Começou aula direto lá.

Em Brotas era um lugar para treinar...uma academia não, era um espaçozinho. Não era a casa dele não. Ele morava na Cidade de Palha. Toda semana ia para lá treinar. Treinando, treinando, treinando... trabalhava o dia todo e de tarde treinava, quando não fazia hora extra de noite na construção civil ia para lá treinar. Treinei um ano na academia dele sem sair para lugar nenhum.

É possível imaginar que foi uma grande coincidência, ou sorte, João Grande ter se deparado justamente com uma roda em que estava presente João Pequeno - que se tornaria um grande amigo e principal parceiro no jogo - o qual o levaria ao espaço de treinos de Mestre Pastinha. No entanto, é preciso levar em consideração que as condições sociais de ambos possibilitaram o encontro.

Mestre João Grande fez questão de frisar que a Roça do Lobo era um lugar de gente “pobre mesmo”. Assim como ele, João Pequeno também teve uma vida dura. No ano em que o primeiro nasceu, 1933, andou de Serrinhas até Alagoinhas, ambas localidades do interior da Bahia. Fugia da seca do sertão, a errância mais uma vez surgindo como estratégia de sobrevivência. Tinha 14 anos de idade. No ano seguinte, se mudou com a família para Mata de São João, atual Colônia JK. Nesta cidade morou durante dez anos. Trabalhava nas fazendas da região. Primeiro em plantações de cana de açúcar, depois como “chamador de boi”, até que passou a ser “carreiro”, conduzindo carros de boi. O último lugar de Mata de São João que trabalhou foi a Fazenda São Pedro, onde morava com a família e conheceu a capoeira. Conforme contou: “Na fazenda de São Pedro, encontrei

como Mestre Juvenço, que trabalhava de ferreiro e era capoeirista...foi Juvenço que me deu a primeira aula de capoeira, aí que eu vim conhecer”¹²⁷.

Ao contrário de João Grande, João Pequeno aprendeu capoeira no mundo rural, o qual ele também deixaria para trás. Até os 25 anos, no entanto, permaneceria no interior. Uma trajetória que foi descrita pelo organizador dos “manuscritos que uma aluna de João Pequeno fez, ouvindo o mestre”. Embora não dê maiores informações sobre as condições que foram feitos esses manuscritos, Luis Augusto Normanha Lima detalhou os primeiros anos de sua biografia:

Mestre João Pequeno nasceu em 27 de dezembro de 1917, em Araci na Bahia, uma cidade ao norte de Feira de Santana, foi batizado em Serrinha, cidade vizinha...

Seu pai era vaqueiro... Seu avô possuía propriedade em Araci. Seus primeiros quinze anos de vida foi entre a região de Queimadas e o povoado de Barroca, onde seu padrinho Ângelo Valverde possuía propriedade.

Foi em 1932, quando João Pequeno estava com quinze anos, que esse panorama começa a mudar, seu pai foi para Alagoinhas em 1933, a família encontrou-se toda lá.

Mestre João Pequeno chegou a Salvador em 1943, dez anos antes de João Grande. Tinha 26 anos e já possuía alguma experiência como capoeirista, ensinado por Mestre Juvenço. Na capital baiana buscou ingressar no trabalho formal e acabou também se empregando na construção civil, onde trabalhou como “servente de pedreiro”. Nesse ambiente, conheceu um capoeirista que o indicou Mestre Barbosa, aquele que João Grande abordou na roda da Roça do Lobo. No livro que traz “a vida do mestre, contada por ele mesmo”, João Pequeno explicou que:

...tinha um companheiro de idade mais avançada, que também era servente, chamado Cândido.

Quando ele no serviço estava muito animado, bebia, ficava alegre e começava a cantar samba e dar pulos de capoeira, numa daquela, ele deu um aú e eu entrando de cabeçada recebi na boca uma joelhada, ele aí disse,

¹²⁷ JOÃO PEQUENO, Mestre. *Uma vida de capoeira*. São Paulo, 2000 .pp.. 4 e 5.

me pegando, me abraçando: “num se importe não, que eu vou lhe botar na roda de capoeira”.

Cândido tinha um compadre chamado Barbosa, um carregador, trabalhava na feira do Largo Dois de Junho. Procurando esse compadre pedi que ele me ensinasse capoeira¹²⁸.

Mestre João Pequeno, no relato, não deu detalhes a respeito de seu aprendizado com Mestre Barbosa, nem falou muito sobre ele, apenas explicou que “naquele tempo não havia academia, as pessoas aprendiam em rodas de capoeira”. Este texto, que utilizo como apoio em minha reflexão, não possui uma “história do projeto”, por isso, como já disse, não é possível saber como foi realizado, ainda assim, foi atestado por Mestre João Pequeno como sua pequena autobiografia.

Ao mesmo tempo, apesar de não utilizar os mesmos procedimentos, dialoga com a história oral ao apresentar uma narrativa cujo resultado se assemelha ao obtido com a transcrição das entrevistas. No pequeno livro independente, financiado por Luis Augusto Normanha Lima, o tom do mestre foi mantido e sua narrativa preservada.

Ainda assim, algumas lacunas impedem que se compreenda melhor como Mestre João Pequeno passou das mãos de Barbosa para as de Pastinha. A narrativa também é um pouco confusa, mas tudo indica que não presenciou a fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola, que teria ocorrido em 1941, já que chegara a Salvador dois anos depois, em 1943. O que não o impediu de narrar como tudo teria acontecido.

Chegando lá eu me registrei não era academia, era uma sociedade: o Centro Esportivo de Capoeira Angola que mestre Pastinha recebeu das mãos de um guarda civil chamado Amorzinho, no Gengibreira um bairro lá no Largo do Tanque.

O Amorzinho tinha lá esta roda de capoeira congregando muitos capoeiristas inclusive um aluno de seu Pastinha chamado Aberrê, que sempre falava de Mestre Pastinha, queria levá-lo para esse grupo de capoeira do Amorzinho.

O mestre Pastinha já estava afastado há mais de dez anos, não queria ir, no dia que ele se dispôs a visitar esse grupo de capoeira, chegando lá o Amorzinho entregou a capoeira a ele¹²⁹.

Esta versão é a mesma que Mestre Pastinha conta em seus manuscritos, nos quais afirmou que isto aconteceu em 23 de fevereiro de 1941. Encontrei, no entanto, pelo menos uma controvérsia sobre o episódio. Para Jair Moura – cineasta, escritor, pesquisador, aluno de Mestre Bimba e diretor do filme curta-metragem *Dança de Guerra* – Aterrê não era aluno de Mestre Pastinha, pois ambos eram praticamente da mesma idade. Ao contrário, Aterrê seria um grande mestre que viu jogar na “Gengibirra”, como era chamado o local que ficava no bairro da Liberdade. Ele também explicou que este nome pode ter sido inspirado na bebida que era consumida pelos capoeiristas no bar próximo: cachaça com gengibre.

Ao contrário de Mestre Bimba, nenhuma biografia foi escrita sobre Mestre Pastinha. As entrevistas que concedeu na imprensa, um filme documentário sobre sua vida, um cd com suas gravações, capítulos e artigos de livros, são os registros que existem sobre o “guardião” da capoeira Angola. Pouco se sabe sobre sua trajetória no momento anterior ao que ressurgiu na Gengibirra. João Pequeno disse que “ele já estava afastado há dez anos”.

Na verdade, é nesse momento que Pastinha surge como um nome importante da capoeira. Antes disso, não havia referências a seu respeito, motivo pelo qual não participou do Segundo Congresso Afro-brasileiro, em 1937. Quando se tornou conhecido, fragmentos de sua história foram revelados. Assim como Mestre João Grande, possuía uma narrativa da infância na qual contava como aprendeu capoeira. Filho de um espanhol e de uma negra baiana, Vicente Ferreira Pastinha nasceu em 1889. Quando criança, apanhava sempre de um garoto maior. De sua janela, um africano chamado Benedito assistia à cena repetidas vezes, até que resolveu ensinar ao garoto, que finalmente conseguiu bater em seu adversário.

Benedito viera de Angola, o que também enlaçava sua narrativa de infância ao mito fundador da capoeira. No entanto, a minoria africana que ainda vivia no Brasil no final do século XIX havia chegado ao país quando criança, portanto aprendera a cultura em solo brasileiro, sujeita a todas influências e contribuições da condição colonial. Também não se sabe ao certo quanto tempo Pastinha permaneceu como aluno de Benedito, especula-se que tenha convivido com ele por dois anos¹³⁰.

¹²⁸ JOÃO PEQUENO, Mestre. *Op. Cit.* p. 6.

¹²⁹ Idem. p. 7.

¹³⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Rorhig. *Op. Cit.* p. 152.

Logo em seguida, aos doze anos, ingressou como aprendiz da Escola Naval Brasileira, em Salvador. Na instituição militar aprendeu esgrima, música de orquestra e ensinou capoeira aos seus colegas. Quando deu baixa, aos 20 anos, em 1910, passou a ensinar numa oficina de bicicleta no Campo da Pólvora. Seus alunos eram estudantes e artistas que viviam nas “repúblicas” do bairro.

Nesta época brigava com a polícia, que segundo ele, tentava desmoralizá-lo em público. Ganhou fama de valentão e desordeiro, apesar da baixa estatura. Ficou famoso o episódio em que tentou se registrar como “leão-de-chácara” de um cassino, e o chefe da delegacia zombou de seu tipo físico. Rindo, perguntou seu nome. Quando Pastinha disse quem era, o policial percebeu que estava diante do pequeno rapaz cujas façanhas e desordens causadas no distrito já haviam chegado aos seus ouvidos. Também se tornou célebre a luta em que venceu o famoso e temido Pedro Porreta. Depois disso, os relatos sobre sua vida apresentam uma lacuna que vai de 1912 até 1941, quando foi levado à Gengibirra.

Tratava-se de uma área localizada no final da linha do trem, na Liberdade – bairro popular e predominantemente negro de Salvador – onde aconteciam rodas regulares comandadas por um guarda civil, Mestre Amorzinho, cuja profissão garantia respeito numa época em que a capoeira ainda tinha problemas com a polícia. Na Gengibirra se reuniam para vadiar mestres famosos como Antônio Maré, Onça Preta, Geraldo Chapeleiro, Daniel Noronha e seu irmão Livino Diogo. Foram estes nomes que Aberrê encontrou quando participou da roda. Impressionados com sua habilidade, quiseram saber quem o havia ensinado. Aberrê afirmou que aprendera com Mestre Pastinha e mais tarde o levou até eles. Apesar da desconfiança de Jair Moura, essa versão se tornou a mais comum sobre o episódio.

Com a morte de Amorzinho no ano seguinte, em 1942, o Centro Esportivo de Capoeira Angola ficou inativo, esvaziado devido à ausência dos mestres que faziam parte dele. Pastinha tentou manter suas atividades, em 1944, e reunir os antigos angoleiros num local chamado Centro Operário, mas as rivalidades e desavenças entre eles fez com que vez não tivesse sucesso. Apenas em 1949 teria outra oportunidade, quando Ricardo Batista, “um instrutor de artes marciais da Guarda Civil, pediu a ele para reorganizar o Centro”¹³¹.

¹³¹ Idem. p. 155.

O lugar escolhido foi o pátio de uma fábrica localizada no Bigode, no bairro de Brotas. Como afirmou Mestre João Grande, não se tratava de uma academia, era um lugar para treinar, “um espaçozinho”. Neste local que, levado por João Pequeno, João Grande conheceu Pastinha.

Na década de 1950, a cultura popular e religiosa da Bahia era tema de personalidades como Pierre Verger, Caribé, Mário Cravo e, principalmente, Jorge Amado. O mais famoso escritor baiano já dedicara algumas linhas a Samuel Querido de Deus e fazia parte da ala de intelectuais comunistas que defendiam a capoeira Angola. Não tardou a escrever também sobre Mestre Pastinha, de quem ficou amigo.

Jorge Amado o ajudaria até o fim dos seus dias, mas a sua primeira contribuição foi chamar atenção para aquele que o escritor considerava “senhor da cordialidade baiana”, o que possibilitou apoio institucional e um espaço público para montar sua escola, em 1955, na Rua Gregório de Matos, 14, no Largo do Pelourinho.

MESTRE JOÃO GRANDE: Mestre Pastinha era muito reconhecido. Na capoeira Angola todo mundo procurava ele. Tinha muitos angoleiros na Bahia, mas o pessoal procurava Mestre Pastinha. A academia do Pelourinho enchia de turistas. Quando ele estava mesmo na ativa, jogava com oito, dez pessoas, os alunos todos. Dava trinta sapinho, vinte rabo-de-arraia em cima de você, jogava com Anselmo, jogava com Vermelho da Moenda dando rabo-de-arraia. Cobrava na porta, pagava na porta, mas era muito pouco. O dinheiro era pouco naquele tempo no Pelourinho.

Neste endereço estratégico, instalado num sobrado no coração do centro histórico, Mestre Pastinha ganhou mais notoriedade e solidificou seu nome como uma das principais referências da capoeira. O espaço era local de treinos durante a semana, terças e quintas, e rodas regulares aos domingos. Os turistas pagavam para ver os angoleiros jogarem e a academia de Mestre Pastinha se tornou um local de constante movimentação.

Entre os anos 1946 e 1947, Pierre Verger fotografara Mestre Pastinha jogando e tocando com seu grupo, num bairro pobre de Salvador, se apresentando para o povo que se debruçava sobre o “curral” de madeira armado para os capoeiristas mostrarem sua arte. Vestiam uma camisa listrada que lembrava as dos times de futebol da época.

Figura 5: Mestre Pastinha jogando com Mestre João Pequeno.

Figura 6: Mestre Pastinha tocando berimbau numa apresentação pública.

Diante da platéia de turistas e intelectuais que lotavam o sobrado do Pelourinho aos domingos, a necessidade de organizar o ritual se tornou imprescindível. Mantendo a estética futebolística, optou pelas cores preto e amarelo, que eram as do time para que torcia, Ipiranga, mas ao contrário dos calções e chuteiras, usavam calça preta comprida e sapatos. Um aspecto curioso, que também remete ao universo do futebol, era a existência de um juiz com apito ministrando as rodas. Além do vestuário, precisava também definir o aspecto musical.

MESTRE JOÃO GRANDE: Mestre Pastinha montou três berimbau. Tinha um, botou mais dois, botou reco-reco, atabaque, dois pandeiros, agogô. Botou castanhola, mas castanhola é negócio de espanhol, ele tirou. Tinha também viola, quem tocava era um rapaz de Santo Amaro chamado Damaro, que tocava viola toda segunda-feira na academia de Mestre Pastinha. Tirou a viola também.

As invenções e recriações são constantes nas culturas tradicionais, embora não tenham como objetivo romper com as tradições, mas sim ajustá-las aos processos sociais que se desenrolam, às brechas que se abrem. Não sei se é possível atribuir a Mestre Pastinha a invenção dos três berimbaus, mas o fato é que seguem o mesmo modelo dos atabaques dos candomblés: um grande, um médio e um pequeno. A viola fazia parte das rodas de capoeira, mas foi colocada de lado e se manteve como instrumento símbolo do samba de roda. A castanhola, sem dúvida, foi a invenção mais ousada e, por isso mesmo, logo excluída. Além destes instrumentos, um outro controverso é o atabaque. Valdeloir Rego, em 1968, afirmou que naquela época “não era mais usado na capoeira”¹³². Como que para contrariá-lo, Mestre Pastinha foi fotografado tocando uma pequena conga enquanto seus alunos jogavam, numa reportagem publicada no mesmo ano. Mestre João Grande, por sua vez, afirmou que se tocava atabaque no Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA).

O importante é perceber que houve uma reorganização da capoeira Angola quando Mestre Pastinha ocupou o sobrado do Pelourinho, propondo o modelo que seria seguido pelas gerações futuras de angoleiros. À sua academia foram incorporados “mestres famosos

¹³² REGO, Valdeloir. *Op. Cit.* p. 85.

que não foram seus alunos. Canjiquinha recebeu a função de contra-mestre e Gato se tornou mestre de bateria do CECA”.

Mestre Pastinha institucionalizou a capoeira Angola quando, em 1952, registrou o CECA formalmente como uma instituição que possuía “um presidente, um vice-presidente, três secretários, dois tesoureiros e um bibliotecário arquivista”. No estatuto, pregava o compromisso com a ancestralidade africana e o objetivo de “ensinar, espalhar e desenvolver, na teoria e na prática, a capoeira de estilo, a genuína Angola, que nos foi passada pelos africanos originais que desembarcaram na Bahia de todos os Santos”¹³³.

Apesar de ter codificado a tradicional vadiação de rua no ambiente fechado de sua academia, Mestre Pastinha não deixou de participar de apresentações nos bairros da Bahia, onde era comum levantar currais para que as rodas acontecessem. Na ocasião jogavam uniformizados, inspirados nos times de futebol. Outro espaço de rodas famosas era o das festas religiosas. Na época existiam algumas poucas escolas e a capoeira permanecia sendo praticada nas ruas e fundos de quintais. Como lembrou Mestre João Pequeno.

A capoeira só existia na rua, no tempo de festas de largo e aí se formavam rodas espontâneas, nas praças, nas frestas. Na maioria destas festas de largo, Pastinha ia com os membros de sua academia, como na festa do Dois de Julho. Já o mestre Bimba não ia, eles se recusavam a se apresentar na rua.

No tempo da capoeira proibida, quando entrei na academia de Pastinha não era proibida, era reprimida como até hoje continua sendo, ela era ensinada nos fundos de quintais ou nas salas dos mestres de Capoeira – com as portas fechadas¹³⁴.

Mestre João Grande também passou por estas situações, foi aluno da academia de Pastinha, morou na casa de Cobrinha Verde, onde treinava no fundo de quintal, e participava das rodas que aconteciam nas festas populares, onde, aliás realizou seu primeiro jogo em público:

MESTRE JOÃO GRANDE: Depois de um ano, em 1954, fui ver a festa de Bom Jesus dos Navegantes, na Boa Viagem. Lá no Monte Serrat

¹³³ Idem. p.155.

tem um forte, a roda rolava lá em cima. Eu fui lá. Enquanto o pessoal chegava a roda estava rolando lá em cima. Eu fui lá e encontrei Boca Rica, Mestre Canjiquinha também. A roda tava rolando e ele me chamou para dar uma volta. Eu todo acanhado sem saber nada. Com medo. Nunca joguei na rua. Joguei com ele. Depois perdi o medo.

Um outro lugar freqüentado por Mestre João Grande era o Barracão de Mestre Waldemar da Liberdade, conhecido dessa maneira devido a ter instalado sua roda neste “bairro histórico, pois através de sua estrada penetraram as tropas vencedoras da Guerra de Independência do Brasil, na Bahia, em 1823, com a finalidade de reconquistar a cidade de Salvador que se encontrava em poder dos portugueses”. Também se tornou “conhecido como Waldemar da Pero Vaz, porque era mais precisamente nesta rua da Liberdade onde ficava armado seu barracão, na Avenida Peixe”¹³⁵.

Entre as décadas de 1940 e 1960, o mesmo período de apogeu e queda do CECA de Mestre Pastinha, o barracão também reuniu mestres famosos, discípulos, artistas e intelectuais como Euncice Catunda, Mario Cravo, Pierre Verger e Carybé. Conforme explicou Frede Abreu: “O Barracão se assemelhava aos dos candomblés e aos cercados levantados por Bimba na Roça do Lobo e Pastinha, no Bigode, em Brotas”¹³⁶. Mestre João Grande foi freqüentador das rodas no Barracão de Mestre Waldemar, onde viu jogar muitos mestres antigos e também onde recebeu uma cabeçada marcante que narrou em uma entrevista:

¹³⁴ JOÃO PEQUENO, Mestre. *Op. Cit.* p. 9

¹³⁵ ABREU, Frede. *O Barracão de Mestre Waldemar*. Organização Zarabatana: Salvador, 2003. Pp. 28-29.

¹³⁶ ABREU, Frede. *Op. Cit.* p. 22.

Figura 7: Capoeiristas fazem o jogo do “Apanha laranja no chão Tico-tico” no Barracão de mestre Waldemar.

Figura 8: Capoeiristas fazem a “Chamada de Angola” no Barracão de mestre Waldemar.

Ia sempre lá em Waldemar. A coisa pegava fogo. Misericórdia! Só tinha cobra criada ali. Era Evanir, Tatá, Bom Cabelo, Chita, Macário, Sete Molas, Zacarias. Todos eram cobras criadíssimas. Quando eu tava com três meses de capoeira e me jogaram fora da roda lá no Barracão. Antônio Cabeceiro era perverso como quê. Eu tava jogando com Evanir. O jogo pegando com Evanir e ele comprou o jogo sem eu ver, exatamente na hora em que eu dei uma meia lua de costas sem olhar, ele aí me jogou fora da roda, no meio da rua. Nem vi. Me sujei todo e tive que ir embora¹³⁷.

Apesar das academias terem sido instituídas e haver soluções alternativas como o Barracão, a capoeira Angola permanecia ocupando a rua e os espaços das festas religiosas, ao contrário da Regional de Mestre Bimba, que proibia seus alunos de jogarem no ambiente público. Isto mostra que este achava que a institucionalização deveria ser completa e que a capoeira, para ser aceita, deveria ocupar apenas e radicalmente as escolas.

Apresentar-se nas calçadas e ruas já não é visto com tanto preconceito atualmente no Brasil. Na década de 1950, fazer rodas em espaços públicos ainda era um problema, podendo os capoeiristas ocasionalmente serem incomodados pela polícia. As festas populares religiosas eram locais estratégicos, encobriam e legitimavam o jogo, além disso eram lugares que freqüentavam como integrantes do povo, em sua maioria devotos dos santos sincretizados com o candomblé. Ao mesmo tempo, mantinham uma prática que se tornou sinônimo de resistência e símbolo da cultura local da cidade, o que tornou Salvador e a Bahia internacionalmente conhecidos como “templo sagrado” e destino de capoeiristas do mundo todo.

Meca da capoeira

Entender o processo de seleção das reminiscências costuma ser uma tarefa difícil e isto acontece não apenas em relação à rememoração alheia. Digo isto quando lembro da primeira vez que estive em Salvador, em janeiro de 1996. Ainda não havia começado a

¹³⁷ Ver Revista Toques de Angola. Instituto Nzinga de Capoeira Angola (INCAB): São Paulo, novembro de 2005. Número 4.

praticar capoeira Angola, portanto não se pode dizer que era um assunto importante para mim na época. Ainda assim, sempre que recordo esta primeira incursão na capital da Bahia a imagem que vem à mente é a dos telefones públicos da cidade, popularmente chamados de “orelhões”, cujo formato circular havia sido aproveitado para que fosse desenhado um colorido berimbau telefônico. Talvez por sua peculiaridade o objeto transformado ficou em minha memória.

Anos mais tarde, trabalhando na reconstituição da trajetória de Mestre João Grande, esta lembrança serviu para pensar que a capoeira se transformou num símbolo da cultura baiana, o que se tornava visível tanto nos “orelhões” em forma de berimbau, como nas rodas “para turista ver” que aconteciam no Mercado Modelo. Como isto aconteceu, já que não se pode dizer que a capoeira é uma criação exclusiva da Bahia? Talvez as distintas temporalidades das cidades e suas respectivas culturas locais possam explicar o motivo desta apropriação.

As quatro cidades portuárias brasileiras que mais receberam contingentes de negros escravos foram Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís. Cidades onde repousam “fontes seguras da capoeira antiga”¹³⁸ e que também definiram modelos de religiosidade afro-descendente, criando, respectivamente, a macumba carioca, o candomblé baiano, o xangô pernambucano e o tambor de mina maranhense¹³⁹.

A influência negra nestas cidades criou manifestações culturais que se tornaram emblemáticas do país, porém ocorreram redefinições na busca de formular uma “comunidade imaginada” no Brasil. Este conceito foi utilizado por Benedict Anderson para explicar a nação, a qual “é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão”. Anderson acrescenta que “a nação é imaginada como *comunidade* porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre

¹³⁸ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Golpes de mestres*. In: Revista Nossa História. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 1, número 5, março, 2004. p. 17. Conforme o autor: “Fontes seguras da capoeira antiga repousam no Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís do Maranhão. Mas estudos regionais do campo da história ainda não existem”.

¹³⁹ Ver SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 1994. p. 50.

concebida como um companheirismo profundo e horizontal”¹⁴⁰. Esta “comunidade política imaginada” também seria soberana em seu território e limitada por fronteiras territoriais e lingüísticas.

Muitos foram os países em que o nacionalismo e as nações se instauraram, embora, de uma maneira geral, suas “raízes culturais” estejam na “comunidade religiosa” e no “reino dinástico”, pois “ambos, em seu apogeu, eram aceitos como verdadeiros quadros de referência, tanto quanto é, hoje em dia, a nacionalidade”. Ainda que o nacionalismo tenha superado a decadência destes “sistemas culturais amplos que o precederam”, isto não quer dizer que tenham sido colocados de lado. O estabelecimento de estados nacionais surgiu em fins do século XVIII, como uma nova “ideologia política” que se oficializou nos governos da Europa, deslocando o eixo que antes funcionava a partir do poder divino da monarquia e da igreja.

As comunidades imaginadas surgem, portanto, com novos interesses que se mundializam – não se pode esquecer do “efeito, na Europa, das descobertas do mundo não-europeu” – e se reorganizam nas esferas nacionais¹⁴¹. No caso do Brasil, mesmo com o fim do império, a proclamação da república não instituiu imediatamente um projeto nacionalista, visto também como uma tentativa de esboçar uma identidade comum às fronteiras previamente definidas. Basta ver a importância da cultura francesa na primeira década do século vinte em detrimento da cultura brasileira. O Rio de Janeiro, capital da república na época, foi principal palco desta postura das elites e do governo¹⁴².

Este quadro começa a mudar quando a identidade brasileira passa a ser formulada a partir das tradições populares. A capoeira foi um dos instrumentos desta articulação. Embora tivessem sido colocados como criminosos em decreto de 1980 devido ao terror que as maltas infligiam à população da antiga capital do império,¹⁴³ os capoeiras também foram considerados heróis por sua obscura e pouco estudada participação na Guerra do Paraguai. A regeneração social talvez tenha sido um dos motivos para que “a vertente nacionalista da *belle époque*” buscasse colocá-la como ginástica brasileira. O principal nome a defender

¹⁴⁰ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 14 e 16.

¹⁴¹ ANDERSON, Benedict. *Op. Cit.* p. 20.

¹⁴² Ver VELOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

esta idéia foi Coelho Neto, o qual “representou o ponto alto da versão que defendia a transformação da capoeira em esporte nacional”. Segundo Carlos Líbano: “Coelho Neto não apenas realça as qualidades ginásticas da capoeira. Ele a celebra como a verdadeira educação física do Brasil, que deve ser ensinada nas escolas, quartéis, lares, em quaisquer lugares onde a instrução seja importante”¹⁴⁴.

A idéia da capoeira como esporte nacional teria ressonância na década de 1930, durante o governo nacionalista de Getúlio Vargas. Nesta época ocorreu a “redefinição da capoeira, recalcada como signo da história do negro no Brasil e tornada na arte marcial brasileira por excelência”¹⁴⁵.

Apesar da dimensão internacional que alcançaram, as experiências dos angoleiros estavam intimamente ligadas às trajetórias locais. As narrativas se referiam aos acontecimentos vividos nas cidades. Percebi que numa proporção inversa e em várias situações, principalmente nas de âmbito doméstico, a identidade local possui mais força do que uma possível identidade nacional. Devido a isto, creio ser uma operação possível deslocar o conceito de Anderson da nação para a cidade, do nacional para o local.

As cidades também se articulam como “comunidades imaginadas” construídas a partir de suas culturas locais, por isto o Rio de Janeiro é a terra da escola de samba e da malandragem, Salvador do samba de roda e da capoeira, Recife do frevo e do maracatu. Apesar da identificação cultural, fica difícil definir uma identidade destas capitais diante do deslocamento das culturas locais. Exemplos não faltam, mas para ficar apenas com dois posso citar a existência de grupos de maracatu no Rio e de escolas de samba em Recife. As cidades, assim como seus moradores, possuem uma “multiplicidade de identidades”¹⁴⁶ que são confrontadas com os imaginários culturais locais que buscam um lugar ao sol na disputa por representar a cultura do Brasil. Neste sentido, meu interesse quando utilizo o conceito de comunidade imaginada não é o mesmo de Anderson, o qual busca explicar “os

¹⁴³ Ver DIAS, Luis Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.

¹⁴⁴ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial (1850–1890)*. Rio de Janeiro: Acces Editora, 1999. p.12

¹⁴⁵ MOURA, Roberto. *Grande Othelo: um artista genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará-Prefeitura, 1996. p. 63.

processos pelos quais a nação chega a ser imaginada e, uma vez imaginada, modelada, adaptada e transformada”¹⁴⁷. Ao invés do nacionalismo, busco entender os processos que levam à formação das culturas locais e o papel que passam a ter no movimento da cultura brasileira.

A capoeira baiana transformou Salvador na “cidade imaginada” da capoeira. Um imaginário desenvolvido a partir da sua cultura local. Na capital e nas cidades do Recôncavo, principalmente Santo Amaro, a capoeira permaneceu sendo praticada apesar da repressão e se recriou ritualisticamente, acrescentando ao jogo a característica principal das brincadeiras populares: a formação em roda, a qual se configura também como um espaço musical.

Além de resultado de sua cultura local, a influência que a capoeira baiana exerceu sobre a cultura brasileira se deu graças aos caminhos traçados por mestres que se lançaram na aventura da errância. Nos lugares em que paravam, fosse por semanas, meses ou anos, ensinavam aos interessados, ganhavam discípulos e plantavam, muitas vezes sem querer, a semente da capoeira, cuja prática assumida, entre os anos 1900 e 1930, se restringiu à Bahia, preenchendo uma lacuna deixada pelas maltas, principalmente, do Rio de Janeiro.

MESTRE COBRA MANSA: Eu acho que a história de capoeira do Rio de Janeiro, aquela história antiga das maltas, se perdeu no tempo, então os remanescentes dessas maltas não continuaram, não existem. Eu desconheço qualquer mestre que venha dessa tradição e na Bahia não. Na Bahia você já encontra uma tradição maior. Está entendendo? Você encontra um mestre que foi aluno do mestre tal e que tem uma história. Pode ser muitas vezes verdadeira, às vezes não, mas que você encontra um certo caminho. Eu acho que a própria Bahia por si só, ela tem essa coisa da história.

No Rio de Janeiro existe um pedaço vazio, falta se achar esse elo de ligação. A verdade é que toda a capoeira que existe no mundo hoje, ela veio da Bahia. Podem tentar, hoje em dia, conseguir, tentar elos, laços, mas a verdade é essa: os mestres que vieram, vieram da Bahia, se

¹⁴⁶ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998. p. 21. Segundo o autor: “Toda memória é sempre construída ou pela adoção de múltipla identidade ou pela multiplicidade de identidades”.

instalaram aqui ou eram baianos, todo mundo que começou com a história de capoeira Angola... É claro que, em cada região, ela vai se adaptando às suas características, então a capoeira do Rio, ela passa a ter sua característica própria com o tempo, a capoeira de São Paulo passa a ter sua característica própria com o tempo, mas a raiz, ela veio da Bahia.

A fala de Mestre Cobra Mansa reafirma a hipótese de que a maioria dos mestres contemporâneos possuem na “raiz” de sua árvore genealógica um mestre baiano. Ameaçada e perseguida, escondida sob o disfarce do malandro ou do jogador de futebol amador, a capoeira carioca não deixou seguidores, ao contrário da que se espalhou a partir da Bahia.

Mestre Cobra Mansa também apontou para outro aspecto interessante. O deslocamento das culturas locais se dá num movimento de absorção e readaptação que recria a cultura estrangeira a partir dos padrões nativos. Isto lhe dá características próprias do lugar onde se instalou. Salvador, numa outra perspectiva, permanece como pólo irradiador e centro que atrai capoeiristas de vários pontos do Brasil e do exterior.

A “Meca da capoeira”, como a chamou o ministro Gilberto Gil, foi construída aos poucos e em certo silêncio. A capoeiragem baiana se tornou nacionalmente conhecida no século XX, mas foi uma consequência do desenvolvimento que havia acontecido subterraneamente no século anterior. Conforme notou Antônio Liberac Cardoso Pires:

Portanto, podemos tentar conhecer quem foram os capoeiras do início do século XX, o que faziam, talvez até o que pensaram em certas circunstâncias da vida. Esses indivíduos podem ser vistos como representativos da capoeiragem do século XIX, na cidade de Salvador; eles aprenderam o jogo, os rituais, a ludicidade e certas formas organizativas a partir dos capoeiras da segunda metade do século XIX¹⁴⁸.

Desenvolvida em diversas cidades portuárias, a capoeira possui histórias, características e temporalidades distintas de acordo com o contexto cultural e social de cada região. Apesar da referência a Pernambuco e São Luís, Rio de Janeiro e Bahia costumam

¹⁴⁷ ANDERSON, Benedict. *Op. Cit.* p. 154.

¹⁴⁸ PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *A capoeira na Bahia de todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1980-1937)*. Tocantin/Goiânia: NEAB/Grafset, 2004. p. 40.

ser colocados como pólos principais para se entender a o processo histórico da arte, devido à importância que teve nestas capitais e ao número de documentos produzidos nos dois estados. Os capoeiras fizeram história em terras cariocas no século XIX, enquanto os baianos influenciaram todo o Brasil a partir do século XX. Enquanto no sudeste a violência foi sua marca, no nordeste o aspecto lúdico superou a marcialidade.

Em Salvador, a capoeiragem era tanto uma luta quanto um jogo de lazer, incorporado às festas e outras tradições locais. No Rio de Janeiro, a capoeira sofreu uma devastadora perseguição no início da república e sua prática na cidade era voltada para a luta. Mesmo que houvesse treinos ao som de tambores e cânticos, os capoeiras eram temidos pelos cariocas e se organizavam em grupos que eram chamados de maltas, provocando correrias, exibindo suas navalhas, sendo freqüentemente citados nos documentos policiais.

As maltas eram exemplo da especificidade das culturas locais. Surgiram da intensidade da escravidão urbana na capital do império, onde escravos de ganho circulavam pelas ruas estreitas, se incorporando à heterogênea população da cidade e, ao mesmo tempo, hostilizando seus cidadãos. Ocupando territórios delimitados pelas freguesias – como eram chamados os bairros demarcados a partir das igrejas católicas – viviam uma vida dupla entre a casa do senhor e a rua, onde trabalhavam carregando água e dejetos, vendendo produtos para o comércio da capital, entre outros afazeres. A rua também era o espaço dos encontros, da organização, das festas, das fugas, dos ataques e onde aprendiam capoeira, que era utilizada nas brigas em grupo ou nos confrontos individuais, fosse à luz do dia ou na escuridão das ruelas e becos que formavam o núcleo da cidade no século 19¹⁴⁹.

Antes de se tornarem inimigos da República que se implantava, os capoeiras já acumulavam uma longa lista de atividades exercidas na capital. Lutaram na Guerra do Paraguai, prestaram serviços durante as eleições aos partidos rivais - achacando eleitores para candidatos conservadores e republicanos - formaram a Guarda Negra, que perseguia republicanos, fundaram o Partido Capoeira e, antes de serem definitivamente perseguidos, dividiam a cidade em territórios de duas grandes maltas: Nagoas e Guaiamuns.

Com o fim da escravidão a capoeira já havia se alastrado por diversas camadas sociais na capital, alcançando não só brancos brasileiros - entre pobres e ricos - como também

europeus que viviam na cidade. O poeta português Plácido de Abreu, citado por Coelho Neto como um dos mais valentes capoeiras de sua época, morreu na Revolta da Armada, mas deixou escrito num livro pioneiro o testemunho de suas experiências entre as maltas cariocas¹⁵⁰. Muitos freqüentavam e conheciam o “submundo” da capoeira, intelectuais, profissionais liberais e “até figuras prestigiosas no plano político como o Barão do Rio Branco, quando jovem, e Floriano Peixoto, entre outros, foram apontados como praticantes da arte da capoeiragem”¹⁵¹. No entanto, nem mesmo os que pertenciam à elite escaparam da fúria perseguidora de Sampaio Ferraz, chefe de polícia que comandou a campanha que desterrou os capoeiras para Fernando de Noronha durante o governo de Deodoro da Fonseca.

O caso da prisão de Juca Reis, em 1890, foi o maior exemplo desse empenho e causou uma grave crise política. Irmão do Conde de Matosinhos, Juca era um capoeira conhecido por suas desordens e estava em Portugal quando as perseguições começaram. Quintino Bocaiúva, ministro das Relações Exteriores, era amigo do Conde e assegurou a volta de Juca Reis. Ainda assim, ele foi preso e desterrado, apesar dos protestos e do pedido de demissão de Quintino Bocaiúva, o qual não foi aceito pelo presidente. Já o Conde, indignado, encerrou suas transações comerciais no Brasil e retornou a Portugal.

O mais irônico do caso é que o próprio Sampaio Ferraz conhecia os golpes de capoeira, tanto que uma vez, ao ensaiar uma disputa com seu amigo, o poeta Luís Murat, levou uma rasteira e bateu com a cabeça na mesa de mármore do Café Inglês, no centro do Rio. Embora tivesse sido uma fanfarronice de camaradas que rendeu um corte na testa ao chefe de polícia e uma bravata para o poeta, talvez “o motivo da contenda tenha sido a prisão de seu irmão, Pedro Murat Pilar, que apesar de republicano militante fora detido como capoeira no dia 10 de janeiro de 1890”¹⁵².

Estigmatizados como criminosos - já que sua prática se tornou ilegal em 1890 - e perseguidos por perigosos, os capoeiras que restaram escondidos no Rio de Janeiro saíram, estrategicamente, de cena. Os que voltaram do desterro permaneceram na clandestinidade.

¹⁴⁹ Ver SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Unicamp, 2001.

¹⁵⁰ Ver ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886.

¹⁵¹ DIAS, Luis Sérgio. *Op. Cit.* p. 97.

¹⁵² SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. Cit.* p. 53.

Poucas décadas depois, entre os anos 1910 e 1920, surgia o “bamba”, termo que “vem do quimbundo *mbamba* que significa exatamente ‘mestre’”¹⁵³.

O bamba tinha o domínio do corpo e do ritmo, por isso era um personagem sintomático do mundo negro, presente nas festas religiosas como *ogã*, tocando tambores para os orixás, o que o levou também a ter papel fundamental na criação do samba de morro, na organização das escolas e dos blocos carnavalescos. Assim como os capoeiras do século 19 serviram de “baliza” para as bandas militares, eram os bambas que vinham à frente dos blocos, dançando ao redor do estandarte do grupo e ao mesmo tempo protegendo-o caso se encontrassem com blocos rivais, embalados pela música, gingando e dançando como se faz na capoeira, divertindo-se no carnaval, preparados para repelir qualquer ataque. Esse ritual mais tarde se tornaria uma das influências da coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira¹⁵⁴.

Profundamente integrado à cultura popular da cidade, esse “tipo de personagem, na época conhecido por bam-bam-bam, ou bamba, e depois convencionalmente chamado de malandro”¹⁵⁵, vivia de pequenos expedientes, do jogo, do contrabando, da proteção de zonas de meretrício e casas noturnas e, mais tarde, do comércio do samba. Nesse ambiente marginal, vários malandros se tornaram famosos por façanhas que envolviam valentia e confronto com a ordem policial. Muitos deles foram apontados, mais tarde, como capoeiristas, mas Madame Satã, por exemplo, não cita em nenhum momento a palavra capoeira em suas memórias¹⁵⁶.

Envolto em silêncio, o capoeirista carioca não mais se apresenta como tal, com o correr do tempo se reapresenta rebatizado como malandro ou bamba. Há uma tese também, ainda não formulada, de que ele teria emprestado sua “ginga” ao futebol, jogando nos times que se proliferavam nos bairros e comunidades pobres da cidade. Joel Rufino quem apontou para essa possibilidade:

¹⁵³ LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. p. 53.

¹⁵⁴ Em Recife aconteceria algo parecido, já que os capoeiras pernambucanos influenciaram a criação do passo do frevo no carnaval. Ver OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

¹⁵⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Um líder entre os bambas do velho Estácio*. IN: História da música popular brasileira – grandes compositores – Ismael Silva. São Paulo: Editora Abril, 1982. pp. 1 e 2.

¹⁵⁶ Ver PAEZZO, Sylvan. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1972.

Caçada pela repressão a capoeira não acabou; o que nela havia de permanente, de essencial, sobreviveu na figura do bamba e eu penso também...no futebol, que começa a se tornar um jogo popular exatamente no momento em que a capoeira declina¹⁵⁷.

Apesar de um mestre de capoeira chamado Sinhozinho ter mantido uma academia em Ipanema, nos anos 1920, o capoeirista só voltaria à cena novamente no Rio de Janeiro décadas mais tarde, assimilando a malandragem como uma de suas habilidades.

O aspecto lúdico da capoeira baiana fez com que fosse organizada ritualisticamente em roda, encenada como um jogo de lazer ou vadiação¹⁵⁸. No entanto, conforme advertiu Antônio Liberac, “a capoeira também era alvo de repressão em Salvador, mas aqui, não possuía grande visibilidade, quanto no Rio de Janeiro, onde havia diversas posturas municipais voltadas à repressão direta dos grupos de capoeiras”.

Ao analisar o contexto baiano no mesmo período em que a capoeiragem carioca alcançou seu auge, Liberac percebeu que as maltas, por exemplo, na capital da Bahia, embora tivessem existido, não possuíam a força dos seus pares cariocas. Os conflitos entre capoeiras de áreas rivais da cidade, em Salvador, não foram tão intensos quanto na “cidade maravilhosa”, nem abalaram a ordem pública. “Apesar de as maltas soteropolitanas apresentarem uma tendência à divisão referenciada em áreas da cidade; tal fato, porém, não chegou a ter a mesma intensidade do Rio de Janeiro”.

Outro motivo para que a perseguição aos capoeiras na Bahia não tivesse sido tão grande foi a inexplicável ausência, no território baiano, da lei que criminalizava seus praticantes. Liberac explicou que “apesar da lei ser de âmbito nacional, os procedimentos das instituições policiais e jurídicas da Bahia não envolveram o artigo 402 do código penal de 1890”¹⁵⁹.

A época de maior perseguição aos capoeiras e candomblés baianos aconteceu tardiamente, quando o “famigerado Esquadrão de Cavalaria” esteve sob o comando do “temível delegado de polícia Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), no período de 1920 a

¹⁵⁷ DOS SANTOS, Joel Rufino. *Prefácio*. In: DIAS, Luis Sérgio. *Op. Cit.* pp. 14 e 15.

¹⁵⁸ CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 198. Edison Carneiro explicava que: “Os capoeiristas da Bahia denominavam o seu jogo de vadiação – e não passa disso a capoeira, tal como se realiza nas festas populares da cidade. Os jogadores se divertem fingindo lutar...”.

¹⁵⁹ PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Op. Cit.* pp. 136 e 25.

1927”¹⁶⁰. Uma década depois, Mestre Bimba conseguiria que a capoeira fosse descriminalizada, em 1937, quando obteve autorização para abrir sua academia. Neste mesmo ano, Salvador seria sede do 2º Congresso Afro-Brasileiro, coordenado por Édison Carneiro. O anterior havia sido realizado em Recife, em 1934, e organizado por Gilberto Freyre. Na segunda edição, “compareceram ao evento alguns capoeiristas baianos para exhibir-se, dentre os quais Samuel Querido de Deus, Aberrê e Onça Preta, todos eles adeptos do estilo de capoeira Angola”. Uma ausência, no entanto, foi notada por Letícia Vidor:

...mestre Bimba, já nessa ocasião figura de certo destaque na capoeiragem baiana, não fez parte da lista de convidados do 2º Congresso, talvez porque sua capoeira mestiça não se identificasse com o que os intelectuais daquele momento julgavam mais próximo da “autenticidade africana”¹⁶¹.

Apesar das disputas, o 2º Congresso serviu para afirmar socialmente a arte. “A partir deste momento a capoeira começou a ser reconhecida como uma importante expressão de identidade étnica...”, afirmou Mathias Rohrig Assunção¹⁶². Integrado à cultura popular baiana, o jogo passou a ser alvo de admiradores, entre os quais políticos, intelectuais e artistas, tanto à direita quanto à esquerda. Enquanto estudantes de medicina, militantes do Partido Comunista, políticos e governantes, entre eles o presidente Getúlio Vargas, promoviam a capoeira regional, nomes como Edison Carneiro, Jorge Amado, Mario Cravo, Pierre Verger e Carybé contribuíram para divulgação nacional da capoeira Angola, através de estudos, livros, fotos e ilustrações. Este cenário, espécie de “anos dourados” da capoeira, que Mestre João Grande encontrou quando “descobriu” Salvador.

Na década de 1950, quando aportou na cidade, a capoeira havia se consolidado como marca da Bahia, o que a tornaria referência nacional e, mais tarde, mundial da arte. Apesar das críticas feitas ao ministro da cultura por ter afirmado que Salvador era a “Meca da capoeira” – colocação considerada bairrista e centralizadora – não se pode negar que a cidade cumpre esse papel. Todos os anos é destino de uma “peregrinação” de capoeiristas de várias partes do mundo que buscam a capital para “beber água na fonte”. Uma procura

¹⁶⁰ REGO, Valdeloir. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã, 1968. p. 35.

¹⁶¹ REIS, Letícia Vidor. *Op. Cit.* p. 196.

¹⁶² ASSUNÇÃO, Mathias Rohrig. *Op. Cit.* p. 22.

que, ironicamente, se tornou consequência das peregrinações dos mestres que deixaram Salvador. A maioria dos capoeiristas de outras cidades foi ensinada por mestres baianos, andarilhos em busca de melhores condições de vida, os quais tornaram a capoeira da Bahia um modelo seguido por todo o mundo.

Uma capoeiragem que encontrou espaço no território urbano se integrando às festas de largo e outras manifestações populares, desenvolvida ao longo do século 19 como parte dos costumes das principais cidades baianas, sendo tolerada, às vezes perseguida, mas estabelecida como integrante da cultura local, envolta em mistérios, mitos, vadiações, suor e labuta.

Magia, vadição e trabalho

O universo do capoeirista na Bahia dos anos 1950 se sustentava sob um tripé básico: a condição de trabalhador, a crença religiosa e mística, a prática da vadição. Elementos que se misturavam no cotidiano dos negros, a devoção presente nas rodas de capoeira, a vadição acontecendo nos lugares de trabalho. Mestre João Grande viveu intensamente esses aspectos que definiam a sociabilidade e identidade dos angoleiros da época.

Trabalhador braçal, batia estaca na construtora Delta, o que não o impedia de treinar capoeira nas horas vagas, sozinho, simulando movimentos com os “pés de mato” da Chapada Diamantina.

MESTRE JOÃO GRANDE: Eu passei três meses, em 1958, na Chapada Diamantina, quando estavam construindo Brasília, eu passei três meses na Chapada Diamantina batendo ponte de Belém à Brasília. Trabalhando em construção civil. Bate estaca. E lá eu não tinha como treinar, treinava sozinho no meio do mato. Treinava sozinho com as moitas e com os bichos. Fazia todos os movimentos sozinho. Não tinha ninguém para treinar. Viajei com três pessoas, mas ninguém sabia capoeira. Todo dia eu acordava cedo e treinava sozinho no mato. Treinava com os pé de mato. Rabo de arraia, sapinho, rolê.

Passei um ano em Itabuna e um ano e meio em Ilhéus. Eu demorava pouco na Bahia, passava a viajar fora. Eu gostava de lá por

causa da academia do Mestre Pastinha. Mas nunca fiquei parado não. Eu trabalhava em construção civil. Trabalhei de trapicheiro, de doqueiro, ajudante de caminhão, pedreiro, trabalhava nisso, pesado. Depois de sete anos me casei. Mas não parei a capoeira, fui direto. Casei na Bahia. Depois de sete anos a mulher morreu, eu fiquei viúvo, até hoje sou viúvo. Tenho seis filhos criados já.

João Grande não teve uma vida mais fácil ao deixar o interior para conhecer a capital. As oportunidades que encontrou eram as disponíveis para negros pobres sem instrução, normalmente nos lugares onde precisavam de trabalhadores para serviços pesados. Em 1960 se casou, sua mulher veio a falecer sete anos depois. Com seis crianças pequenas para cuidar e sendo obrigado a viajar a trabalho, colocou as cinco meninas no orfanato e o menino Jurandir para trabalhar numa oficina mecânica e aprender o ofício. Uma vida dura não apenas para ele, mas também para seus filhos.

A capoeira era um alento que fazia parte do ambiente de trabalho e não apenas das horas de lazer. A associação feita por Mestre João Grande desmistificava os pólos opostos em que a princípio se encontravam. Segundo contou: “Pessoal todo que trabalhava na oitiva era tudo Ipiranga”. O que ele quis é que os trabalhadores braçais de Salvador torciam para o Ipiranga, time de Mestre Pastinha que inspirou o uniforme preto e amarelo de sua escola.

Numa conversa que tivemos, após a gravação, Mestre João Grande explicou que oitiva era o nome dado para a atividade dos que ficavam no porto à espera de trabalho. Normalmente a oferta de emprego repentino era gritada por um capataz para o grupo de trabalhadores que passavam o dia na área portuária na “escuta”, de ouvidos abertos, atitude que o falar do povo chamou de oitiva.

Trabalhador do porto, Mestre Bimba denominou de oitiva “os antigos jeitos de aprender/ensinar capoeira...aos quais este contrapôs um método didaticamente articulado”. Tratava-se de uma forma de ensino sem método, que acontecia na própria roda, mas que atualmente ocorre de forma diferente, já que nas academias contemporâneas os treinos acontecem fora da roda. Conforme explicou Frede Abreu:

Sobre a oitiva: era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele. Diferentemente de hoje em dia, quando é mais freqüente se

Figura 9: Roda de capoeira na rampa do Mercado Modelo.

Figura 10: trabalhadores jogando capoeira na oitiva.

iniciar o aprendizado através de séries repetitivas de golpes e movimentos, antigamente o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo: um balão boca de calça, por exemplo¹⁶³.

Não é à toa que o ambiente de trabalho da oitava tenha denominado uma forma de aprendizagem que se dava na roda de capoeira, onde o mestre iniciava o discípulo. Um contexto onde o trabalhador e o capoeirista eram um só, reunidos no cais do porto, promovendo vadiagens enquanto esperavam o chamado para fazer algum serviço pesado, surgido na hora e rejeitado pelos profissionais contratados.

MESTRE JOÃO GRANDE: Capoeira Angola vem do trabalhador, vem de baixo. Trapicheiro, ajudante de caminhão, carregador, doqueiro, pedreiro, carroceiro, pescador, vem de baixo. Quando parava o trabalho já tinha um berimbau lá. O couro comia nas docas. “Não tem trabalho hoje não?”. Hoje é capoeira. Debaixo do pé de tamarineira lá o berimbau fazia sucesso. O pessoal jogava ali. Camisa de saco, descalço. Depois cresceu, a capoeira foi crescendo, crescendo, crescendo...aí pronto.

A vadiação não era apenas um jogo das horas de lazer, mas uma forma de resistência ao trabalho que muitas vezes acontecia no mesmo espaço em que era realizado, como as rodas que rolavam no porto.

Não se pode esquecer que o trabalho para o negro ainda trazia os ecos e o sentido da escravidão, sina de escravos forçados à labuta pelos brancos ociosos. Conforme escreveu Sidney Chalhoub: “...o conceito de trabalho precisava se despir de seu caráter aviltante e degradador característico de uma sociedade escravista, assumindo uma roupagem nova que lhe desse um valor positivo tornando-se então o elemento fundamental para implantação de uma ordem burguesa no Brasil”.¹⁶⁴

¹⁶³ ABREU, Frede. *Op. Cit.* p. 16 e 20.

¹⁶⁴ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 65

Poder vadiar era um ato de liberdade dentro do contexto escravista e permanecia com este simbolismo nas primeiras décadas do século XX. Como cantou o sambista Wilson Batista, em 1927.

*Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Tenho orgulho
De ser tão vadio*

A música, *Lenço no Pescoço*, iniciou uma famosa polêmica com Noel Rosa, mas, principalmente, mostrava a resistência da malandragem carioca ao sistema de trabalho da sociedade da época. Não trabalhar era uma forma de revolta contra a condição de escravidão vivida por seus pais a poucas décadas atrás. O trabalhismo ganharia força, não por acaso, durante a ditadura de Vargas. Sob às vistas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que fiscalizava a produção cultural, Wilson Batista teve que mudar o tom.

*Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde de São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar*

Apesar de aparentemente regenerado, o sambista não perdeu a oportunidade de deixar em aberto um trocadilho, através do qual o *Bonde de São Januário*, nome da música, levava mesmo era mais um “otário” para trabalhar. Mestre Bimba, ao contrário dos angoleiros, eliminou a vadiação da sua capoeira regional. Vadios são aqueles que ocupam as ruas com suas brincadeiras e atividades ociosas, com a sua prática em ambiente fechado a capoeira ganhou legitimidade de escola, feito que Bimba alcançou em pleno Estado Novo, em 1937.

A capoeira Angola, no entanto, não deixou as ruas nem perdeu de vista a vadiação. Como disse Mestre João Grande: “Capoeira é mandinga, antigamente chamavam de

mandinga, falavam assim: ‘Cadê a mandinga, onde é a brincadeira, vamos praticar aonde, vamos vadiar aonde?’”.

Além de brincadeira – muitas vezes séria e violenta – a capoeira também possuía uma íntima relação com o ambiente mágico de Salvador, suas crenças e misticismos. Como escreveu Valdeloir Rego:

As ruas da cidade eram cheias de mistérios e mágicas, eram cheias de encruzilhadas, com cruzeiros de ferro para espantar as assombrações noturnas, como a que ficava na rua do Açouguinho. De não raro se encontravam balaies com despachos exóticos, macabramente arrumados, que davam medo de se olhar¹⁶⁵.

A magia na capoeira tinha um nome específico: mandinga, assim chamada devido à “região da África Ocidental, habitada pelos povos banhados pelos rios Níger, Senegal e Gâmbia, onde havia excelentes feiticeiros”¹⁶⁶. Os capoeiristas se apropriaram do termo, mas ele surgira através de um costume disseminado pelos escravos na colônia. Como explicou Daniela Buono Calainho: “Outra importante manifestação das crenças e tradições africanas na colônia eram os amuletos protetores conhecidos como ‘bolsas de mandinga’”¹⁶⁷. Um hábito que remetia às complexas relações dos muçulmanos com os africanos convertidos.

A palavra mandinga se relaciona à história dos muçulmanos na África. A conversão dos malinquês, ou mandingas, do reino do Máli, ao islamismo, ali pelo século XIII, não fez desaparecerem por completo as antigas crenças, surgindo nas verdade um sincretismo muçulmano fetichista que se disseminou. Seus seguidores continuaram usando os tradicionais patuás pendurados ao pescoço, comumente sob a forma de bolsas de couro – agora contendo orações e passagens impressas do Alcorão. Se as bolsas dos mandingas eram tipicamente islâmicas, entre nós isso nunca foi verificado. Aqui, o que acontecia era, sim, a ligação com o catolicismo, fosse pelos objetos guardados nas bolsas, fosse pelo

¹⁶⁵ REGO, Valdeloir. *Op. Cit.* p. 13.

¹⁶⁶ Idem. p. 188.

¹⁶⁷ CALAINHO, Daniela Buono. *Feiticeiros negros no Brasil Colonial*. In: Revista Nossa História. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 2, número 18, março, 2005. p. 70.

fato de muitos as colocarem debaixo de um altar onde seriam rezadas missas, para ganharem mais força protetora¹⁶⁸.

Os patuás também eram utilizados pelos angoleiros de antigamente, motivo do corrido cantado até hoje nas rodas de capoeira:

Quem não pode com mandinga

Não carrega patuá, Iaiá

Mestre João Pequeno explicou como eram preparados os patuás:

As pessoas de antigamente chamavam de mandinga, também, um patuá que usavam no pescoço. Dentro do patuá, tinha orações rezas que preparava o corpo deles sendo que as pessoas de corpo sujo não podiam pegar nem usar este patuá. Pessoa de corpo sujo são as que têm relações sexuais, eles estão despreparados e com o corpo aberto a qualquer luta, e foi aí que aproveitaram do finado Besouro¹⁶⁹.

Besouro Cordão de Ouro, muitas vezes também chamado de Besouro Mangangá, foi o mandingueiro mais famoso de todos os tempos. Seu nome era Manoel Henrique Pereira. A ele eram atribuídos poderes sobrenaturais, sendo capaz até mesmo de se transformar em besouro para fugir da prisão, motivo do nome que o mitificou entre os capoeiristas. O que se sabe, no entanto, é que foi preso por ter agredido um policial, em 1918, aos 23 anos, mas não fugiu magicamente, apenas respondeu a um processo, cuja pena foi a expulsão do exército, onde servia como “praça” do 31 Batalhão de Infantaria.

Os limites entre o Besouro mitificado e o homem registrado como Manuel Henrique Pereira são tênues. Como escreveu Antônio Pires Liberac:

Apesar de diversas vozes do passado afirmarem sua existência, creio que a maioria dos praticantes da capoeira contemporânea, em algum momento, teve dúvidas sobre a veracidade do fato. Mesmo porque, a forma dúbia como Besouro é apresentado, somente cria desconfiças. Exemplo disso é o fato de Besouro aparecer ao mesmo tempo como um

¹⁶⁸ CALAINHO, Daniela Buono. *Op. Cit.* pp. 70 e 71.

indivíduo que brigava com a polícia, dava tiro de revólver e navalhadas, e reconhecido como um bom homem¹⁷⁰.

As narrativas sobre Besouro oscilam mesmo entre a figura do desordeiro e a do protetor dos fracos, entre o valentão temido e odiado e o defensor da comunidade contra os abusos da polícia. O pesquisador Frede Abreu costuma dizer que “Besouro saiu da lenda para entrar na história”. De fato, ele tem razão. O mandingueiro permanecia na memória coletiva do Recôncavo Baiano, mas as histórias narradas se referiam de tal maneira aos seus poderes sobrenaturais que se tornara possível duvidar de sua existência.

O trabalho de pesquisadores como Antônio Liberac e Gerardo Vasconcelos contribuiu decisivamente para que está dúvida fosse solucionada. O primeiro descobriu, em Salvador, o processo contra Besouro. Menos do que provar que o famoso capoeira existiu, o mais interessante nesta descoberta foi o motivo da contenda: um berimbau. O que mostra que, em 1918, ano em que o incidente ocorreu, o instrumento já fazia parte do universo dos capoeiristas baianos. Gerardo Vasconcelos, por sua vez, descobriu, em Santo Amaro da Purificação, a certidão de óbito de Besouro, que data do ano de 1924¹⁷¹. O documento remete a um episódio ocorrido em 1921, na Usina Maracangalha, onde trabalhava como vaqueiro e agrediu um rapaz e um homem numa das porteiras da fazenda, no entanto, não esclarece as circunstâncias em que foi assassinado. Como explicou Liberac: “O documento não revela o motivo do conflito que levou Besouro à morte. Contudo, encontra-se em plena consonância com a tradição oral que afirma o falecimento de Besouro causado por uma ‘faca de tucum’”.

Na certidão de óbito encontrada está escrito que morrera devido a “um ferimento perfuro inciso do abdome”. O documento não alude aos detalhes importantes para tradição oral, a morte causada por faca de tucum, como também era chamada a madeira afiada, própria para perfurar corpos fechados. Também não remete a história de que perdeu a força

¹⁶⁹ JOÃO PEQUENO, Mestre. *Op. Cit.* p. 17.

¹⁷⁰ PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mamangá, três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia; NEAB/Grafset, 2002. pp. 24 e 25.

¹⁷¹ VASCONCELOS, José Gerardo. Espetáculo da história: vozes, registros e arquivos sobre Manoel Henrique Pereira, vulgo Besouro Cordão de Ouro (1895-1924). In: *Linguagens da história*. VASCONCELOS, José Gerardo, JUNIOR, Antonio Germano Magalhães (orgs). Fortaleza: Imprepe, 2003.

porque manteve relações sexuais com uma mulher, e que, ao passar por debaixo de um arame farpado e se cortar, teria percebido que estava desprotegido.

MESTRE JOÃO GRANDE: Besouro Mangangá é porque prenderam ele, que se transformou num besouro e saiu a voar, fugiu da cadeia. O carcereiro não viu ele sair, só ouviu o zum, zum, zum... Aí que ficou o nome de Besouro. Ele tinha muita oração forte. Mangangá é um besouro muito perigoso. Fica num toco de madeira e se descarrega em qualquer pessoa. Quando eu cheguei a Salvador e entrei na capoeira já tinham matado ele.

Mataram em Maracangalha, morreu no hospital. Assim Cobrinha Verde falou. Besouro bateu no filho do prefeito de Santo Amaro. Depois o prefeito mandou abrir sete covas para ele, ia cavando e benzendo as covas, depois pagou uma mulher para ficar com ele. A mulher pegou o patuá dele. Quando ele passou debaixo de uma cerca o arame cortou ele. Estava derrotado.

Tinha uma venda que ele bebia cachaça todo dia. Quatro homens foram mandados por este prefeito para pegar ele. Quatro homens bons de facão. Dois de um lado e dois do outro lado do balcão. Besouro botou uma cachaça e bebeu. O outro disse: “Você bebe e não oferece a ninguém que tá aqui”? “Eu não, se quiser você bebe. Compra e bebe”. Eles discutiram e jogaram cachaça no pé dele. Antigamente se jogasse cachaça no pé da pessoa era briga. Derrubou a cachaça nos pés dele aí, pronto. Foram pra fora, os quatro pra cima dele, facão pra cá, pra lá, mas por detrás veio um e cortou a barriga dele com uma faca de ticum. Faca de Ticum quebra qualquer mandinga. Foi o que Cobrinha Verde falou.

Ele tinha corpo fechado. Bala batia nele e caía no chão. Depois quebrou a força. A mulher abriu o corpo dele. A faca de ticum cortou porque a mulher abriu o corpo dele. Pegou o patuá dele... quebrou a força. Quem tem proteção assim mulher não pode pegar. Quem tem essas mandingas não pode passar debaixo de cerca de arame, não come mingau de tapioca, não pode passar debaixo de vestido de mulher estendido em varal. Tem os dias certo de dormir com mulher. Diziam que era muita mulher que ele tinha. Aí pronto, morreu.

A narrativa de João Grande preenche a lacuna historiográfica sobre a morte de Besouro. O que não significa dizer que tudo ocorreu como contou o mestre angoleiro. O que importa é perceber que a tradição oral explica os acontecimentos à sua maneira e, apesar das contradições, nos ajudam a entendê-los. Tudo indica que Besouro foi pego numa armadilha e morto por vingança, devido ao episódio documentado em sua certidão de óbito.

Também é importante perceber a crença de Mestre João Grande nos poderes de Besouro, o que torna sua narrativa tão mitológica quanto o famoso mandingueiro de Santo Amaro. Além disso, a biografia dele também o colocava sobre o tripé da magia, da vadiação e do trabalho. Conforme Mestre João Grande: “Ele era trapicheiro e trabalhava nas usinas... Como trapicheiro ele trabalhava embarcado. Diziam que o barco navegando ele jogava capoeira. Jogava também no cais, na beira do Rio Subaré, em Santo Amaro”.

Além de trabalhar nas usinas de cana de açúcar, Besouro também havia sido mestre de saveiro e vadiava tanto no cais do Trapiche de Baixo, em Santo Amaro, “onde ele morava e costumava dar suas festas”, quanto embarcado “nos saveiros que circulavam entre Salvador, Cachoeira e Maragogipe”¹⁷². Um cotidiano de trabalho que não impedia que fosse reconhecido como senhor de mandingas e possuidor de poderes mágicos.

A pessoa que transmitiu a história de Besouro para Mestre João Grande foi um outro importante mandingueiro.

MESTRE JOÃO GRANDE: Treinei muito com Cobrinha Verde. Morava na casa de Cobrinha Verde, lá no Chame-chame. No fundo de quintal, com candeeiro aceso, treinava eu, Bom Cabrito, em vida, treinava Gato, em vida. Uns quatro ou cinco treinava de noite na casa de Cobrinha Verde, no fundo de quintal. E domingo de manhã Cobrinha Verde fazia a roda dele e de tarde íamos para academia de Mestre Pastinha.

Cobrinha Verde treinou com Besouro e com um africano chamado Tio Olímpio. Ele era discípulo de Besouro, irmão de leite de Besouro e primo carnal. Era irmão porque Besouro mamou leite no peito da mãe dele. Não conheci ele, mas diziam que era Besouro Cordão de Ouro porque usava um cordão de ouro grande no pescoço...

Era muito sabido também esse Cobrinha Verde, muito mandingueiro, diz que sabia de tudo, mas quebrou a força, fez coisa errada

¹⁷² PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Op. Cit.* pp.18 e 19.

lá e quebrou a força. Tinha umas orações muito forte, mas fez umas coisas erradas lá, não sei o que ele fez lá que o santinho que ele tinha sumiu dele. Assim ele falou comigo. Teve problema. Ele tinha 65 orações na cabeça. De tudo. Você vê ele lá embaixo, quando vê ele está cá nas suas costas, voltava. Cobrinha Verde. Brigou muito ele, mas nunca foi preso.

Rafael Alves França, nome de batismo de Cobrinha Verde, aprendeu capoeira com Besouro, de quem era “primo carnal” e irmão de criação, quando tinha apenas quatro anos, em Santo Amaro da Purificação, onde nasceu. Assim como Mestre João Pequeno, Cobrinha Verde também teve editado um pequeno livro contendo sua narrativa de vida.

Nele, contou como cresceu cercado por mestres que, como Besouro, até hoje são cantados nas rodas – Maitá, Licuri, Siri de Mangue – e como aprendeu a “jogar navalha no cordão, nas mãos e nos pés” com uma mulher chamada Tonha, “apelidada de Tonha Rolo de Mar”. Aos 17 anos, começou a “dar testa a polícia”, a brigar com os policiais que encontrava pela frente. Até que se deparou com “um delegado chamado Veloso...o delegado mais valente que teve dentro de Santo Amaro”. O destemido policial era também avô de Maria Bethânia e Caetano Veloso. Conforme Cobrinha Verde contou, ele sempre “andava com dois ordenanças. Um de um lado, e um do outro. Usava bota perneira e andava com redengue. Qualquer coisa, ele como delegado, batia em qualquer um no meio da rua”. Como se vê, não era à toa que os capoeiristas valentões eram tidos também como defensores da comunidade, diante da violência com que as autoridades policiais tratavam a população pobre.

Os dois finalmente se encontraram quando o capoeirista vinha de um samba. Um dos ordenanças apontou em sua direção e o delegado o chamou e perguntou se ele era Cobrinha Verde, o valentão que andava “dando” na polícia. Ele respondeu:

Eu não sou valentão não, nunca matei, nunca desonrei, não posso ser valentão. Aí ele disse: se prepare prá apanhar. Aí ele meteu a mão no redengue. Quando arrancou o redengue, meti a mão no dezoito polegadas (o facão que eu andava com ele aqui por dentro) e dei um panaço de facão nele. Ele aterrissou, os dois ordenanças entraram... Eu escurracei os dois.

Correram. Dei no delegado de panaço de facão que deixei ele mole, mas sem nenhuma arranhão¹⁷³.

Devido a esta façanha Cobrinha Verde teve que fugir de Santo Amaro, o que o levou a uma vida de aventuras e lutas. Aos 17 anos, ingressou no bando de um famoso “coronel” baiano, Horácio Matos, que disputava o poder dos municípios da Chapada Diamantina com outros “coronéis” locais.

Três anos e seis meses depois de ter entrado no Bando, teve um sonho em que seu pai pedia que abandonasse aquela vida de jagunço. Acordou no meio da madrugada e fugiu do bando. Foi para Manaus, onde chegou a “construir família” com uma índia, com quem teve dois filhos, mas as notícias sobre a Revolução de 30 chegaram a seus ouvidos e ele resolveu lutar ao lado dos revoltosos comandados por Getúlio Vargas.

Retornou a Salvador onde, considerado “herói de guerra em combate”, foi promovido a terceiro sargento, mas deixou o serviço militar ao se desentender com um tenente. Passou a se dedicar, então, à profissão de pedreiro. Ao mesmo tempo, passou a ensinar na Academia de Mestre Pastinha, onde João Grande o conheceu e começou a aprender com ele, chegando inclusive a morar com Cobrinha Verde no Chame-Chame.

Apesar de ter participado da codificação da capoeira Angola no ambiente de academia, Cobrinha Verde afirmava a importância da magia para sua prática. “Não era só com capoeira que eu me livrava dos meus inimigos, o bom capoeirista é mágico. Ele tem o poder de aprender boas orações e usar um bom breve, porque a capoeira não livra a gente de bala”¹⁷⁴.

O “breve” a que se referiu é um patuá. Cobrinha Verde ganhou o dele de um africano chamado Pascoal, que conheceu quando menino, em Santo Amaro: “Eu já trazia inclinação, aí ele começou a me ensinar. Ele botou 65 orações na minha cabeça”. O mesmo já havia dito João Grande a este respeito, e só depois entendi o que isto significava. Sem saber ler nem escrever, ele era capaz de lembrar de dezenas de orações complexas como algumas que foram publicadas no livro.

¹⁷³ SANTOS, Marcelino dos. *Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: A Rasteira, 1991. pp. 12 e 13.

¹⁷⁴ SANTOS, Marcelino dos. *Op. Cit.* p.17.

*Valei-me meu São Silvestre e os anjos 27 pela sua camisa que veste
Assim como São Silvestre abrandou os corações dos três leões, em cima do morro cravado de pé e
mão.
Abrandai eles debaixo do meu pé esquecidos, mas manso do que a cera branca
Se olhos tragam, não me enxergarão
Se boca tragam, não me falarão
Se pagam para mim, não me alcançarão
Se faça tragam para mim, é de se enrolar como Nossa Senhora enrolou o Arco Celeste.
Cacete para mim é de ser quebrado, assim como Nossa Senhora quebrou os gravetinhos para ferver
o leite de seu bendito filho.
Arma de fogo para mim apontada é de correr água pelo cano, sangue pelo gatilho, assim como
Nossa Senhora chorou lágrimas pelo seu bendito filho¹⁷⁵.*

Orações como essa, exemplo da poética do catolicismo popular, eram murmuradas em momentos de perigo, para evitar ser atingido por balas ou quando não queria ser visto. De qualquer maneira, é incrível que Cobrinha Verde tivesse conseguido memorizar mais de sessenta delas, preces guardadas na memória e no “breve”, ou patuá, que trazia como amuleto mágico, o qual acabou desaparecendo: “Foi algum erro que eu cometi e ele foi embora e me deixou”, lamentou.

Besouro Cordão de Ouro morreu jovem, aos 29 anos, antes da capoeira ter se dividido, e se tornou um símbolo para sua época, ainda não formalizada em academias, em constante embate com a polícia, mitificada com mandingas e patuás, armada de navalhas, facões e revólveres.

Cobrinha Verde nasceu em 1912 e morreu aos 71 anos, de certa maneira, foi uma ponte entre os dois mundos, o da capoeira mágica, repleta de orações e poderes sobrenaturais, e o da capoeira ensinada no ambiente formal da Academia de Mestre Pastinha.

No processo de sua codificação, o jogo de Angola passou por mudanças que não alteraram sua identidade de cultura tradicional, mas aboliram patuás e navalhas. Ambos elementos que haviam sido incorporados ao universo da capoeira quando necessários e que, da mesma maneira, foram excluídos quando se investiu em sua desmarginalização. Desarmada e laica, aproximada do esporte, a arte dos angoleiros se reorganizou, mas permaneceram resíduos de memória de uma época em que a capoeira era uma prática de trabalhadores braçais, religiosos e místicos, organizadores da brincadeira que se desenrolava nos trapiches, nas festas de largo, em frente às biroscas e casas de família.

¹⁷⁵ Idem. p. 29.

Uma prática que encontrou um novo caminho quando passou a ser desenvolvida em academia. Um dos costumes que se perdeu nesse processo, mas que permanece na memória dos capoeiristas, foi o de vestir a “domingueira”. Conforme explicou Mestre João Grande: “Era uma roupa pra tudo. Passear e jogar capoeira. Chegava em casa botava no guarda-roupa de novo, vestia a roupa de guerra para trabalhar no outro dia. Era uma roupa só pra domingo”.

Apesar de todas as mudanças os angoleiros contemporâneos mantêm o tripé da magia, da vadiação e do trabalho. Essas características permanecem dimensionadas numa estrutura social que força uma reorganização que abala até mesmo seu sentido. A crença na magia, por exemplo, não é tão perceptível como nas narrativas dos mestres antigos, mas a mandinga permanece no vocabulário da capoeira e seus efeitos foram adaptados à magia ilusionista da movimentação. Continuam cultivando a mandinga, embora com um outro significado, mais voltado para a ilusão e malícia.

Também não são maioria nos dias de hoje angoleiros trabalhadores braçais. O trabalho continua fazendo parte da capoeira Angola no Brasil e no exterior, mas as profissões dos seus praticantes são variadas e cobrem desde camelôs e ambulantes a médicos e intelectuais.

A vadiação permanece em rodas nas sedes dos grupos, a quatro paredes, mas muitos mestres tomam a iniciativa de levar o jogo de Angola de volta para o lugar onde cresceu, a rua, e organizam rodas em locais públicos. Uma permanência que se deu através da superação de fases difíceis, como a que marcou o declínio da escola de Mestre Pastinha e da própria capoeira Angola. Uma revitalização que aconteceu no mesmo momento que, em Salvador, se buscava reafirmar as referências africanas.

3. África em Salvador

Em meados dos anos 1960, em meio às convulsões políticas do Brasil, uma delegação brasileira partiu, em 1966, para o Festival de Artes Negras, em Dakar, na África. Mestre João Grande estava nela, ao lado de Mestre Pastinha e outros integrantes do Centro Esportivo de Capoeira Angola. Também faziam parte da comitiva baiana Olga de Alaketu e Camafeu de Oxossi, além de outros nomes ilustres como os de Ataulfo Alves, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Clementina de Jesus, que representavam o Rio de Janeiro.

Mestre Pastinha, naquele momento, já estava bastante debilitado, quase não enxergava e sentia-se fraco, mas seu sonho era conhecer a África e foi confirmada a sua ida. Também era a primeira vez que Mestre João Grande saía do Brasil. O destino não podia ser mais simbólico.

MESTRE JOÃO GRANDE: Comecei a viajar pelo mundo em 1966. Fui para Dakar com Mestre Pastinha no Festival da Artes Negras. Eu, Gato, Mestre Pastinha, Júlio Roberto, Camafeu de Oxóssi. Festival Mundial das Artes Negras, pelo Itamaraty. Nós fomos para África. No dia que Mestre Pastinha foi tirar passaporte na Piedade para poder viajar ele não subia as escadas mais, veio carregado num carro, subimos as escadas com ele, eu, Gildo Alfinete e Roberto Satanás. Depois a gente viajou. Lá ele não jogou. Quase não enxergava mais, ficava sentado na sombra. Jogamos eu, finado Gato, Roberto, Gildo. Camafeu foi tocando berimbau. Festival de Artes Negras de Dakkar.

Foi muito bom lá. Fui com o grupo de Mestre Pastinha, foi o grupo de samba de Ataulfo Alves, foi Clementina de Jesus para cantar e outra cantora do Rio. Ataulfo Alves com samba. Eu sei que foi também o Paulinho da Viola. E Olga de Alaketu para fazer a comida baiana. Da Bahia foi o grupo de Mestre Pastinha e Olga de Alaketu na comida.

Pastinha enxergava pouquinho. Ficávamos no hotel. De tarde, num larguinho, chegaram três rapazes. Sentou um com o balafon. Os outros dois estavam sem camisa com uma lata amarrada no pé. Cheio de pedras, uma lata pequeninha. Sapateando, fazendo tudo de capoeira. Fazendo corta-capim, aú, mortal, rolê, fazendo tuto, tudo, tudo... Mestre Pastinha perguntou assim: “Como é que chama essa dança. Isso é capoeira”? “Não, não é conhecido como capoeira não, é nossa dança daqui. A gente não

sabe o que é capoeira não”. Eles falavam em francês, mas traduziram pra gente. “A capoeira tá no Brasil, a capoeira angola de vocês está no Brasil. O pessoal levou pra lá e agora vocês estão apresentando aqui”.

Esta viagem de encontro à África mítica foi uma espécie de confirmação de que estavam intimamente ligados, a capoeira e a cultura corporal africana. O poeta da capoeira fez uma cantiga para a ocasião:

*Pastinha já foi à África
Pra mostrar a capoeira do Brasil*

A situação no Brasil, no entanto, se mostrava difícil para as academias de capoeira Angola, entre elas a de Mestre Pastinha. Em seu ensaio etnográfico, o antropólogo Valdeloír Rego descreveu o CECA àquelas alturas:

Hoje, devido ao seu estado de saúde, que já não lhe permite mais atuar, a academia perdeu o ritmo inicial; acha-se, do ponto de vista etnográfico, em decadência. Lá, a capoeira tem vida quando comparecem dois grandes capoeiristas da Bahia: João Grande (João Oliveira dos Santos) e João Pequeno (João Pereira dos Santos), sobretudo João Grande, a quem “Deus mandou jogar capoeira”, ambos atualmente contramestres da academia, conforme afirma Mestre Pastinha em entrevista à revista Realidade, sem entretanto terem sido seus discípulos”¹⁷⁶.

Além de assinalar o declínio, Valdeloír Rego ainda faz uma observação final na qual afirma que os dois “João” não são discípulos de Mestre Pastinha. De fato, João Grande foi um dos poucos que chegou à sua academia sem experiência de capoeira. Todos os outros, de Cobrinha Verde a João Pequeno, eram capoeiristas experientes, que não aprenderam com Pastinha.

A sua academia era o lugar onde reunia os angoleiros antigos sob a sua batuta, e quando não pôde mais jogar e ensinar coube a eles dar aulas no sobrado do Pelourinho. No entanto, estes mestres também passaram a abrir suas próprias academias e as rodas deixaram de ser tão vibrantes.

MESTRE JOÃO GRANDE: Quando Mestre Pastinha perdeu a academia eu estava trabalhando na Moenda fazendo shows. Depois deram um outro lugar para Mestre Pastinha no Pelourinho. Mas nunca foi como era a academia não. Caiu, os alunos saíram, foram embora. Mestre Pastinha ficava lá na porta, Cobrinha Verde ia lá dar aula, João Pequeno às vezes ia, às vezes não ia. Papo Amarelo ia lá também. O negócio caiu.

Eu só andava trabalhando. Ia lá uma vez ou outra quando tinha uma folga. Quando eu estava em Salvador. Passava três meses fora viajando a serviço. Aí voltava e ia pra lá, mas caiu mesmo, caiu.

No início dos anos 1970, Mestre João Grande já tinha encontrado nos shows folclóricos uma forma de sobrevivência. Começara a trabalhar no Hotel da Bahia, mas em 1973, quando Mestre Pastinha perdeu sua academia João Grande trabalhava no Restaurante Moenda, cuja programação apresentava o candomblé, a puxada de rede, o maculelê e a capoeira nos palcos.

Um modelo que fora criado por uma jovem musicóloga. Em 1963, Emília Biancardi resolveu reunir as manifestações consideradas folclóricas da Bahia e adaptá-la num formato de shows. Para pesquisar sobre a capoeira procurou a mal afamada região do Pelourinho, onde ficava a academia de Mestre Pastinha.

EMÍLIA BIANCARDI: Olha, foi uma coisa muito interessante porque eu criei o primeiro grupo de folclore da Bahia que chama-se, dentro do que foi estabelecido pelos folcloristas, de para-folclórico. Então, eu tinha o grupo para-folclórico chamado Viva Bahia. E a Bahia naquele tempo, isto era na década de 1960, tinha assim as academias de capoeira, certo? Tinha a puxada da rede do xaréu feito na praia, tinha a religião feita nas casas de candomblé e eu resolvi, com esse grupo, pegar essas manifestações todas e fazer um espetáculo.

Então, formando esse grupo chamado Viva Bahia, me disseram que os melhores angoleiros eram João Grande e João Pequeno, da Academia do Mestre Pastinha, que era aqui, onde tem aquele restaurante lá embaixo, perto da Fundação Casa de Jorge Amado. E eu fui buscá-lo e

¹⁷⁶ REGO, Valdeloir. *Op. Cit.* pp. 287 e 288.

aí terminei conhecendo Mestre Pastinha. Pedi pro Mestre Pastinha ensinar as meninas do meu grupo capoeira, mas na minha casa porque isso aqui era zona de meretrício. Tinha as meninas e os pais não queriam conversa, nem que pisassem no Pelourinho. Pisava eu que sempre fui emancipada e minha mãe dava ataques, mas eu vinha...

Eu sou professora de música, mas se você já observou as danças nos outros lugares, a dança folclórica, a música está casada com a dança, então é impossível você pesquisar a música e não pesquisar a dança. Aí eu terminei me envolvendo nos dois. Eu fiz o grupo e eu tinha que saber a música e a dança. E a dança folclórica não é uma grande novidade, uma coisa difícil de aprender, ela é fácil de aprender. Não é uma dança que você tem que ter uma técnica como o balé ou a dança contemporânea. Então é uma coisa que qualquer pessoa pode fazer uma dança folclórica, mas realmente a minha formação é de musicista.

Levei Mestre Pastinha pra ensinar as meninas e convidei o Mestre João pra ir e terminei não levando o João Pequeno, porque ele me indicou outro capoeirista chamado Bom Cabrito. E aí, João trouxe a capoeira e desenvolveu nos espetáculos, e outros mestres que nós chamamos também. Ele aprendeu a dançar o maculelê. Ele se envolveu com todas as outras manifestações porque até então ele era exclusivamente, como todas as pessoas daqui, ou era capoeirista só ou era de Casa de Candomblé, não existia assim aquele modismo de folclore na década de 60. E foi eu que levei....a primeira viagem internacional que ele fez conosco foi para o Oriente Médio, a capoeira lá foi divulgada por ele. Ele não chegou a formar um grupo grande porque realmente era pouco tempo que a gente passava, mas ele despertou interesse.

Emília Biancardi introduziu Mestre João Grande nos palcos e o levou à sua segunda grande viagem para fora do Brasil, nos anos de 1974 e 1976. Para ela, o angoleiro baiano foi o primeiro divulgador da capoeira na Europa e Oriente Médio.

EMÍLIA BIANCARDI: Graças a Seu João, foi pela primeira vez no mundo que teve um sucesso e um deslumbramento especial porque ele foi o responsável por mostrar a capoeira, graças eu vou dizer, eu vou ser modesta, não vou dizer que foi ao meu grupo da Bahia, meu grupo da Bahia foi a ponte, porque levamos ele, mas não levei pensando, eu era muito nova, eu estava também desbundada... eu levei porque ele era do

meu grupo. Mas que agora todo mundo fala na capoeira, que está a capoeira não sei aonde e que foi não sei quem que levou, beltrano que levou... Europa toda foi João Grande.

Eu fiz uma turnê de seis meses, andei por todos os países importantes da Europa. Fui para o Oriente Médio e fui para a África. Tenho certeza, como todas as pessoas que me acompanharam naquela época, que eles conheceram a capoeira muito bem e tiveram a sorte de terem visto mostrado pelo Mestre João Grande. É como Canjiquinha dizia: “Quem ensinou João Grande a dançar, jogar capoeira”? “Desculpe, não foi ninguém não, foi Deus”. Foi um privilégio especial porque realmente é o melhor de todos os angoleiros e não vai ter outro nunca mais.

Além de já ser reconhecido na Bahia dos anos 1960, Mestre João Grande também admirava os próprios capoeiristas com sua capacidade de jogo. Canjiquinha foi um deles e afirmou, numa ocasião, que “Deus quem mandou João Grande jogar capoeira”. A seu respeito, também derramou-se em elogios o exigente Valdeloir Rego, o qual afirmou que Pastinha “nunca foi o melhor capoeirista da Bahia”. Quanto a João Grande ele considerava que:

...dentre todos os grandes capoeiristas jovens é o que mais truques de ataque e de defesa conhece, contribuindo para isso a flexibilidade fora de comum de seu corpo, tornando-o o mais ágil de todos os capoeiristas da Bahia. Quando em pleno jogo é um grande bailarino¹⁷⁷.

Apesar do reconhecimento público como capoeirista, Mestre João Grande deixou de praticar sua arte durante os anos 1970. Dividia-se entre o trabalho de lavador de carros num posto de gasolina e o de artista de shows folclóricos durante à noite, no Restaurante Moenda.

MESTRE JOÃO GRANDE: Eu trabalhava em Salvador num posto de gasolina o dia todo lavando carros, o dia todo, não tinha tempo pra nada, de noite saía correndo fazer show na Moenda. Um lugar de turistas – restaurante e casa de show – que fica na Boca do Rio.

O trabalho com shows folclóricos não era suficiente para Mestre João Grande se manter. Apesar de ser uma alternativa financeira, não garantia a sobrevivência. O mercado para apresentações folclóricas na Bahia surgiu após o grupo de Emília Biancardi. Nos anos 1970, as manifestações culturais e religiosas baianas, como a capoeira, o macaculelê, o samba de roda e o candomblé, passaram a ser oferecidos aos turistas nos hotéis, restaurantes e agências de viagem. Alguns mestres, como Canjiquinha e Caiçara, souberam aproveitar as oportunidades do momento e formaram grupos de capoeira para shows, viajando para vários lugares do Brasil. Outros, mais estruturados, montaram seu próprio negócio. Foi o caso de Vermelho, aluno de Mestre Pastinha, que se tornou proprietário do Restaurante Moenda, onde Mestre João Grande trabalhava. No entanto, a maioria, como ele próprio, conseguia apenas uma pequena remuneração para acrescentar na renda minguada.

Nesta época, ao mesmo tempo que Mestre João Grande se afastava da capoeira, havia uma discussão sobre a necessidade de sua revitalização, debate realizado no Seminário Regional de Capoeira, em 1980. Frede Abreu, organizador do evento, descreveu o clima que pairava naquele momento.

FREDE ABREU: No contexto, Pastinha já estava se acabando, vivendo os últimos dias e Bimba tinha morrido recentemente. Você tinha o discurso convencional de que a capoeira estava morrendo, como aconteceu com outras manifestações da cultura popular. Um dos elementos julgado culpado disso tinha sido a popularização dessas manifestações. A parte do turismo e folclorização desse negócio. Eu pensei: eu estou no departamento de folclore, eu posso fazer um trabalho com capoeira e inverter essa situação. A idéia era de dentro da Divisão de Folclore tentar desfolclorizar esta coisa.

.... nessa época Pastinha estava estirado numa cama, então não dava para trazer o Pastinha, Isto já era 1975, 76, 77, por aí. Ele já estava no processo de agonia dele, aquela coisa dos jornais todo dia denunciando. E nesse período veio chegando o trabalho da prefeitura e eu fiquei vendo todas essas tendências que a capoeira tinha.

¹⁷⁷ REGO, Valdeloir. pp.279, 270 e 278.

Fig 11: Mestre João Grande vestindo o macacão azul do posto de gasolina em que trabalhava.

Foi evoluindo este tipo de trabalho, publicamos livros, a gente publicou o livro do Jair Moura, eu fui trazendo algumas referências que eu achava fortes para isso, não só pra dentro da capoeira como também para compreender esse contexto que ela estava. O pessoal do Movimento Negro, pessoal de outros movimentos culturais, pessoal dos blocos, que criava essas coisas. Até chegar no seminário que se chamou “Primeiro Seminário Regional de Capoeira”, era Regional mas não era capoeira regional...

A gente fez o seminário e conseguiu reunir 1500 pessoas na Bahia. Um tiro que a gente deu, uma coisa que levou quatro dias, teve debates, discussões, trouxe todos esses mestres, só não veio o Pastinha e o Valdemar, porque o Valdemar por iniciativa própria se considerava um aposentado da capoeira, embora depois ele venha a assumir isso.

Neste Seminário teve um episódio bem interessante com Pastinha. Na época o prefeito queria que a gente levasse o Pastinha para o Seminário. Eu me recusei a fazer isso porque Pastinha estava num asilo. Então pro meu projeto não tinha o menor interesse pegar uma pessoa que está num asilo pra dar visibilidade a ele. Pra que? Pra nada. Ou então para chamar a atenção, mas isso a imprensa estava fazendo todo dia, estava sendo denunciado que Pastinha estava morrendo à mingua. Não era um trabalho do Seminário. E ele vai ser entrevistado. A jornalista também achava que tinha sido uma ingratidão nossa não ter colocado o Pastinha. E ele disse uma frase que foi fundamental. Ele disse que a capoeira estava muito bem. Nessa época se falava muito da morte da capoeira, era uma visão muito diferente para uma pessoa que estava morrendo. Ele disse que a capoeira estava muito bem, que estava na universidade, que tinha chegado ao exterior, quem estava mal era ele, capoeirista. A contradição era exatamente essa, a situação dos mestres fundadores dessa capoeira que é o modelo que se espalhou pelo mundo, essa coisa baiana, esse modo baiano de jogar capoeira. Então isso pra mim foi fundamental para entender como me posicionaria à frente de um órgão público da prefeitura. Eu fiquei com isso na cabeça: é um trabalho que não é só ficar dando visibilidade à capoeira, você tem que trabalhar o cara, tem que melhorar as condições de trabalho do cara, tentar melhorar a vida do cara, nesse aspecto.

Em sua narrativa, Frede Abreu apontou para o abandono sofrido pelos antigos mestres, o qual coincidia com o *boom* da capoeira em todo o país e sua conseqüente institucionalização. Em plena ditadura militar, a capoeira mais uma vez foi pensada como esporte nacional. Motivo que levou o governo dos militares a tomarem a seguinte medida:

Na década de 70 ocorre algo significativo no que se refere às relações entre capoeiristas e o Estado. Em 1972, a capoeira será reconhecida oficialmente como esporte, conforme portaria expedida pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), iniciando-se então um processo de institucionalização e burocratização que visa promover sua homogeneização em todo o país. Nesse sentido, procede-se a organização de torneios, à elaboração de regras e a unificação do método de graduação dos alunos com base nas cores da bandeira brasileira ¹⁷⁸.

Este modelo esportivo, graduado por “cordéis”, se tornou hegemônico no país e no mundo e em determinado momento “silenciou” a capoeira angola. Os mestres angoleiros se tornaram “esquecidos”, mantendo sua arte de forma “subterrânea” - nos fundos de quintais, em academias freqüentadas por poucos alunos, nas rodas em bairros da periferia - sem condições de viver da sua prática, tendo que buscar sobrevivência em outros trabalhos, o que muitas vezes ocasionava seu afastamento das rodas e academias. João Grande era um exemplo desta situação de esquecimento. O silêncio dos desfavorecidos se dá à margem da sociedade. A partir desse fio que Pollak desenrola o novelo da compreensão de uma outra memória, a subterrânea, que “acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional”. ¹⁷⁹

Diante disso, Frede Abreu e Jair Moura buscaram trazer de volta os dois “João”. Ao contrário de Frede Abreu – o qual declarou: “eu não tive tradição nenhuma de capoeira” – Jair Moura era um veterano da capoeiragem. Primeiro, tentou ser aluno de mestre Bimba, mas este, ao vê-lo pequeno e franzino, não o aceitou como discípulo. Diante disso, praticava na Gengibirra, local de roda da velha guarda da capoeira angola, onde Pastinha ressurgiu como Mestre. Mais tarde, foi finalmente aceito pelo criador da regional.

¹⁷⁸ REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000. p. 125.

¹⁷⁹ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. IN: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, vol 2, n. 3, 1989. p. 3.

Pesquisador e cineasta, Jair Moura aproveitou sua experiência no meio da capoeiragem para realizar o filme *Dança de Guerra*, em 1968. O curta-metragem iniciava com velhos negros num engenho, moendo a cana e depois tocando pandeiros e cantando numa roda de batuque, o qual para muitos é a matriz da capoeira. Depois mostrava cenas de Mestre Bimba e um jogo antológico de Mestre João Grande e Mestre João Pequeno no cais do porto. Para Jair Moura, o filme foi uma importante contribuição para a revitalização da capoeira angola, na medida que publicizava a arte dos dois principais discípulos de Mestre Pastinha. “Em 1968, produzi um curta-metragem que contribuiu eficazmente para continuidade, a permanência do cultivo da Capoeiragem Angola, projetando os nomes de João Pequeno e João Grande, que, até esta época, apesar de seus méritos, viviam obscuros...”¹⁸⁰.

Jair Moura também foi o primeiro nome que Frede Abreu lembrou quando iniciou seu trabalho de pesquisa com capoeira. Juntos, idealizaram o retorno dos Mestres João Grande e João Pequeno:

FREDE ABREU: ...uma das coisas que a gente tinha colocado era trazer de volta João Grande e João Pequeno para voltarem a ensinar capoeira. Essa era uma coisa da gente. Neste Período o João Grande ainda está aqui, a academia do Pastinha funcionava muito pouco. Neste período quem mais está a frente da academia de Pastinha era o Bobó, um mestre que morreu, depois ficou Curió na frente. Mas não tinham uma ligação. O João, nessa época, a rotina dele era no show folclórico que ele fazia toda noite. Para ele era uma coisa pesada porque ele trabalhava o dia todo naquela insalubridade. Se chegava uma pessoa querendo ver João tinha que levar lá pro posto, este posto onde ele trabalhava. Ele estava alquebrado. A gente sentia que do ponto de vista de saúde o João Pequeno, apesar de dez anos mais velho, estava mais seguro do que ele. Eu achava também que o João Grande sofria muito com isso. Então ficou certo de fazer isso, botar os dois pra ensinar capoeira. Ele era difícil, o João Grande, por causa do trabalho dele. Como você faz, como você tira um cara do trabalho para ensinar capoeira?

¹⁸⁰ MOURA, Jair. *Os pioneiros do renascimento da capoeiragem angola*. s/d. p.2.

Nesse período estava na eminência desse *boom* da capoeira, que começou todo mundo jogar capoeira, que é uma coisa mais de São Paulo, do Rio. É um negócio muito interessante porque no momento que isto está acontecendo nestas cidades a capoeira da Bahia está mais concentrada. É a época desse Seminário. A discussão muito forte da tradição, os mestres tradicionais, o que está pegando aqui é este debate Angola, Regional. Uma forma difusa que os caras têm de manter o orgulho de angoleiro, os caras mesmos acabados, mas dizendo que são angoleiros, querem se manter daquela forma.

Nós colocamos isso na cabeça. Eu saí com João Pequeno para montar a academia, ele já tinha uma disponibilidade maior. Nesta época, João era feirante, era agricultor, já estava na Igreja Universal. Jair achava que eles eram os remanescentes da capoeira de antigamente, João Grande e João Pequeno, ele achava que só esses dois caras tinham a ligação da capoeira do passado. Eu falava que não, que tinha que acabar com essa história deles serem remanescentes: esses caras têm que influenciar agora, tem que ir pra ponta.

Eu fui atrás desse negócio com João Pequeno. Quiseram transformar o Forte Santo Antônio num centro de cultura popular, no início a idéia era usar os artistas do local, daquela região de Santo Antônio, do Carmo. Nessa época eu era muito amigo do pessoal que toma conta daquele lugar e cheguei com essa idéia do João: Não é possível que vocês vão transformar um centro de cultura popular numa coisa pro bairro, tem que ser uma coisa pra toda cidade. Eles me pediram uma proposta, eu entrei com essa proposta da academia do João Pequeno. Na verdade, era uma academia para os dois, mas o João Grande não vem, ele não quer vir. Nessa época ele estava doente, e ele também não poderia largar o trabalho. Normalmente ele vinha dia de domingo, ficava domingo na roda, cantando.

Ali, para mim, é que começa, pelo menos na Bahia, nessa academia de João Pequeno, por conta dele. Tanto assim que a gente tomava surpresas diárias com ele. Uma das grandes surpresas que eu tomei foi num dia de sábado. Ele já tinha fundado a academia. Todo sábado tinha uma feira de frente do colégio do meu filho. Ele armava uma barraca nesta feira. Eu ia levar meu filho na escola, dia de sábado, eu passava nesta barraca, botava o moleque e ficava ali conversando com ele, tomando idéia com ele. Geralmente dia de sábado a academia não funcionava e um dia de sábado eu passei ali e perguntei a uma pessoa: E o

João? “Seu João não veio”. Mas ele tá doente? “Não, não, disse que não vem mais”. Mas não vem mais porque? Fui conversar com ele: “Não sou mais feirante, eu agora sou capoeira”.

Ele toma isso como uma missão, a religiosidade dele faz com que ele se sinta missionário. Ele disse uma frase que repete constantemente: “Eu sou um missionário da capoeira”. A academia dele se chamava Centro Esportivo de Capoeira Angola João Pequeno de Pastinha. Por que de Pastinha? É aquela história que ele diz: “Seu Pastinha me disse que eu devo continuar, quero levar o nome dele até o fim”. E era também Centro Esportivo de Capoeira Angola que era o mesmo nome da academia de Pastinha. Ele se achava – e tinha legitimidade para isso – o continuador do trabalho de Mestre Pastinha.

Em 1978, Mestre Pastinha recebeu um novo espaço para dar aulas de capoeira, depois de agonizar em frente às câmeras da imprensa local e nacional. O novo endereço, Gregório de Matos, 51, não mudou sua situação. O velho angoleiro não tinha condições de trabalhar e Mestre Bobó foi cuidar de sua academia. Era um dos poucos que não tinham parado de ensinar.

Para Frede Abreu, a entrada de Mestre João Pequeno no Forte Santo Antônio foi o ponto de partida para revitalização da capoeira Angola. Ao tomar para si a missão de dar continuidade ao trabalho de Mestre Pastinha, passou a se dedicar apenas a dar aulas e divulgou a capoeira Angola viajando por todo o país. Mestre João Grande, por sua vez, encarava uma jornada de trabalho intensa, espremido entre o posto e o palco, mas, como estava doente, se manteve longe da capoeira.

O Forte Santo Antônio seria ao mesmo tempo símbolo e local da revitalização da capoeira Angola, o que se efetivaria com o retorno de Mestre Moraes a Salvador, dez anos depois de ter morado no Rio de Janeiro, onde fundou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), em 1980.

Um ano depois Mestre Pastinha morreria. Sua morte, de certa maneira, daria impulso ao movimento de revitalização, inspirado no legado de sua academia. O qual se pretendia dar continuidade na antiga fortificação do bairro de Santo Antônio.

Figura 12: Mestres João Grande e João Pequeno recebem orientações de Jair Moura, diretor do filme *Dança de Guerra*, antes das filmagens. Na orquestra, da esquerda para a direita, estão os futuros Mestres Gajé e Di Mola, ao lado dos representantes da velha guarda, os Mestres Noronha e Antônio Maré.

Narrativas do Forte Santo Antônio

Pedro Moraes Trindade era aluno da academia de Mestre Pastinha desde os oito anos de idade, portando já tinha bastante experiência e habilidade quando chegou ao Rio de Janeiro para servir a Marinha. Seu nome logo se tornou famoso nas rodas da Baixada Fluminense. Para Mestre Moraes, se tratava de um momento em que era necessário um enfrentamento com a capoeira regional para que se tornasse possível afirmar a existência da capoeira Angola:

MESTRE MORAES: Naquela época, a gente tinha que estar fazendo capoeira Angola diante de outro estilo de capoeira, a capoeira regional que naquele momento era liderado pelo grupo Senzala. Esse grupo era um pessoal que jogava capoeira regional e o Rio de Janeiro não acreditava na existência da capoeira Angola com um potencial para estar nos espaços onde estivessem outros tipos de capoeira. E eu consegui mostrar que a capoeira Angola não era só aquela diversão, aquele folclore que eles acreditavam e alguns ainda acreditam.

Após ter fundado o GCAP, Mestre Moraes retornou para Salvador, em 1981, ano da morte de Mestre Pastinha. No entanto:

MESTRE MORAES: Não foi a morte de Mestre Pastinha que me fez retornar para Salvador. Eu retornei porque não queria estar mais no Rio de Janeiro. Tinha, como eu diria, acabado a minha missão no Rio de Janeiro e resolvi voltar. Até porque eu queria estar em Salvador, eu não queria terminar os meus dias lá, passei quase que a minha juventude no Rio de Janeiro. Eu queria passar o resto da minha vida aqui na Bahia, sabendo que eu ia estar aqui jogando capoeira, no meio dos capoeiristas daqui. Eu vim por isso. Só que chegando aqui, quando eu vi, eu fiquei numa situação que não tinha com quem jogar capoeira Angola. Eu precisava retomar a condição de ter com quem jogar capoeira Angola.

Figura 13: Mestres João Grande e João Pequeno se preparam para filmar a cena do jogo de faca no filme *Dança de Guerra*.

Nessa época, jogavam Mestre João Pequeno, Virgílio, Paulo dos Anjos, Curió, eram poucas pessoas diante do universo de angoleiros que nós já tivemos aqui, muito pouco. Começamos a organizar eventos que a gente chamou de oficina de capoeira, organizar eventos e convocar esses mestres que não acreditavam mais na capoeira Angola. Os que ainda estavam e os que não estavam. Aí passamos a reunir todos esses mestres de capoeira para falar da força da capoeira Angola e do que eles eram capazes. E eles retornaram....

Eu vim para Salvador e Cobrinha veio logo depois. E aqui nós resolvemos dar continuidade ao trabalho. Entramos naquele espaço que a gente está até hoje, no Forte Santo Antônio. Fomos para aquele espaço e as pessoas foram aparecendo. Aparecendo, aparecendo para treinar capoeira.

Mestre João Pequeno já tinha um espaço lá e nós chegamos. Tentei fazer um trabalho com o Mestre João Pequeno. As forças estranhas, externas, fizeram a cabeça do Mestre João Pequeno naquele momento para não permitir, não concordar com um trabalho conjunto. E aí eu resolvi fazer o meu trabalho ali em cima, naquele espaço que estava vazio, entrei lá. Estou até hoje.

Embora não tenha conseguido trabalhar com Mestre João Pequeno – o que mostra que os conflitos entre os capoeiristas são comuns e constantes – Mestre Moraes não desistiu daquele que considerava seu mestre: João Grande.

MESTRE MORAES: Mestre João Grande fazia show folclórico. Nós do GCAP é que trouxemos ele de volta para a capoeira Angola. Ele tinha parado. Fui procurá-lo e o encontrei trabalhando num posto de gasolina. Durante a noite ele trabalhava numa casa de shows folclóricos. Ora, ele sendo o meu mestre de capoeira, eu retorno para Salvador e o encontro fora da capoeira. Fui procurá-lo para ver se ele queria voltar para capoeira.

Figura 14: Mestres João Pequeno e João Grande jogando com faca para o filme Dança de Guerra.

Nós conseguimos trazer Mestre João Grande para o GCAP, providenciamos a aposentadoria dele, porque ele já estava em época de se aposentar. Nós prometemos a ele pagar o que recebia para fazer esses shows . Ele aceitou.

Mestre João Grande fazia os shows por necessidade.

Para realizar a tarefa de trazer Mestre João Grande de volta para capoeira Mestre Moraes contou com a ajuda de seus alunos, principalmente Mestre Cobra Mansa, que deixou o Rio de Janeiro em busca de seu mestre em Salvador.

MESTRE COBRA MANSA: O que aconteceu dentro da capoeira Angola? Existiu uma certa decadência, vamos colocar assim, que culmina com a morte do Mestre Pastinha. Ela já estava em declínio já nessa época e depois começa haver um ascensão com a volta do Mestre Moraes para Salvador e com as oficinas de capoeira Angola que começam a se realizar a partir desse momento, 1984. E depois disso começa a haver uma ascensão da capoeira Angola, os angoleiros começam a se conscientizar da importância da capoeira Angola, o que começa, inclusive, a afetar as pessoas que fazem outros estilos de capoeira, ou seja, o modelo de capoeira Angola dessa época começa a influenciar, essa coisa de colocar três berimbaus, de prestar mais a atenção na música, nesse olhar mais um pouco para a história, inclusive, essas oficinas surgem nessa época, essa coisa de se fazer eventos dentro do grupo e dentro desses eventos convidar pessoas para vir falar. Tudo isso é o modelo que, na época, foi criado com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, o GCAP.

Com isso vai havendo uma ascensão da capoeira Angola e as pessoas começam a treinar e até mesmo pessoas que não estão treinando dentro do GCAP, mas de certa forma começam a ser influenciadas, até chegar na década de 1990, onde já começa haver algumas pessoas que começam a ir lá para fora. ...Mestre João Grande começa a ser um marco dentro da capoeira Angola nos Estados Unidos.

Em 1981, ano da morte de Mestre Pastinha, quando culmina a “decadência” da capoeira Angola, foi também o momento que Antônio Risério afirmou que era “indiscutível a ‘reafricanização’ do carnaval da Bahia”. O antropólogo explicou que se referia ao termo “‘reafricanização’ porque já aconteceu coisa semelhante no passado, entre

o final do século 19 e começos do século 20, por exemplo...”. Nesta época, desfilavam “entidades como A Embaixada Africana, Filhos da África, A Chegada Africana, Pândegos da África, etc.”. Apesar de focalizar sua discussão nos afoxés e blocos afro que surgiam naquele momento, Risério explicou que:

Trata-se de um processo bem mais geral: o da ‘reafricanização’ da vida baiana (e brasileira, evidentemente, a particularização vai por conta da perspectiva Regional aqui adotada). ‘Reafricanização’ que está tendo, no carnaval, seu clímax, sua expressão mais densa e colorida, mas de modo algum se resume aí¹⁸¹.

O projeto de revitalização da capoeira Angola do GCAP, baseado em oficinas com antigos mestres, também passava por uma agenda de afirmação da ancestralidade africana do jogo, assim como fez Mestre Pastinha 40 anos atrás. Inspirado pela experiência que teve em sua academia, Mestre Moraes também estabeleceu como cores do uniforme do seu grupo o preto e amarelo. Manteve também o discurso da africanidade.

A revitalização proposta pelo GCAP também partia de uma reafricanização, que já havia sido colocada anteriormente por Mestre Pastinha. Isto transformou o Forte Santo Antônio como símbolo da resistência da capoeira Angola e também foco de atenção dos visitantes estrangeiros que chegavam a Salvador.

Foi também ponto de convergência de diversos intelectuais estrangeiros, principalmente Alejandro Frigerio, Kenneth Dossar, Daniel Dawson, J. Lowell Lewis, Greg Downey, que publicaram trabalhos acadêmicos com base na pesquisa desenvolvida no Forte Santo Antônio¹⁸². Neste mesmo período, Mestre João Grande retornou à prática da capoeira e passou a ensinar no Forte, dentro do GCAP.

¹⁸¹ RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981. pp. 17 e 19.

¹⁸² A ocupação dos mestres João Pequeno e Moraes se tornou referência em Salvador e mobilizou o poder público. Em 18 de dezembro de 2006, o Forte Santo Antônio do Além Carmo foi reinaugurado. Foram investidos R\$ 2,8 milhões na reforma, com recursos do Programa de Desenvolvimento Turístico do Nordeste (Prodetur II). O lugar abrigará a Sociedade Brasileira de Defesa e Preservação da Capoeira, na qual se pretende instalar um centro de referência para a sua preservação e estudo. O forte tem oito salas de aula, pátio, de atividades coletivas com cerca de 800 metros quadrados, memorial dos grandes mestres da Bahia, biblioteca, videoteca e oficina de instrumentos.

MESTRE JOÃO GRANDE: Na época que eu trabalhava no posto de gasolina a capoeira Angola estava por baixo, caída. Fiquei cinco anos sem fazer capoeira Angola. Não tinha como fazer? Não tinha. Trabalhando muito. Capoeira Angola caiu. Só estava por cima a Regional. Capoeira Angola só tinha João Pequeno no Forte Santo Antônio. Cobrinha Verde tinha falecido. Mestre Pastinha estava doente. Valdemar só fazia berimbau. Ninguém jogava capoeira mais. Eu trabalhava na Moenda fazendo show. Trabalhava no posto de gasolina no Retiro. Cobrinha Mansa ia lá me chamar pra fazer capoeira. Eu vou, eu vou. Nunca fui. Passou quase um ano me chamando para ir pra lá. Um dia fizeram um encontro lá, em 1987. Eu fui ver o encontro, gostei, aí voltei pra capoeira Angola.

Eu estava me sentindo mal. Só fazia show, batia maculelê, puxava rede na Moenda, mas capoeira que é boa não jogava. Quando o Moraes fez o encontro e me chamou eu voltei pra capoeira Angola e voltou todo mundo. Voltou Valdemar, finado Zacarias, finado Bobó. Todo mundo voltou pra capoeira Angola. Moraes e Cobrinha foram no posto de gasolina me chamar, eu estava na Moenda. Me deram um salário pra eu vir pro GCAP. Deixei a Moenda e passei três anos trabalhando com o GCAP. Ensinando todo mundo lá. Depois de três anos não quis mais ficar lá. Fui trabalhar na Moenda de novo.

Mestre João Grande não deu continuidade ao trabalho no GCAP, ainda estava em busca de um espaço onde pudesse criar a sua própria escola, mas a experiência o colocou em contato com as pessoas que o levariam para os Estados Unidos, onde acabaria ficando pro resto de sua vida.

Uma decisão que se deu em solo norte-americano. Mestre João Grande não tinha premeditado fixar moradia nos Estados Unidos, o que só aconteceu após o convite de Nego Gato. Na verdade, era esperado no Brasil para inauguração do espaço onde ia dar aulas de capoeira Angola, no Liceu de Arte e Ofícios.

O lugar para Mestre João Grande dar aulas de capoeira Angola no Liceu de Artes e Ofícios foi proposto pelo pesquisador Cesar Barbieri. Pretendia-se que de um lado estivesse Mestre João Grande ensinando o jogo de Angola, e de outro Mestre Nenel, filho de Bimba, dando aulas de capoeira regional. A iniciativa não deu certo, o mestre angoleiro

não vislumbrou neste lugar sua escola, não acreditava que pudesse ter futuro na Bahia, terra que amava, mas onde vivera em situação de extrema dificuldade. Frede Abreu explicou os motivos que levaram a este “rompimento”.

FREDE ABREU: O último lugar que João Grande ensinou em Salvador foi o Liceu de Artes e Ofícios, que é também uma experiência interessante do ponto de vista de estabilidade econômica para ele, tinha plano de saúde, recebia um salário mensal, mas ele não gosta. O Liceu era uma coisa muito conceitual. Você tem que dar condição e deixar o cara solto, não adianta você chegar pro cara e falar: “Olha, isso é assim e tal”. Nada. Deixa ele se adequar ao lugar. Então ele não quer, quer ir embora, aparece esta chance dele ir embora. No dia que ia se inaugurar a academia dele no Liceu ele está nos Estados Unidos, quando ele fica nos Estados Unidos, não vem para inauguração da academia dele. É o rompimento dele com a tradição baiana, com os baianos. É o rompimento porque ele vai embora da Bahia, não quer mais voltar. De jeito nenhum. Acho que ele teve a intuição, embora ele tenha passado por um período muito difícil nos Estados Unidos, ele teve a intuição do que ele se queixa hoje, que aqui ele não tinha valor, que as pessoas não valorizavam ele, e que lá nos Estados Unidos ele passou a ter um certo valor. E é uma coisa real. Um dos grandes sustos que eu tomei foi com a dedicação que os alunos americanos tinham a ele, os cuidados que tinham com a saúde dele.

O momento que eu senti que o João estava diferente foi quando eu o vi muito bem vestido, a primeira grande sensação que eu tive que acontecia uma coisa diferente com ele. Quando ele chegou aqui com aquela roupa bonita, americana. Você olhava para ele assim, você sentia... Cultura é isso, pelo menos pra mim, cultura é meio pirão, tá entendendo? Quando eu senti que a vida dele tinha mudado. Agora ele está alquebrado por conta de um passado de vida difícil dele. A gente olhava na rua o João, era um homem de cabeça baixa, muito triste, não falava, não tinha o que falar. Nos Estados Unidos eu acho que isso se modificou, ele renasceu. Eu tenho impressão que se o João tivesse ficado na Bahia ele já tinha morrido.

A prática conceitual, apontada por Frede Abreu, está presente na própria obra de Cesar Barbieri. Segundo escreveu:

...Mestre João Grande, ao participar da elaboração da proposta curricular do “Curso de Formação de Capoeiras, da então Oficina de Movimento do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, documento este que prevê um Curso a ser desenvolvido em oito semestres, definiu o conteúdo programático, referente à Capoeira Angola¹⁸³.

Tratava-se, portanto, de um “curso” de capoeira angola de quatro anos dividido em seis meses. Acostumado à forma de aprendizagem da “oitiva”, Mestre João Grande foi obrigado a tomar atitudes totalmente contrárias a sua perspectiva de ensino, como montar um “conteúdo programático”. Mesmo tendo cumprido esta exigência, foi questionado. Conforme Barbieri:

Quando perguntado, com perplexidade, ao Mestre João Grande, como podia ser distribuído daquela maneira o conteúdo a ser desenvolvido, tendo em vista que existiam oito semestres como o tempo básico para realização do processo, o Mestre, com sua simplicidade e segurança, qualidades próprias dos que sabem o que estão fazendo, nos mostra o óbvio, que a formação acadêmica, que o processo de educação formal muitas vezes nos impedem de ver¹⁸⁴.

A resposta de Mestre João grande foi simples: “A gente não sabe o que cada aluno vai aprender em seis meses, Tem aluno que aprende mais depressa, outro mais devagar”¹⁸⁵. Desconfortável com o formalismo do Liceu, não consegue enxergar naquela possibilidade uma alternativa para viver do ensino da capoeira angola em Salvador.

Além disso, como colocou Frede Abreu, fica claro que a decisão de permanecer nos Estados Unidos era uma questão de sobrevivência. A “cabeça baixa” e a tristeza que viu em Mestre João Grande eram sinais de desencanto, mas o rompimento com a tradição baiana não ocorre no Brasil, mas sim quando o mestre angoleiro já estava em Nova York e “pressentiu” que não conseguiria realizar seu sonho na Bahia, ao contrário das oportunidades que Manhattan oferecia.

¹⁸³ BARBIEIRI, Cesar. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira (CIDOCA/DF): Brasília, 1993. p. 88.

¹⁸⁴ BARBIEIRI, Cesar. *Op. Cit.* p.90.

FREDE ABREU: O João Grande queria o espaço dele. A academia que ele queria foi a que ele fez em Nova York, cheia de fotografias, ele queria aquilo, um espaço dele mesmo onde ele pudesse meter a mão e construir o sonho dele naquele espaço.

Manhattan também lhe impusera as adversidades de uma cidade estrangeira e cosmopolita, onde aprendeu a viver e passou a ensinar capoeira sem saber falar inglês. Também o fez sofrer todas as restrições da clandestinidade na época que viveu como imigrante ilegal no país. Apesar disto tudo e diante das oportunidades que a ilha lhe oferecia, Mestre João Grande acreditou que o sonho de ter sua própria academia ia se realizar em Nova York.

O eterno retorno da capoeira angola

O cenário que proporcionou a ida de Mestre João Grande para Nova York foi o de revitalização da capoeira angola, que acontecia a partir de meados dos anos 1980 apoiada na reafricanização da cultura popular na Bahia, um processo que podia ser encontrado também em outros estados do Brasil. Combinado a isso, houve o momento de “eclosão” da “memória subterrânea” da capoeira angola. Um dos motivos para que o “silenciamento” imposto aos velhos mestres fosse rompido foi a morte de Mestre Pastinha em precárias condições, pobre e cego. Conforme afirmou Michael Pollack, as “memórias subterrâneas prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise, em sobressaltos bruscos e exacerbados”¹⁸⁶.

Além da reafricanização um outro fator fundamental para revitalização da capoeira angola foi a cultura da ancestralidade. Ao cultivarem o legado de Mestre Pastinha no Forte Santo Antônio, os mestres João Pequeno e Moraes promoveram a manutenção de sua memória para uma nova geração de capoeiristas que se propagou internacionalmente.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ POLLAK, Michael. *Op Cit* p. 4.

É claro que o universo da capoeira angola, em Salvador, nos anos 1980, não se restringia ao Forte Santo Antônio, os mestres Virgílio, Paulo dos Anjos, Curió, entre outros, permaneciam em atividade, mas como que “silenciados”, sem ter voz para reivindicar a condição de mestre de capoeira angola frente à sociedade, como fizeram os mestres Pastinha, Valdemar, Canjiquinha e muitos outros, em diversas ocasiões, em entrevistas para os veículos de comunicação ou em apresentações públicas. O “silêncio” começou a ser quebrado com o som das rodas de capoeira do Forte Santo Antônio. Os mestres que haviam “caído no esquecimento” voltavam a ser lembrados.

João Grande foi um dos mestres que estavam “esquecidos” e que o movimento de revitalização trouxe de volta. Sua participação neste processo foi importante, na medida que retoma para influenciar novos discípulos, mas sua atuação é mesmo fundamental para difusão da capoeira angola nos Estados Unidos e Europa. Ao difundir a arte, ajudou a abrir caminhos para os angoleiros que chegavam ao exterior nos anos 1990.

A memória do corpo foi o que possibilitou a Mestre João Grande manter suas tradições em Nova York. A capoeira como memória corporal incide na experiência vivida no Brasil, arcabouço do saber dos últimos africanos que viveram no país. Por isso o jogo de Angola está completamente entrelaçado à cultura local no Brasil, o que torna impossível falar de sua africanidade sem filtrá-la pela vivência em terras brasileiras.

Tanto Mestre Pastinha como Mestre Bimba relataram que aprenderam capoeira com africanos. No entanto, são relatos do início do século XX, portanto foram ensinados por africanos que chegaram crianças no Brasil. O aprendizado na colônia lhe deu novas feições, que ficaram consagradas como capoeira. Uma comprovação de sua singularidade é que outras manifestações afro-descendentes correlatas, como a *ladja* e o *knocking and kicking*, não tiveram o mesmo alcance, ou não sobreviveram ao tempo, como a última, ou não possuem muita abrangência além do local onde se desenvolveu, como a primeira, ainda restrita a Martinica

No Brasil se constituiu uma identidade própria, que se mantém em dinâmica construção, cuja *memória coletiva fundadora* permanece em disputa e remete à África ou ao solo nacional. O mito fundador é um aspecto fundamental da memória coletiva, porque define a identidade do grupo a que representa. Os capoeiristas fazem parte de uma “comunidade de destino” movida pelo trauma da escravidão, mas marcada por uma divisão

histórica ocasionada pela criação da capoeira regional de Mestre Bimba. Dessa maneira, pode-se dizer que são duas memórias do corpo em conflito?

Não creio. Tanto a memória fundadora da capoeira angola quanto da regional se baseia na observação dos animais, sendo que uma remete à zebra, símbolo da África, através da dança do n'golo, enquanto que outra se referencia aos bichos considerados brasileiros, na sua maioria pássaros, répteis e felinos. O próprio Mestre Pastinha, usou em pelo menos duas ocasiões esta analogia para se referir ao saber dos seus dois principais discípulos.

*Eu tenho dois meninos
Que se chamam João
Um é cobra mansa
E o outro é gavião
Um voa pelo ar
E o outro se arrasta pelo chão*

Dessa forma, ambas as narrativas afirmam que a movimentação da capoeira surgiu da imitação dos animais, o que as relaciona ao acervo mítico de sociedades tradicionais. Conforme escreveu Mircea Eliade:

Nós sabemos que as sociedades antigas e tradicionais davam liberdade todos os anos para se começar uma nova e “pura” existência, com possibilidades virgens. E não há qualquer dúvida de se ver nisso uma imitação da natureza, que também passa por uma regeneração periódica, “começando de novo” a cada primavera, com a primavera recuperando todas as suas forças¹⁸⁷.

A observação da natureza é um dos resíduos de rituais de sociedades tradicionais que se mantém na capoeira, justamente, através da memória corporal. Nela o saber transmitido ao longo de gerações é conservado, num processo de recriações e seleções que remetem ao ato de lembrar. A memória é sempre seletiva e por isso admite contradições, escolhas e atualiza o passado no tempo presente.

¹⁸⁷ ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Editora Mercuryo: São Paulo, 2004. p. 134.

Apesar do seu projeto modernizador da capoeira, Mestre Bimba manteve a memória dos rituais do chamado “homem antigo”, principalmente ao conservar um aspecto fundamental: o caráter semi-religioso. Como escreveu Eliade, “para a mentalidade arcaica...a realidade em destaque é a sagrada, porque apenas o que é sagrado existe de maneira absoluta, agindo com eficiência, criando coisas e fazendo com que elas perdurem”¹⁸⁸.

No filme de Jair Moura, *Dança de Guerra*, há uma cena em que Mãe Alice, esposa de Mestre Bimba e mãe de santo, adentra a roda de capoeira para abençoá-la com um defumador enfumaçando os jogadores. Além disso, confirmava a influência bíblica judaica na diáspora negra ao eleger como símbolo de sua escola as “cinco ponta de Salomão”. Conforme Muniz Sodré explicou:

Não...não creio que tenha jamais havido um grande capoeirista chamado Salomão, mas o nome aparece em cantigas, “Mestre Salomão”, “Salomão mandou me chamar etc. Trata-se mesmo do Salomão bíblico, o mais sábio dos reis, que conseguiu fazer-se presente na tradição dos negros baianos. O signo de Salomão – a estrela de cinco pontas dentro de um círculo ou então envolta por uma cruz – tornou-se, por corruptela, “Cinco Salomão”, emblema protetor dos capoeiristas, muitas vezes gravado por carroceiros em seus veículos. O círculo seria garantia contra males do corpo e do espírito; a cruz representaria tanto Cristo como a encruzilhada, onde se coloca Exu.

Bimba adotou como emblema de sua academia o “Cinco Salomão” de seis pontas: dois triângulos entrelaçados destinavam-se a representar o equilíbrio no jogo, tanto no alto como no chão.¹⁸⁹

Após Mestre Bimba, o elemento sagrado não seria mantido com tanta intensidade no estilo que criou. Com a institucionalização de um modelo esportivo, em 1972, a capoeira regional perdeu muito de suas tradições negras e sua relação com a religiosidade que marca as sociedades antigas. Isso se dá porque o esporte é uma criação européia ocidental, criada pelas elites aristocráticas, inspiradas na “tradição cultural greco-latina, que faz o corpo

¹⁸⁸ ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* p.23.

¹⁸⁹ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p.58.

integrar-se na civilização cristã do Ocidente como um objeto à parte do sujeito”¹⁹⁰. Esta concepção seria fortalecida pelo esporte, legado das competições gregas, que destinava a prática corporal a uma categoria específica, que servia à ginástica e estabelecia - ao contrário do ritual multidimensional - um sistema de regras. Sodré refez o histórico desta modalidade:

Esporte, tal como hoje o concebemos, é invenção do Ocidente. Na Europa, entre 1840 e 1870, a palavra *sport* designava qualquer passatempo aristocrático, do boxe às corridas de cavalos e aos bailes mundanos. Na década de 1870, aparecem os primeiros clubes “esportivos” definidos por uma atividade de exercício corporal. A partir de 1880, o termo adquire significado moderno, passando a designar principalmente exercícios ingleses praticados ao ar livre, como futebol, atletismo, rúgbi.¹⁹¹

O “embranquecimento” da capoeira devido à esportização é um tema já discutido¹⁹², ainda assim, não creio que a prática esportiva elimine as tradições corporais negras. Num sentido inverso, basta ver sua influência no futebol, criação inglesa ao qual o negro brasileiro incorporou o seu saber e sua “ginga”¹⁹³. De qualquer maneira, não se pode negar que o esporte, enquanto “pensamento de separação entre corpo e espírito, característica do início da modernidade”¹⁹⁴, *dessacraliza* a capoeira e a torna uma prática especializada. A capoeira Angola, ao contrário, manteve a relação corporal-espiritual e fortaleceu a ligação religiosa através da revitalização e da reafricanização por que passou. Ao mesmo tempo, sua história é marcada por mudanças estratégicas nos rituais, movimentos, uniformes e instrumentos.

¹⁹⁰ Idem. p. 82.

¹⁹¹ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 3ed. p. 157.

¹⁹² Ver FRIJERIO, Alejandro. “Capoeira: de arte negra a esporte branco”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.10, vol.4, junho, Rio de Janeiro, 1989.

¹⁹³ Creio que se pode definir as distinções das práticas corporais através das diferentes perspectivas existentes entre as sociedades tradicionais e modernas. Na primeira, o movimento do corpo se baseia na multidimensionalidade, na circularidade e no gestual da malícia (como a ginga), características do ritual tradicional. No segundo, se consolida uma movimentação baseada na tradição grega, inspiração da modernidade ocidental, que se traduziu no que Descartes chamou de pensamento cartesiano, que se aplica a uma prática do corpo unidimensional, retilínea e de gestual objetivo e pragmático (a busca do *goal*, por exemplo), própria para o sistema de regras moderno.

¹⁹⁴ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p. 158.

Mais do que defender uma origem étnica, ou conceitos antropológicos de pureza e mestiçagem, o debate entre a angola e a regional se dava para estabelecer identidades distintas, modelos de afirmação da cultura negra diferentes, no qual o primeiro reverenciava a influência africana e o segundo a cultura do negro criada no Brasil.

Ao manter o “culto aos ancestrais”, a memória corporal da capoeira angola pode ser encarada como aquela que mais guarda práticas rituais que possuem conexões com saberes de sociedades tradicionais. Eliade explicou que, “entre os povos primitivos, não apenas os rituais têm seu modelo mítico, mas os atos humanos, sejam eles quais forem adquirem uma tal eficiência, a ponto de repetir, com toda a exatidão, um ato praticado no começo dos tempos por um deus, um herói ou um ancestral”.

A certeza de estar repetindo os rituais praticados por seus ancestrais, transmitido por seu mestre, fez com que fossem criados arquétipos divinos que transformaram os capoeiras antigos em verdadeiros mitos, cercados de mistérios, firmados na religiosidade, capazes de atos sobrenaturais como os que narram a memória de Besouro, na qual ocorre “a metamorfose de uma figura histórica em herói mítico”¹⁹⁵.

Os saberes guardados pela memória corporal da capoeira angola remetem aos rituais de sociedades tradicionais africanas. O culto aos ancestrais faz com que os angoleiros encenem o mito do eterno retorno a uma África pré-moderna.

*Vou-me embora, vou-me embora, vou-me embora para Angola
Berimbau tá me chamando, vamos logo e vadiar...
Vou-me embora, vou-me embora, vou-me embora para Angola*

Este corrido criado por Mestre João Grande foi gravado no primeiro cd do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em 1996. Mais do que expressar seu “desejo de viajar para Angola”, como sugere o encarte, o cântico mostra que o eterno retorno à África é um tema recorrente na capoeira angola, que não se esgota ou manifesta apenas no seu repertório musical, mas se materializa também nos gestos, que se pretendem repetição de movimentos primordiais ancestrais.

¹⁹⁵ Idem. p. 43.

Uma narrativa mítico-corporal que teve seus momentos históricos para o povo negro. Nina Rodrigues testemunhou o embarque dos últimos africanos que viviam em Salvador no final do século XIX Conforme narrou:

Foi presa de bem profunda emoção que assisti em 1897 uma turma de velhos nagôs e haussás, já bem perto do termo da existência, muitos de passo incerto e cobertos de alvas câs tão serôdias na sua raça, atravessar a cidade em Alvorôço, a embarcar para África, em busca da paz do túmulo nas mesmas plagas em que tiveram berço¹⁹⁶.

Em termos acadêmicos, Manuela Carneiro da Cunha também se dedicou ao retorno dos escravos para África¹⁹⁷ e Milton Guran escreveu sobre os Agudás, os retornados que possuíam sobrenome brasileiro e que influenciaram a cultura do Golfo do Benin com os costumes aprendidos no Brasil¹⁹⁸. A própria viagem de Mestre Pastinha e Mestre João Grande para Dakkar foi um momento empírico em que o mito do eterno retorno à África se concretizou.

Todos estes que empreenderam a viagem de volta, certamente, não encontraram o continente negro mítico, natural e tribal, sem vestígios de modernidade, da forma como conservavam em seu imaginário. Ao contrário, encontraram marcas de costumes comuns aos dois povos, amalgamadas por experiências forjadas em idas e vindas através do Atlântico. Conforme escreveu Meihy: “Qualquer brasileiro que visita Angola, porém, pode ficar surpreso frente aos liames que unem as duas culturas, justificando semelhanças, afinidades e fundamentos comuns... tudo permite uma familiaridade às vezes perturbadora, porque ainda inexplicável em seu âmago”¹⁹⁹.

Uma das principais justificativas da memória de Angola na cultura popular brasileira é que o porto de Luanda, capital do país, “foi, entre as diversas regiões de África, a que maior número de escravos teria enviado ao Brasil”. Um trânsito que permanece após

¹⁹⁶ Cf. BACELAR, Jefferson. *Os últimos africanos em Salvador*. In: Revista EXU. Fundação Casa de Jorge Amado: Salvador, julho/setembro 1997. Número 36. p. 21.

¹⁹⁷ Ver CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁹⁸ Ver GURAN, Milton. *Agudás: os brasileiros do Benin*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/ Editora da Universidade Gama Filho, 2000.

¹⁹⁹ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *O samba é morena de Angola: oralidade e música*. Revista História Oral, número 7, junho de 2004. p.126.

a escravidão e a colonização, criando uma ampla rede de influências mútuas e pouco pesquisadas. Por isso a conclusão de Meihy: “Angola, como tema, tem sido esquecida da nossa história, mas se mostra imorredoura na cultura popular”. Neste artigo, o autor busca esta “reserva de memória” da África no samba. Além disso, recorda que: “Em 1980, em missão cultural que recebeu o nome de *Projeto Kalunga*, um grupo de sessenta e cinco artistas reputados, do Brasil, rumou para Angola”²⁰⁰.

Os eventos empíricos de retorno à Angola/África contribuíram para que a força do mito permanecesse, da mesma forma que as semelhanças mostradas pela cultura popular influenciaram um movimento contemporâneo de pesquisadores para o continente negro, com o objetivo de pesquisar os ancestrais da capoeira *in loco*.

Os intelectuais, em seus trabalhos, também realizam seus “eternos retornos”. Marlize Meyer mostrou a recorrente investida de escritores e eruditos nas “descobertas do Brasil”²⁰¹. No caso da capoeira, historiadores têm buscado Angola como campo de pesquisa.

Eliade explicou que o movimento de intelectuais interessados numa visão menos linear e mais cíclica da história teve ressonância no início do século XX, quando, entre outras iniciativas em diversas áreas, “o mito do eterno retorno é reavivado por Nietzsche” e “na filosofia da história, um Splenger ou um Toynbee manifestam preocupação com o problema da periodicidade”. As constantes guerras, catástrofes naturais, genocídios, revoluções tecnológicas, mostram o caráter cíclico da humanidade, uma repetição de eventos que pesa sobre a sociedade humana como um destino inexorável, presente desde as sociedades tradicionais até as modernas. Diante da complexidade das temporalidades distintas, o tempo não-cronológico reage ao “linearismo e a concepção progressista da história”²⁰².

Enquanto os intelectuais lançavam mão de teorias e metodologias como ferramentas para empreender o eterno retorno, o “homem antigo” o fazia através da imitação do arquétipo e da repetição de “gestos paradigmáticos” ou primordiais, e dessa forma se chega à imitação dos movimentos dos animais, seres que nas sociedades tradicionais eram cultuados como deuses, anteriores aos ancestrais. Conforme Eliade: “A

²⁰⁰ ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* p. 139 e 127

²⁰¹ Ver MEYER, Marlize. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. Edusp: São Paulo, 2001.

²⁰² ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* p. 126.

transformação da pessoa morta em um ‘ancestral’ corresponde a fusão do indivíduo numa categoria mítica”²⁰³.

Nesta esfera mitificada são narradas as trajetórias dos mestres e da própria capoeira angola. Roland Barthes explicou que “o mito é uma fala” que não se encerra na oralidade. “Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”.²⁰⁴

Na capoeira, a “fala mítica” é realizada pelo corpo, por seu acervo musical e gestual, com o objetivo de “transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade”.²⁰⁵ A despolitização da história pela narrativa mítica significa que esta não interessa ao historiador? Ao contrário, é importante porque mostra justamente a lacuna dos estudos históricos. Os mitos que remetem à ancestralidade africana e ao eterno retorno revelam que a permanência da África no Brasil é narrada pela memória popular e esquecida pela história. Uma narrativa que se dá em conformidade com “as normas do mito”.

Um exemplo de narrativa mítico-histórica da memória popular são os enredos das escolas de samba. Na década de 1960, as agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro começaram a contar a história do negro no Brasil, muito antes dos estudos acadêmicos, através da “mitificação de personagens históricos”²⁰⁶ como Chica da Silva e Chico Rei, ambos levados à avenida pelo Salgueiro, respectivamente em 1963 e 1964, às vésperas do golpe militar. Uma tendência que se manteria ao longo dos anos, de forma que no desfile de 2007 três escolas apresentaram como tema a África, Beija-Flor, Salgueiro e Porto da Pedra. Destas, a escola de Nilópolis ainda foi eleita a melhor do carnaval deste ano com o samba *Áfricas: do berço real à corte brasileira*, em que fala do trajeto da África ao Brasil através dos nomes que ficaram consagrados na cultura popular negra.

*Olodumaré, o Deus maior, o Rei Senhor
Olorum derrama a sua alteza na Beija-Flor
Oh! Majestade negra, Oh! Mãe da liberdade*

²⁰³ Idem. p. 46.

²⁰⁴ BARTHES, Roland. Mitologias. Bertand Brasil: Rio de Janeiro, 2001. p. 132.

²⁰⁵ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 163.

²⁰⁶ ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* p. 41.

*África: O baobá da vida Ilê Ifé
Áfricas: Realidade e realeza, axé
Calunga cruzou o mar
Nobreza a desembarcar na Bahia
A fé nagô-yorubá,
Um canto pro meu orixá tem magia
Machado de Xangô, Cajado de Oxalá
Ogum yê, o onirê, ele é Odara
É jeje, é jeje, é querebentã
A luz que vem de Daomé, reino de Dan
Arte e cultura, casa da mina
Quanta bravura negra divina
Zumbi é rei
Jamais se entregou, rei guardião
Palmares hei de ver pulsando em cada coração
Galanga pó de ouro e a remissão enfim
Maracatu chegou Rainha Ginga
Gamboa, a pequena África de Obá
Da Pedra do Sal viu despontar a Cidade do Samba
Então dobre o run
Pra Ciata d'Oxum imortal
Soberana do meu carnaval na princesa nilopolitana
Agoye o mundo deve o perdão
A quem sangrou pela história
Áfricas de luta e de glória
Sou quilombola Beija-Flor
Sangue de rei, comunidade
Obatalá anunciou
Já raiou o sol da liberdade*

A capoeira angola também narra de forma mítica o tema da África no Brasil. O mito do eterno retorno corporificado pelos angoleiros é uma “reserva de memória” que permanece latente na arte. Como afirmou Meihy:

A africanidade, pois, emerge como um primeiro ponto distintivo. Nela – e na maioria das manifestações sobre a origem negra de um ramo de nossa cultura – cunham-se marcas de um processo de consagração da ancestralidade, termo que corresponde à fixação dos costumes e à herança de valores dos antepassados africanos, mães/pais da cultura popular brasileira. É interessante notar que, além de mera constatação, em nível efetivo, a ancestralidade, para se perpetuar, repousa seu vigor em uma das características mais próprias das culturas africanas: a tradição oral²⁰⁷.

Esta tradição oral é preservada e transmitida através da memória corporal. O corpo é o depositário do saber cultural e também “mídia” que permite a realização da *performance* e

dos rituais. Isto se dá através da repetição, que corporifica a “lembrança-hábito”, e do acervo mítico e imaterial, presente no “espírito”, parte ao mesmo tempo do inconsciente e da consciência da “lembrança-sonho”.

O modelo bergsoniano é uma forma de entender a complexidade das relações entre memória e corpo, mas não é o estudo de sua obra o objetivo desta tese, até porque, conforme advertiu Eclea Bosi, as “observações de Bergson a propósito da natureza e das funções da memória só podem ser avaliadas com a devida justeza quando postas em relação com o contexto de sua obra filosófica”²⁰⁸.

O que interessa é perceber que suas reflexões, guardadas as distâncias do contexto, contribuem para a percepção de que o corpo é impregnado por uma memória que lhe confere hábito de movimentos automáticos, resultado da repetição e aprendizado, e ao mesmo tempo guarda o saber imaterial da cultura no seu acervo espiritual e intangível.

Não pretendo com essa afirmação atestar “a velha concepção dualista da natureza humana, que compara o corpo a uma máquina habitada e controlada por um espírito, pela mente”. Como afirmou Muniz Sodré: “o corpo é o lugar da multiplicidade”, espaço que também abriga a memória individual e coletiva, “por isso o corpo na capoeira, assim como na dimensão sagrada e lúdica das culturas tradicionais, define-se em termos grupais (mais do que em termos individuais), ou melhor, ritualísticos”²⁰⁹.

A radicalização do pensamento do corpo como máquina foi feita pelo médico inglês Julien Offray de La Mettrie, que publicou, em 1748, “sua obra mais famosa, *O Homem Máquina*”. Sérgio Paulo Rouanet explicou que “La Mettrie radicalizava Descartes”. Para La Mettrie os homens “não tinham alma, eram máquinas, conjuntos de engrenagens puramente materiais, sem nenhuma substância espiritual, como pretendia Descartes”²¹⁰.

Desde o Renascimento o corpo passou a ser pensado em sua pretensa dicotomia entre a matéria e o espírito, atividade que não se limitou aos estudos filosóficos, mas também alcançou as pesquisas médicas. Adauto Novaes explicou que: “Pelo menos desde a Renascença o corpo vem sendo progressivamente desvelado”. Os estudos de anatomia se depararam inicialmente na “pele, em seguida outras camadas, chegando-se aos músculos e

²⁰⁷ BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Op. Cit.* p.129.

²⁰⁸ BOSI, Eclea. *Lembranças de velhos*. São paulo: T.A Queiroz, 1979.. p.5 e 6.

²⁰⁹ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p. 21 e 85.

²¹⁰ ROUANET, Sergio Paulo. “O homem-máquina hoje”. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 38.

tendões. Por fim, o crânio é aberto...”. Os estudos da medicina, no entanto, não deram conta de uma definição do corpo que abrangesse outras áreas.

O corpo, sabe-se, percorre a história da ciência e filosofia. É, por isso, um conceito aberto. De Platão a Bergson, passando por Descartes, Espinosa, Merleau-Ponty, Freud e Marx, a definição do corpo sempre pareceu um problema: para alguns, ele é ao mesmo tempo enigma e parte da realidade objetiva, isto é, coisa, substância; para outros, signo, representação, imagem²¹¹.

O corpo a que me refiro é o do capoeirista, mais especificamente o do angoleiro, que guarda a memória do corpo natural. Não apenas Mestres João Grande, mas outros mestres tradicionais afirmam a relação da natureza com a capoeira angola.

Analisar o corpo natural do angoleiro, em contraponto ao *Homem Máquina*, de La Mettrie, é interessante porque esclarece pontos pertinentes à atuação destes capoeiristas. Ao contrário dos que praticam a modalidade regional, a maioria dos que jogam capoeira angola não usa máquinas de musculação para modelar o corpo. A sua estruturação corporal se dá naturalmente, a partir da repetição dos gestos que lembram os movimentos dos animais. Além disso, há o medo do corpo se enrijecer, “ficar duro” ou “mecânico” se o angoleiro for forte demais.

Também há na afirmação do corpo natural uma resistência à mecanização e cientificização do mundo moderno, que não se limita aos aparelhos de musculação, mas alcança o arsenal de conhecimento construído ao longo dos séculos, um processo histórico que se iniciou com os exercícios de anatomia e que avançou através da alta tecnologia desenvolvida pelo homem. Transplantes, clonagens, próteses, cirurgias, intervenções estéticas, são alguns dos resultados deste avanço. As tentativas de submeter o corpo à ciência, sejam elas positivas ou negativas, encontram contraponto, no tempo presente, na manutenção de uma tradição corporal que não foi construída no prelúdio da modernidade ocidental: o Renascimento, mas que se desenvolveu nas sociedades tradicionais africanas, nas quais o corpo não era pensado como um objeto que se precisa colocar para funcionar,

²¹¹ NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp 8 e 9.

mas vivido intensamente, parte integrada e fundamental do cotidiano comunitário, importante tanto para as festas quanto para o trabalho.

O que não significa que a memória do corpo seja pura, ao contrário, é via aberta às influências que absorve e mimetiza. Por isso é possível fazer conexões da capoeira angola com outras práticas corporais, como o boxe, por exemplo. Embora o corpo do boxeador seja moldado por máquinas e aparelhos, há uma influência contemporânea da cultura corporal negra em sua prática, assim como aconteceu com o futebol e outros esportes.

Dessa forma, o corpo do boxeador apresenta algumas questões próximas da capoeira. Afinal, seus praticantes pensam para jogar/lutar, ou é o corpo que pensa por eles no calor da disputa/jogo? Para Loic Wacquant: “No boxeador já formado, o mental torna-se uma parte do físico, e vice-versa; o corpo e a mente funcionam em simbiose total”²¹². O mesmo acontece com o capoeirista iniciado, que já possui uma “lembrança-hábito” adquirida ao longo dos anos. Embora não se refira à memória para obtenção do que chamou de “*habitus* pugilístico”, o trabalho etnográfico de Wacquant apontou para reflexões entre corpo e espírito próximas das idéias que defendo. Assim como o antropólogo, acho necessário:

...superar as distinções tradicionais entre corpo e espírito, entre o instinto e a idéia, o indivíduo e a instituição, mostrando como os dois termos dessas antinomias perenes constituem-se em conjunto e servem-se como suporte mútuo, especificam-se e reforçam-se, mas também enfraquecem-se, em um mesmo movimento²¹³.

O corpo não é apenas o lugar da força, mas também da fraqueza. É o local da multiplicidade e das contradições. Daí as tentativas de discernir seu aspecto material do espiritual. Da mesma forma, a memória não é matéria, mas se manifesta nos corpos, nas escrituras, nos lugares. Ao mesmo tempo, é evocada por nossos sentidos, pelos sabores, odores, visões, músicas e toques que presenciamos e que nos relembram momentos vividos. Este “conjunto”, conforme Wacquant, material e intangível, que relaciona a memória e o corpo.

²¹² WACQUANT, Loic. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 116.

²¹³ WACQUANT, Loic. *Op. Cit.* p. 170.

Muniz Sodré, em seu trabalho pioneiro de 1983, defendeu que a “capoeira sobreviveu por ser *jogo cultural*”²¹⁴. Mais do que isso, o que fez com que a arte permanecesse - e, inclusive, garantiu que os capoeiras pudessem manter e articular o jogo - foi a memória do corpo.

As tradições corporais, como a capoeira angola, se mantêm através da memória, a qual não se restringe aos gestos e movimentos, mas também conserva um acervo simbólico que organiza as identidades de grupos e indivíduos. O corpo é o veículo que opera o sistema cultural dos angoleiros, marcado por sua multidimensionalidade e *performance* semi-religiosa, “reservas de memória” de sociedades tradicionais, fortemente alicerçadas pela cultura da ancestralidade.

A memória dos seus ancestrais e das tradições corporais que aprendeu faz com que Mestre João Grande mantenha seus saberes antigos na modernidade vertiginosa de Nova York. Ao mesmo tempo, a cultura local da cidade fez com que recriações fossem permitidas para que a arte sobrevivesse nos Estados Unidos. O que não impediu que mantivesse discurso e rituais tradicionalistas, que encontraram valorização internacional.

A africanidade da capoeira angola abriu espaços para o mestre num país construído num processo multiculturalista, enquanto que no Brasil, historicamente marcado por projetos nacionalistas, encontrou dificuldade de se manter e seus praticantes passaram a ter postura admitida como de “resistência”. A errância foi uma das estratégias buscadas. Uma aventura que permeou toda a trajetória de Mestre João Grande e o lançou na roda do mundo.

²¹⁴ SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* p. 155.

Parte 3:
Trajetória narradas

Mestre João Grande:

“Eu sou aventureiro, sou andarilho, gosto de andar pelo mundo”

*“Eu sou a fruta madura
que cai do pé lentamente
Na queda larga a semente
Procura uma terra fresca
pra ser fruta novamente”.*

(Bule-Bule)

Foi em 1990. Cheguei aqui neste ano e fiquei. Eu gostei daqui pelo seguinte, Deus meu senhor que me trouxe para aqui, me botou aqui. A capoeira está crescendo aqui porque antigamente não conheciam o que era a capoeira. Mestre Pastinha dizia: “Quem não conhece a capoeira não sabe dar o valor que ela tem”. Não sabiam que era assim a capoeira. Agora o pessoal está conhecendo o que é a capoeira verdadeira, aí pronto. A capoeira verdadeira é uma coisa boa que o senhor faz. Mas tudo direito, com respeito para ver que aquilo é bom e não negócio de bandalheira, de cachaçada, de coisa errada no meio. Gosto de tudo certinho. Isso é capoeira verdadeira. Gosto de fazer capoeira como meu mestre ensinou, eu faço tudo aqui como meu mestre me ensinou. Não faço nada errado, tudo que eu faço aqui é do meu mestre, e tem muita coisa aqui criada por mim.

Criei muitos movimentos aqui, difíceis. Meu trabalho na capoeira é diferente de todos os mestres, desde o Brasil que é assim. Já estava desenvolvido com três anos fazendo capoeira, eu treinava para fazer diferente de todo mundo.

O jogo lá em Mestre Pastinha era diferente do daqui. Lá a gente treinava tocando berimbau e fazendo o movimento. Eu que criei aqui essa coisa de ir e voltar, de colocar os alunos em dupla pra fazer movimento. Porque tem muita gente aqui e se fizer em roda vai demorar muito pra todo mundo jogar. Eu faço os movimentos para usar na roda. Porque

todos os movimentos que eu faço aqui é pra mostrar quando tiver jogando com outra pessoa. Muitos esquecem.

Academia entra aluno todo dia aqui. Entra, faz aula, vai embora, volta de novo. Tudo em português. Eu que ensino capoeira a eles, ensino a falar português também. Nunca precisou falar inglês aqui. Risadinha mesmo, é inglesa, não falava nada de português, aprendeu a falar aqui comigo. “Mestre, isso está bom?”. Não, a palavra é assim, assim e pronto. Falar português limpo.

Um, dois, três. A pessoa não sabe tocar eu ensino. Movimento, não sabe fazer eu ensino. Vem japonesa aqui, toda parte do mundo. Toda parte do mundo vem aqui. Vem japonês aqui que não fala nem inglês, nem português. Passa dois meses aqui, sai fazendo tudo. Sai fazendo berimbau, fazendo caxixi, sabe o nome dos instrumentos, sai fazendo os movimentos. Ainda fala um pouquinho de português.

Não pode ensinar tudo de uma vez. Aos pouquinhos. Quer dizer, um aluno é igual botar uma criança para andar. Botar uma criança para andar é o seguinte: pega uma criança devagarinho com ela, devagarinho, devagarinho, até saber botar o pé o no chão devagar, andar, andar. Aí você manda ela sentar, ela senta. Levanta, vem aqui de novo. É assim, devagarinho. É assim que se ensina um aluno, igual a uma criança. Porque tem o movimento base. O movimento base é a ginga, negativa, rolê. Ginga, sapinho, chapa. Sapinho, chapa, rolê. Ginga, passagem de perna. Ginga, corta capim, passagem de perna. Todos tem movimento de rolê. Corta capim, rolê. Tem os movimento assim. Tem que pegar base. Depois que pegar base no chão, aí vamos para o aú, negativa. Aú, negativa, rolê. Aí sai do aú, rolê. Aí vem meia lua de frente, outra meia lua de frente, agora meia lua de costas. Depois de fazer tudo isso, eu testo ele, o que é a ginga, o que é a negativa, o que é o sapinho, o que é passagem de perna, o que é rolê? Depois de saber de tudo, aí vai para o rabo de arraia. Aí vai crescendo.

Aqui tem cabaça, tem verga, tem arame, tem material de fazer caxixi, tudo tem aqui. Eu faço e ensino os alunos a fazer. Tem poucos alunos brasileiros. Se tiver uns dez têm muito.

Gosto muito de Nova York. Adoro aqui... Tudo. De tudo eu gosto daqui... Eu conheço poucos brasileiros aqui. Mas os que eu conheço estão todos bem, todos vem aqui. Dança de domingo aqui fica cheio de capoeiristas de todo lugar. Tudo vem para aqui jogar

capoeira. Porque nós temos que tratar bem o nosso país. Se eu estou aqui, tenho que tratar bem quem vem de lá para cá. Qualquer país vindo para cá a gente trata ele bem aqui. Seja brasileiro, seja africano, de qualquer país tem que tratar bem, nós somos irmãos.

A capoeira cresceu porque é boa para a saúde. Mestre Pastinha disse: “a capoeira Angola é para ser semeada no mundo todo”. Portanto eu estou criando no mundo todo.

Triste, o negócio foi triste. Muito difícil. Aqui pertinho, coisa horrível. Quando caíram as torres lá eu estava aqui dando aula, terça-feira tinha aula aqui, telefonaram para mim, aí quando eu liguei a televisão o outro prédio estava incendiando, um já tinha caído. Coisa triste. Matou muita gente, abalou o mundo todo. Tragédia feia.

Capoeira é pra paz. A roda que eu vou hoje teve briga não vou mais. Pancadaria não presta. Você tem sua roda chega e vem um pessoal de fora pra quebrar com sua roda. Tá errado. Falta de respeito. Um jogo de pancadaria num lugar ninguém fica olhando. Jogo bonito, quer ver jogo bonito, pessoal quer ver isso, não quer ver pancadaria. Quer pancadaria vai pro cinema ver Kung Fu.

Os jovens capoeiristas tem que seguir a capoeira como uma dança, não como luta, e se unir uns com os outros, para crescer a capoeira do Brasil, seja capoeira regional ou Angola. Crescer porque se você sair da linha, não fizer aquilo com seu coração limpo, a capoeira nunca cresce. Briga nunca cresce na capoeira. Nada com briga cresce.

Lugar que não tem respeito nenhum não tem progresso. É ou não é? Não tem progresso. Pra capoeira crescer... Em qualquer lugar desse de capoeira que tem pancadaria...ninguém vai lá. Vai lá olhar, depois não volta mais não. Se você tiver sua filha você não vai botar lá pra aprender, pra ver sua filha apanhar. Pagar dinheiro pra botar seu filho na capoeira ali pra ver seu filho apanhar. Isto é falta de respeito. Falta de respeito. Pagou pra treinar, não bater. Se a pessoa faz qualquer coisa errada, chama atenção e diz tá errado. Tem que fazer assim, assim, assim. Aqui ninguém bate em ninguém. Mestre Pastinha não gostava de violência. Ninguém bate em ninguém, tudo aqui de roupa branca. Ensino é assim. Não aprende apanhando. Ninguém gosta de apanhar não.

Eu cuido da Academia. Agora, esse negócio de papel de banco é Risadinha que toma conta. Moro na 66. Na casa dela. No apartamento dela. Ela é casada e tem um filhinho, Lázaro, que é meu afilhado. Deus mandou ela do céu para mim. Deus e meus Orixás mandaram ela para mim, para me ajudar aqui.

Risadinha. Ela que me ajuda aqui e lutou por mim. É inglesa, mas mora aqui há vinte anos. Ela é aluna daqui, trabalhou aqui, pagou um advogado, tirou meus documentos, tirou tudo. Tirou meu cartão verde. Durmo na casa de Risadinha e venho para aqui. Ela me ajudou a correr com o papel, Green Card. Correu. Me deu um diploma lá onde ela trabalha, enviou uma carta para o diretor para me dar o doutorado. Me deu o doutorado, me deu uma coisa, me deu outra coisa. Tudo isto ela que me ajuda. Ela fez uma aplicação também. O negócio que o governo me deu. O presidente me deu uma homenagem, uma placa. Demorou um ano e pouco. Foi iniciar em 2002. Eu tava lá no médico. Ela telefonou. Queria falar comigo. Nana que atendeu. Disse que daqui a uma hora o homem do governo queria falar comigo.

Veio Jurandir, veio João Pequeno, veio Moraes, duas filhas minhas... Eu paguei as passagens e tudo, mas deram o passe para poder entrar. Risadinha chamou. Convidei Moraes, João Pequeno, Jurandir, minhas duas filhas, Gildo Alfinete e Frede Abreu, que são gente boa.

Quem cobra os alunos da academia é quem está na porta. Eu dou o dinheiro para Risadinha. Ela paga taxa, paga o governo, paga tudo, eu gosto de tudo certo. Não gosto nada de ficar esse negócio de escondidinho, não. Negócio é tudo aberto. Não gosto de enrolação. Gosto de tudo certo. Risadinha não é minha sócia, não. Ela me ajuda. Ela tem o trabalho dela, é professora de vídeo. O marido dela é mecânico de computador. Ela paga tudo, taxa do governo, paga tudo, tudo, tudo, tudo. Sobra um dinheirinho para pagar a casa aqui. Aqui é pago. Tem que pagar tudo aqui. Sobra pouquinho. Dinheiro pouco. Antigamente quando tava tudo barato...mas agora tá tudo caro.

Tudo que eu ganho aqui é pra pagar a casa e pagar as contas, eu não saio pra passear, pra gastar dinheiro. Comida eu como aqui mesmo, não como em rua porque não gosto de comida de rua. Não como sal. Levo uma vida simples, passo o tempo todo na academia, só às vezes que saio. Vem gente aqui todo dia visitar. Às vezes têm três, quatro pessoas de fora aqui. O telefone toca, tenho que atender. Tem o pessoal da dança, da outra sala. É pouquinho, mas pouco com Deus é muito.

Tudo aqui é muito caro. E aqui em Manhattan tudo é mais caro que em qualquer outro lugar. Aqui é caro, caríssimo. Pago cinco mil dólares de aluguel, fora o dinheiro de imposto, de acidente, fora o governo, fora luz e água. Muito caro.

A academia quando tem muito aluno vale mais. Viagem a pessoa se cansa. Às vezes ganha, às vezes não ganha. Um lugar que você vai viajar que é muita coisa, vende tudo, é o Japão. Quando viajo pro Japão levo a mala cheia de vídeo, camisa, vende tudo lá. Na Europa vende pouquinho.

Eu tenho grupo em Belgrado, em Los Angeles, na Itália, tem também em Hamburgo, na Suécia, no Japão... Dou aula pro pessoal lá, passo uma semana lá. Pessoal da Europa gosta muito de capoeira Angola. Gente de trinta anos de capoeira regional está indo pra capoeira Angola. Diz que se cansou de fazer capoeira regional, foi pra capoeira Angola.

Viajo acompanhado. Me dá tanto. Só vou por três mil dólares. Muito caro aqui. Não posso ir por mil dólares porque senão perde muito dinheiro. Se eu saio daqui por mil dólares não tem aluno aqui, aluno só vem quando eu estou aqui. Três mil dólares. É! Hospedagem e tudo. Levei Sara uma vez. Levei Papagaio, levei Raquel, levei Cabeça Pelada, levei Paciência, levei Nana, baiana, para Europa. Pro Brasil ano passado levei Raquel. Vai quem tá desocupado. Quem pode viajar comigo? “Eu posso”. Todo mundo aqui trabalha. Você quer viajar comigo, passar uma semana? “Tudo bem”. Outros não podem, estudam, trabalham. Uns trabalham, outros estudam. A maioria trabalha e estuda. Tem dois doutor aqui. Todo mundo aqui me ajuda, graças a deus. Aqui não tem negócio de racista não. Aqui na academia não tem. Tudo aqui é zebra. Branco e preto. Tudo aqui é igual. Aqui é uma família.

O pessoal gosta porque é uma cultura da África. O pessoal quer saber. Veio da África quer saber. Mais do que no Brasil. No Brasil não dá muito valor, não dá apoio por lá. Aqui dá muito valor.

Eu Nasci em Itagi, interior da Bahia. Eu trabalhava na roça em Itagi. Eu trabalhava com meu pai na lavoura. E lá, as vezes, eu ia para o mato e ficava observando os bichos. Não sabia o que era capoeira, capoeira para mim era mato. Ia para ver os bichos andarem no mato. Os pássaros voando não batiam nos outros, desviavam. Ia para o rio jogar farinha e

ver como os peixes nadavam, os peixes não batiam nos outros. Aquilo na minha mente despertava esse assunto, como eles não batem um no outro ? Eu tinha dez anos de idade.

Depois eu vim para Itagi, para a cidade. Eu trabalhava na roça, depois vim para a cidade. Um dia de semana eu tava sentado na porta de uma venda com dois senhores, um de nome Pedro outro Chico. Passaram dois meninos de dezoito anos, um fez um corta-capim. Enfiou as pernas assim. Os dois senhores comentaram. Pedro disse pra Chico: “Chico, isso aqui é dança de nego nagô. Passando na pessoa a pessoa cai”. Não podia conversar com ele que ele falava para meu pai e meu pai batia na gente. Dois adultos conversando assim, o menino pequeno não ficava junto não. Ficava de longe. Se passasse e ficasse escutando eles diziam: “O João fica escutando a palavra dos mais velhos”. Meu pai chegava batendo na gente. Foi quando um saiu, o que falou ficou, o outro saiu. Ai eu cheguei e perguntei: Como e que é, Seu Chico, o que é dança de nego nagô ? O que é corta capim? Ele disse assim: “Aquilo ali é dança de nego nagô”. O que é dança nagô? “Dança nagô é esse pessoal que vem da África, esse pessoal é africano e se chama Nagô. Eles fazem esses movimentos, essa dança”. Eu disse: onde é que se aprende isso? Ele disse: “Não sei. O pessoal trabalha no engenho de cana, trabalha no canavial, cortando cana, no alambique”. E o que é corta-capim?. Nego pegou o facão e disse: “É isso aqui”. Eu tinha dez anos de idade.

Capoeira é o seguinte: capoeira é uma dança, uma arte, uma profissão, uma cultura. Agora, naquela dança ali, se ele tiver coagido ele tem que reagir com luta. É uma dança, mas na hora que está precisando é uma luta. Veio como dança de N’golo para o Brasil. Capoeira é africana desenvolvida no Brasil. Os africanos trouxeram ela para cá, mas não trouxeram como capoeira, trouxeram como dança que desenvolveu no Brasil, no mato ralo, o mato ralo chama capoeira.

Capoeira é irmão do candomblé. Muitos mestres não querem acreditar. Tudo que vem da África é irmão do outro. O africano que trouxe para o Brasil. O candomblé, o samba, a capoeira são irmãos. É irmão, tudo veio da África. Candomblé, samba, maculelê, capoeira, tudo é irmão. Tudo veio da África. A capoeira chegou no Brasil como dança de N’golo. Capoeira é uma dança, vamos dançar. Capoeira é mandinga, antigamente chamavam de mandinga, falavam assim: “Cadê a mandinga, onde é a brincadeira, vamos

praticar aonde, vamos vadiar aonde?”. Aqui no Brasil cresceu mais. Os mestres cresceram e foram passando para os alunos.

A capoeira que eu faço é natureza. Não copio nada dos outros pra fazer capoeira. Deus e meus orixás que me dão sabedoria pra fazer aquilo que eu faço. Crio na hora. Peão de cabeça, criado por mim, relógio, criado por mim, balão com uma mão só, tudo criado por mim. Uso tudo que meu mestre me ensinou e multiplico mais.

O que meu mestre passou eu peguei tudo e fui crescendo. O Rio Amazonas fica num lugar somente? Recebe uma coisa de um e outro e num cresce aquele mundão todo? É como assim a vida da capoeira. Você agora tá aprendendo devagarinho, quando você tiver bem você vai olhar a cultura, olha o que estou dizendo, você vai pro mato olhar no mato assim, ver fazer um movimento no mato, você faz o movimento também. Vê um bicho fazendo um movimento você faz um movimento também. Vê um peixe fazendo um movimento você faz o movimento daquele peixe. O peixe vai lá e volta, não volta? A cobra vai lá e não volta em cima pra pegar a pessoa? Tudo daqueles movimentos vai crescendo dentro daquele só. A cobra nasce pequenininha, daquilo ali a mãe não ensina nada, ela vai e faz pela peneira dela.

A natureza que dá pra pessoa. A natureza. O rio vai aqui e volta, segue nesta direção. Não vai direto porque não tem lugar pra passar. Tem uma montanha aqui o rio não vai subir reto porque não tem onde passar, procura lugar pra entrar, pra passar. Tem uma formiga no rio num lugar onde não pode passar, ela procura, procura até achar um lugar pra poder sair. Que nem você também. Jogando capoeira você tem a sua capoeira que seu mestre te ensinou e você vai crescendo outra coisa aqui no seu corpo. O que seu corpo pedir você dá a ele.

Corpo pede aqui. É isso, vou fazer isso. Você faz um movimento aqui, seu corpo quer aquele movimento seguido. Você faz um corta-capim. Eu estou dizendo a você, você faz um corta-capim, faz essa experiência. Faz um corta-capim e demonstra uma cabeçada, corta-capim você mostra um rabo-de-arraia, corta-capim você mostra uma chapa de frente, corta-capim você mostra uma chapa de costas, corta-capim você mostra uma meia-lua, corta-capim você mostra um aú e volta com uma chapa de costas, corta-capim você mostra um aú e volta pra tesoura, corta-capim você volta com um aú, corta-capim e volta com uma cabeçada, corta-capim. Tudo isso você vai fazer.

Eu saí andando, andando, andando... Sem destino. Cheguei na Bahia com vinte anos. Num dia de tarde estava sentado na porta da igreja de Nossa Senhora, chegou uma família de Bicuí, seis hora da tarde. Um casal e veio um homem também com eles, tinham três burros. Ele parou na minha frente na igreja e falou: “Você quer ir embora para Bahia?”. Ele nunca tinha me visto. Bahia, onde é? “É longe, você vai gostar. Quer ir?”. Eu vou. Estava com 19 anos. Falei com minha irmã. Vou embora pra Bahia. “Não, não vai não, você não conhece esse pessoal, não conhece ninguém”. Eu vou. Arrumei um saco de pimenta, botei minha roupinha ali.

Minha mãe tinha morrido e meu pai trabalhava no interior. Eu ficava na cidade, trabalhava na cidade. Trabalhava com tropa de burro, viajava de Itagi a Jequié, Rio Novo, carregando mercadoria. Saímos de manhã e fomos até Rio Branco, lá pegamos uma Marinete. A gente chamava de Marinete o ônibus que ia para Rio Novo. A bagagem ia em cima. Uma Marinete toda acabada. Passamos um mês em Ilhéus, em Rio Novo. Do Rio Novo falaram: “Vamos para Bahia agora”. A família tinha parentes em Rio Novo. Pegamos o trem para São Roque, em Jequié mesmo. Nunca tinha viajado de trem. Nunca tinha visto o mar. Chegamos em São Roque era seis horas da noite. Pegamos o navio em São Roque para chegar a Salvador.

Saltei na Bahia, no Mercado Modelo, e fui morar no bairro do Tororó, número 19. Tem a casa lá até hoje. Trabalhava de graxeiro em casa de família. Sabe o que é graxeiro? Lavava prato, varria a casa, fazia mandado. Não me davam nada, só a comida e a roupa. A mesma família que me levou para Bahia.

O homem era mascate, comprava coisas nas lojas e vendia nas festas do interior. Vendia relógio, jóias, brincos, vendia no interior, nas festas. Ele se chamava Edgar e a mulher era Júlia. Ele passava dois meses viajando pelo interior todo. Ia para as festas, ficava lá. Depois vinha de novo.

Tinha um senhor numa casa. Um espanhol chamado Moreira. Ele tinha uma venda. Conversando comigo ele disse assim: “Vem cá, você é da onde?”. Sou de Itagi. Interior da Bahia. “Você mora aí? Ganha quanto?”. Ganho nada não, só me dão roupa e comida. “Quer trabalhar comigo?”. De quê? “É pra trabalhar no depósito de cachaça lá embaixo, Depósito Vasco da Gama. Eu dou um quartinho para você morar aqui no fundo e dou cinquenta mil réis por semana”. Tá bom. Aí saí da casa deles, foi uma peia danada.

Aí comecei. Tirei carteira de trabalho. Quando acabou o depósito de cachaça fui trabalhar com construção civil, na Delta. Depois trabalhei direto com construção civil, trabalhei aqui, trabalhei acolá... já tinha descoberto a capoeira. Eu cheguei em Salvador em 1953, foi quando eu descobri a capoeira. Já tinha completado 20 anos. Aí cheguei lá embaixo e encontrei a capoeira.

Um dia de domingo tava lá no Tororó e depois eu descí. Lá embaixo era a Roça do Lobo, um bairro onde só tinha pobre morando lá, pobre mesmo. Eu cheguei e de cá de cima eu vi uma rodinha. Quando eu descí encontrei lá uma roda e três pauzinho balançando, mas eu não sabia o que era capoeira. Eu perguntei assim pro finado Mestre Barbosa: Meu sinhô, o que é isso? “É capoeira”. Antes disso eu vi um corta-capim em Itagi. Quando eu tinha dez anos de idade um cara fez um corta-capim. Sempre que eu queria saber do corta-capim ninguém sabia informar.

Depois que eu cheguei na Bahia com vinte anos, passei um ano e depois eu cheguei lá embaixo e vi a rodinha na Roça do Lobo. Descí, fui lá e perguntei: “É capoeira”. Na hora um cara fez o corta-capim. Pensei: Ah, é o que o senhor me disse que era dança de nego nagô. Onde é que aprende? Ele disse assim: “Lá em Brotas, com Mestre Pastinha”. E como é que eu chego? “Fala com o João que ele leva você lá”.

Outra hora eu falei com ele. “Você me espera aqui uma hora que eu passo e pego você pra gente ir lá em Brotas”. Em 1950 tinha bonde. Ele me levou lá pro finzinho de Brotas, no Candeal Pequeno. Me levou na casa de Mestre Pastinha. Tinha uma salinha pequenininha. Pastinha tava lá já sentado. Tinha um outro senhor lá sentado. João falou: “Pastinha, esse rapaz quer aprender capoeira aqui”.

“O que você faz”? Eu pratico luta livre, gosto de futebol. “Larga tudo isto que isto não presta. Segue a capoeira que você vai crescer na capoeira, porque a capoeira é a mãe de todas as lutas e todas as danças”. Eu fiquei sentado num banco. E foi chegando gente,

chegando gente... Eu pensei assim: Esse senhor sabe nada. Não levei a fé. Quando a roda começou ele foi jogar com Daniel Noronha, eu vi os ticun, eu digo: Ah, ele sabe.

“Você vem treinar aqui terça-feira”. Terça-feira me deu um treino. Na quinta-feira fui de novo lá, ele me deu outro treino. Terça e quinta, terça e quinta... Depois João Pequeno treinou também comigo... Depois mudamos pro Pelourinho, 19. Começou aula direto lá.

Em Brotas era um lugar para treinar...uma academia não, era um espaçozinho. Não era a casa dele não. Ele morava na Cidade de Palha. Toda semana eu ia para lá treinar. Treinando, treinando, treinando... trabalhava o dia todo e de tarde treinava, quando não fazia hora extra de noite na construção civil ia para lá treinar. Treinei um ano na academia dele sem sair para lugar nenhum.

Depois de um ano, em 1954, fui ver a festa de Bom Jesus dos Navegantes, na Boa Viagem. Lá no Monte Serrat tem um forte, a roda rolava lá em cima. Eu fui lá. Enquanto o pessoal chegava a roda estava rolando lá em cima. Eu fui lá e encontrei Boca Rica, Mestre Canjiquinha também. A roda tava rolando e ele me chamou para dar uma volta. Eu todo acanhado sem saber nada. Com medo. Nunca joguei na rua. Joguei com ele. Depois perdi o medo.

Todos os mestres me ensinaram. Cobrinha Verde me ensinou. Mas meu mestre mesmo foi Pastinha. Meu mestre verdadeiro foi mestre Pastinha. Ele me deu em palavra meu respeito como mestre. Valdemar me deu em palavra. Livino me deu em palavra. Daniel Noronha me deu em palavra. Cobrinha Verde me deu em jogo. Cobrinha Verde foi contra-mestre de Pastinha. Mestre Pastinha é meu pai, meu mestre e meu avô de capoeira. Com as forças de Deus, por tudo que tem de bom. Com ele e Cobrinha Verde e os outros antigos. Eu considero eles como mestres. Aí pronto, venho direto, jogando capoeira direto. Mestre Pastinha me dava muito coisa. Ficava na academia com ele batendo papo, conversando. Ele dizia faça isso, isso, isso... Me dava muita coisa. Treinei muito com Mestre Pastinha e Cobrinha Verde. Valdemar joguei com ele uma vez quando tava já bem doente numa festa em Itapuã. Eu joguei com ele. Ele entrou, jogou e saiu logo. Destes antigos que eu joguei muito foi com Mestre Pastinha, Cobrinha Verde e Espinho Remoso. O pai de Vírgilio e Diogo. Tinha roda lá na Jaqueira do Retiro. Tinha esse nome porque tinha um pé de jaca, o pessoal jogava debaixo do pé de jaca. Livino, Onça Preta, Noronha,

tomava muito conselho deles, eu tenho esses moços como mestre. Meu mestre mesmo é Mestre Pastinha. Ele e Cobrinha Verde que considero meus mestres mesmo, me deram muita coisa. Os outros me deram em palavra, e eu considero eles mestres também.

Treinei muito com Cobrinha Verde. Morava na casa de Cobrinha Verde, lá no Chame-chame. No fundo de quintal, com candeeiro aceso, treinava eu, Bom Cabrito, em vida, treinava Gato, em vida. Uns quatro ou cinco treinavam de noite na casa de Cobrinha Verde, no fundo de quintal. E domingo de manhã Cobrinha Verde fazia a roda dele e de tarde íamos para academia de Mestre Pastinha.

Jogava no fundo de quintal de Cobrinha Verde ou na rua. Cobrinha Verde treinou com Besouro e com um africano chamado Tio Olímpio. Ele era discípulo de Besouro, irmão de leite de Besouro e primo carnal. Era irmão porque mamou leite no peito da mãe de Besouro. Não conheci ele, mas diziam que era Besouro Cordão de Ouro porque usava um cordão de ouro grande no pescoço.

Besouro Mangangá é porque prenderam ele, que se transformou num besouro e saiu a voar, fugiu da cadeia. O carcereiro não viu ele sair, só ouviu o zum, zum, zum... Aí que ficou o nome de Besouro. Ele tinha muita oração forte. Mangangá é um besouro muito perigoso. Fica num toco de madeira e se descarrega em qualquer pessoa. Quando eu cheguei a Salvador e entrei na capoeira já tinham matado ele.

Mataram em Maracangalha, morreu no hospital. Assim Cobrinha Verde falou. Besouro bateu no filho do prefeito de Santo Amaro. Depois o prefeito mandou abrir sete covas para ele, ia cavando e benzendo as covas, depois pagou uma mulher para ficar com ele. A mulher pegou o patuá dele. Quando ele passou debaixo de uma cerca o arame cortou ele. Estava derrotado.

Tinha uma venda que ele bebia cachaça todo dia. Quatro homens foram mandados por este prefeito para pegar ele. Quatro homens bons de facão. Dois de um lado e dois do outro lado do balcão. Besouro botou uma cachaça e bebeu. O outro disse: “Você bebe e não oferece a ninguém que tá aqui”? “Eu não, se quiser você bebe. Compra e bebe”. Eles discutiram e jogaram cachaça no pé dele. Antigamente se jogasse cachaça no pé da pessoa era briga. Derrubou a cachaça nos pés dele aí, pronto. Foram pra fora, os quatro pra cima dele, facão pra cá, pra lá, mas por detrás veio um e cortou a barriga dele com uma faca de ticum. Faca de Ticum quebra qualquer mandinga. Foi o que Cobrinha Verde falou.

Depois levaram ele para Maracangalha. Botaram numa canoa para levar ele. Internou. Já estava bom. Mas ele perguntou: “Doutor, eu vou ser o mesmo Besouro”? “Não. Vai ser metade do Besouro”. “Então pode me matar”. Ele mesmo mandou matarem ele, não queria viver mais. Devem ter dado um remédio para ele. Apareceu morto. Cobrinha Verde que falou isso.

Ele tinha corpo fechado. Bala batia nele e caía no chão. Depois quebrou a força. A mulher abriu o corpo dele. A faca de ticum cortou porque a mulher abriu o corpo dele. Pegou o patuá dele... quebrou a força. Quem tem proteção assim mulher não pode pegar. Quem tem essas mandingas não pode passar debaixo de cerca de arame, não come mingau de tapioca, não pode passar debaixo de vestido de mulher estendido em varal. Tem os dias certo de dormir com mulher. Diziam que era muita mulher que ele tinha. Aí pronto, morreu.

Ele era trapicheiro e trabalhava nas usinas. Trabalhou em Maracangalha, na Usina Aliança, Usina Itapetingui. Trabalhava cortando cana. Como trapicheiro ele trabalhava embarcado. Diziam que o barco navegando ele jogava capoeira. Jogava também no cais, na beira do Rio Subaé, em Santo Amaro.

Era desordeiro, mas fazia por vingança, assim me falaram, não procurava briga com ninguém. Defendia as pessoas. Tomava a arma da mão da polícia para soltar uma pessoa e brigava com a polícia.

Era muito sabido também esse Cobrinha Verde, muito mandingueiro, diz que sabia de tudo, mas quebrou a força, fez coisa errada e quebrou a força. Tinha umas orações muito fortes, mas fez umas coisas errada, não sei o que ele fez que o santinho que ele tinha sumiu dele. Assim ele falou comigo. Teve problema. Ele tinha 66 orações na cabeça. De tudo. Você vê ele lá embaixo, quando vê de novo ele está cá nas suas costas, voltava. Cobrinha Verde. Brigou muito ele, mas nunca foi preso. Eu nunca briguei. Capoeira é pra vida não pra briga.

Você brigou, perdeu todo o valor seu. Mestre Pastinha brigava quando era novo, mas depois não brigava. Valdemar nunca foi de brigar, João Pequeno nunca vi brigar. Besouro e Cobrinha Verde que brigavam em Santo Amaro, eram protegidos das nega da costa. Sabe o que é nega da costa? Uma africana, chamava nega da costa antigamente, em

Cachoeira. Traíra era brigador também. Cobrinha Verde andava com uma costela de vaca na cintura, um facão de dois cortes, chamava costela de vaca.

Todo mundo usava navalha. Eu usava também, mas uma vez a polícia me pegou. A polícia bateu num bar lá da Lapinha, me pegou e tomou minha navalha. Pode levar. Não quero mais não. Todo mundo usava navalha, Pastinha usava, Cobrinha Verde usava, Daniel Noronha usava, Livino usava, todo mundo usava. Tem ainda esse costume.

Quem me ensinou a usar faca foi Pastinha e Cobrinha Verde, pra eu jogar faca com João Pequeno. A faca eu usava pro vídeo. Não uso faca não. Nem ensino pro meus alunos. Uma vez Valdemar tava ensinado jogo de faca pros alunos dele, a polícia passou, parou, disse pra ele. “Ensina tudo pro seus alunos menos jogo de faca”. Aprendi pouca coisa de faca. Mestre Pastinha sabia jogo de faca, esgrima, sabia usar a navalha. Cobrinha Verde jogava navalha no cordão, com elástico, ia e voltava. Treinava com ele na casa dele.

Mestre Pastinha montou três berimbau. Tinha um, botou mais dois, botou reco-reco, atabaque, dois pandeiros, agogô. Botou castanhola, mas castanhola é negócio de espanhol, ele tirou. Tinha também viola, quem tocava era um rapaz de Santo Amaro chamado Damaro, que tocava viola toda segunda-feira na academia de Mestre Pastinha. Tirou a viola também.

Na academia usava calça preta e camisa amarela porque Mestre Pastinha era Ipiranga, time dele. Pessoal todo que trabalhava na oitava era tudo Ipiranga. Jogava na Graça. Mestre Pastinha gostava do time. Ele só usava branco, o chapéu preto, guarda-chuva. Mesmo com sol ele andava com o guarda-chuva. Ele usava pra defesa, era uma arma perigosa. A gente que era aluno usava preto e amarelo. Moraes usa preto. Cobrinha usa preto. Lá no Rio todo mundo usa preto. Belo Horizonte usa preto. Europa toda usa preto. Aqui quis botar roupa branca. Paz. O branco tem mais força. João Pequeno usa branco também.

Mestre Pastinha era muito reconhecido. Na capoeira Angola todo mundo procurava ele. Tinham muitos angoleiros na Bahia, mas o pessoal procurava Mestre Pastinha. A academia do Pelourinho enchia de turistas. Quando ele estava mesmo na ativa, jogava com oito, dez pessoas, os alunos todos. Dava trinta sapinho, vinte rabo-de-arraia em cima de você, jogava com Anselmo, jogava com Vermelho da Moenda dando rabo-de-arraia.

Cobrava na porta, pagava na porta, mas era muito pouco. O dinheiro era pouco naquele tempo no Pelourinho.

Eu só andava viajando. Trabalhava com bate estaca na construção, civil, viajava para o sul, passava um ano fora da academia, em Itabuna, Ilhéus, trabalhando. Passei três meses na chapada Diamantina, batendo estaca, depois voltei. Passei mais um ano em Ilhéus, outro ano em Itabuna, trabalhando em construção civil.

Treinava, este tempo todo eu treinava sozinho em casa. Levantava cedo, fazia café, ia treinar, treinar, treinar, depois ia trabalhar. Batia meio-dia eu treinava de novo. Treinava, treinava, treinava...Depois comia e voltava para trabalhar. Cinco horas; treinava na academia de Mestre Pastinha. Quando não fazia serão. Depois ia pra casa dormir e no dia seguinte fazia tudo de novo. Sem parar. Eu gostava de capoeira.

Em 1955, eu trabalhava num prédio no bairro do Canela. Eu estava trabalhando e aproveitava as horas vagas para treinar. Peguei uma escada. Subia e descia de cabeça pra baixo na escada todo dia. Pra fazer exercício. Treinava no porão direto ao invés de ir jogar dominó.

Eu passei três meses, em 1958, na Chapada Diamantina, quando estavam construindo Brasília, eu passei três meses na Chapada Diamantina batendo ponte de Belém à Brasília. Trabalhando em construção civil. Bate estaca. E lá eu não tinha como treinar, treinava sozinho no meio do mato. Treinava sozinho com as moitas e com os bichos. Fazia todos os movimentos sozinho. Não tinha ninguém para treinar. Viajei com três pessoas, mas ninguém sabia capoeira. Todo dia eu acordava cedo e treinava sozinho no mato. Treinava com os pé de mato. Rabo de arraia, sapinho, rolê.

Passei um ano em Itabuna e um ano e meio em Ilhéus. Eu demorava pouco na Bahia, passava a viajar fora. Eu gostava de lá por causa da academia do Mestre Pastinha. Mas nunca fiquei parado não. Eu trabalhava em construção civil. Trabalhei de trapicheiro, de doqueiro, ajudante de caminhão, pedreiro, trabalhava nisso, pesado. Depois de sete anos me casei. Mas não parei a capoeira, fui direto. Casei na Bahia. Depois de sete anos a mulher morreu, eu fiquei viúvo, até hoje sou viúvo. Tenho filhos criados já. Um estuda com João Pequeno, o Jurandir. Semana passada ele estava aqui, mas já foi embora.

A capoeira regional foi mestre Bimba que criou. Ele fez dez anos de capoeira Angola. Depois mudou, disse que a capoeira Angola estava muito fraca, mudou para criar

a luta baiana dele. Os mais considerados eram Mestre Pastinha e os angoleiros. Roda onde tivesse os angoleiros Regional não entrava. Na Festa da Conceição da Praia a roda rolava a noite toda, desde o dia oito até o dia nove, a Regional ficava olhando e não entrava. Uma que Mestre Bimba não queria e outra que antigamente os angoleiros entravam duro com eles. Se Mestre Bimba visse um aluno dele jogando na rua botava para fora da academia. Depois foram acostumando. Iam na academia Itapuã, o finado Ezequiel, Camisa Roxa ia lá, todos alunos de Mestre Bimba.

A capoeira de Mestre Bimba antigamente só tinha Mestre Bimba. Depois que a capoeira se estendeu no mundo todo cada um vai fazendo o que quer. Tinha uns balões muito bonitos, cintura desprezada, todo movimento tinha balão: balão de cintura, balão de pescoço... tudo de balão. Disse que foi do jiu-jitsu. Capoeira muito bonita a capoeira de Mestre Bimba.

Capoeira de hoje tem soco, tem pontapé, com Mestre Bimba não tinha nada disso. Não, se um aluno jogasse na rua e tocasse a mão na roupa de um mestre.... Vixe! Tinham o costume de jogar todo de branco, roupa branca, gravata, camisa muito bonita, sapato engraxado. Aquele que tocasse na roupa de um mestre desse...Perguntava: “Quem é seu mestre?”. “Meu mestre é fulano”. “Diga a ele que treinam pouco, tanto você quanto ele. Diga para lhe dar educação de jogo. Sujou minha roupa”. Porque antigamente tinha a domingueira. Era aquela roupa que você tinha para jogar capoeira no domingo. Não tem esse corrido “goma de engomá / ferro de batê”? A goma tirava da mandioca e passava na roupa dele, pra não ficar tremendo. Antigamente tinha ferro de carvão, botava o carvão numa caixa de ferro para acender e poder passar a roupa chamada domingueira. Era uma roupa pra tudo. Passear e jogar capoeira. Chegava em casa botava no guarda-roupa de novo, vestia a roupa de guerra para trabalhar no outro dia. Era uma roupa só pra domingo.

Capoeira Angola vem do trabalhador, vem de baixo. Trapicheiro, ajudante de caminhão, carregador, doqueiro, pedreiro, carroceiro, pescador, vem de baixo. Quando parava o trabalho já tinha um berimbau lá. O couro comia nas docas. “Não tem trabalho hoje não?”. Hoje é capoeira. Debaixo do pé de tamarineira lá o berimbau fazia sucesso. O pessoal jogava ali. Camisa de saco, descalço. Depois cresceu, a capoeira foi crescendo, crescendo, crescendo...aí pronto.

Ninguém gostava de capoeirista. Se você era capoeirista e a filha de um cidadão daquele olhasse para você e se você quisesse namorar com ela o pai dizia: “Não. Aquele é capoeira, coisa de vagabundo, aquele é capadócio, malandro. Quem joga capoeira é malandro”. Depois foi crescendo, crescendo, crescendo... hoje em dia quem está jogando capoeira é gente fina, acabou essa mania.

Comecei a viajar pelo mundo em 1966. Fui para Dakar com Mestre Pastinha no Festival da Artes Negras. Eu, Gato, Mestre Pastinha, Júlio Roberto, Camafeu de Oxóssi. Festival Mundial das Artes Negras, pelo Itamaraty. Nós fomos para África. No dia que Mestre Pastinha foi tirar passaporte na Piedade para poder viajar ele não subia as escadas mais, veio carregado num carro, subimos as escadas com ele, eu, Gildo Alfinete e Roberto Satanás. Professor Valdir falou: “Se Pastinha não for ninguém vai”. Depois a gente viajou. Lá ele não jogou. Quase não enxergava mais, ficava sentado na sombra. Jogamos eu, finado Gato, Roberto, Gildo. Camafeu foi tocando berimbau. Festival de Artes Negras de Dakkar.

Foi muito bom lá. Fui com o grupo de Mestre Pastinha, foi o grupo de samba de Ataulfo Alves, foi Clementina de Jesus para cantar e outra cantora do Rio. Ataulfo Alves com samba. Eu sei que foi também o Paulinho da Viola. E Olga de Alaketu para fazer a comida baiana. Da Bahia foi o grupo de Mestre Pastinha e Olga de Alaketu na comida.

Pastinha enxergava pouquinho. Ficávamos no hotel. De tarde, num larguinho, chegaram três rapazes. Sentou um com o balafon. Os outros dois estavam sem camisa com uma lata amarrada no pé. Cheio de pedras, uma lata pequeninha. Sapateando, fazendo tudo de capoeira. Fazendo corta-capim, aú, mortal, rolê, fazendo tuto, tudo, tudo... Mestre Pastinha perguntou assim: “Como é que chama essa dança. Isso é capoeira”? “Não, não é conhecido como capoeira não, é nossa dança daqui. A gente não sabe o que é capoeira não”. Eles falavam em francês, mas traduziram pra gente. “A capoeira tá no Brasil, a capoeira Angola de vocês está no Brasil. O pessoal levou pra lá e agora vocês estão apresentando aqui”.

Quando Mestre Pastinha perdeu a academia eu estava trabalhando na Moenda fazendo shows. Depois deram um lugar para Mestre Pastinha no Pelourinho. Mas nunca foi como era a academia não. Caiu, os alunos saíram, foram embora. Mestre Pastinha ficava lá

na porta, Cobrinha Verde ia lá dar aula, João Pequeno às vezes ia, às vezes não ia. Papo Amarelo ia lá também. O negócio caiu.

Eu só andava trabalhando. Ia lá uma vez ou outra quando tinha uma folga. Quando eu estava em Salvador, quando eu viajava pronto. Passava três meses fora viajando a serviço. Aí voltava e ia pra lá, mas caiu mesmo, caiu. Pastinha morou no 14 do Pelourinho. Morava num quartinho ali. Ficou acabado lá, esquecido. Ninguém lembrava dele. Só Jorge Amado que deu três salários mínimos a ele. Mas ninguém ajudou ele.

Eu ia lá ficar conversando com ele sentado no banco. Tinha um corredor e a gente ficava sentado no banco. A mulher dele vendia acarajé na Fonte Nova. Dia de domingo gente ficava sentado com ele conversando na porta. Sobre capoeira. Capoeira é isso, isso, isso... Não reclamava. Mestre Pastinha, como vai? “Eu estou bem graças a deus”. Depois colocaram ele no asilo de velhos lá em Brotas, faleceu lá. Quando ele morreu eu não sabia, quando soube já tinham sepultado ele. Estava trabalhando na arena, na Ondina. Aí Vermelho falou: “Mestre Pastinha morreu”. E quando foi isso? “O enterro foi hoje”. Puxa vida... Eu nunca fui visitar ele no abrigo dos velhos porque não tinha tempo.

Eu trabalhava em Salvador num posto de gasolina o dia todo lavando carros, o dia todo, não tinha tempo pra nada, de noite saía correndo fazer show na Moenda. Um lugar de turistas – restaurante e casa de show – que fica na Boca do Rio.

Comecei a fazer show na década de 1970. Fazia show no Hotel da Bahia. Depois a professora Emília, com o Viva Bahia, vendeu um show nos Estados Unidos, depois vendeu outro show na Europa. Tudo num mesmo mês. Tivemos que fazer dois grupos, um para o show dos Estados Unidos e outro na Europa. Eu fui pra Europa com umas vinte pessoas. O show era dirigido pela professora Emília. Viajamos a Europa toda, passamos oito meses na Europa fazendo show, em 1974. Irã, Tunísia, Oriente Médio.

Fazia tudo. Fazia maculelê, candomblé, puxada de rede, samba. Capoeira também. Capoeira de show. Depois voltei para Salvador. Fomos pra Europa de novo, passamos três meses na Europa indo de Barcelona a Madri. Fazendo shows em discotecas. Saía de Barcelona para Madri, no sul, no norte, fomos pra França, sul da França, norte da França. Fomos para Itália, sul da Itália, norte da Itália. Em 1976. Foi muito bom. Gostava de viajar. Sempre gostei muito de viajar e fazer show.

Na época que eu trabalhava no posto de gasolina a capoeira Angola estava por baixo, caída. Fiquei cinco anos sem fazer capoeira Angola. Não tinha como fazer? Não tinha. Trabalhando muito. Capoeira Angola caiu. Só estava por cima a Regional. Capoeira Angola só tinha João Pequeno no Forte Santo Antônio. Cobrinha Verde tinha falecido. Mestre Pastinha estava doente. Valdemar só fazia berimbau. Ninguém jogava capoeira mais. Eu trabalhava na Moenda fazendo show. Trabalhava no posto de gasolina no Retiro. Cobrinha Mansa ia lá me chamar pra fazer capoeira. Eu vou, eu vou. Nunca fui. Passou quase um ano me chamando para ir pra lá. Um dia fizeram um encontro lá, em 1987. Eu fui ver o encontro, gostei, aí voltei pra capoeira Angola.

Eu estava me sentindo mal. Só fazia show, batia maculelê, puxava rede na Moenda, mas capoeira que é boa não jogava. Quando o Moraes fez o encontro e me chamou eu voltei pra capoeira Angola e voltou todo mundo. Voltou Valdemar, finado Zacarias, finado Bobó. Todo mundo voltou pra capoeira Angola. Moraes e Cobrinha foram no posto de gasolina me chamar, eu estava na Moenda. Me deram um salário pra eu vir pro GCAP. Deixei a Moenda e passei três anos trabalhando com o GCAP. Ensinando todo mundo lá. Depois de três anos não quis mais ficar lá. Fui trabalhar na Moenda de novo.

O Liceu de Ofícios abriu uma academia para mim lá embaixo no comércio. No quarto armazém, nas docas, onde tinha um depósito de cacau antigamente. Acabou esse negócio de cacau abriram um espaço para mim e para Nenel, filho de Mestre Bimba. Ele de um lado e eu de outro. Regional lá e Angola cá. Em 1990, fui chamado para Atlanta para fazer o Festival de Atlanta e eu vim.

Foram me chamar, mas nunca fiz fé. Surgiu esta viagem para o encontro de Artes Negras. Foram me chamar Daniel Dawson e Cobrinha também. Assim que cheguei e fiz o show lá Negro Gato disse: “Você vem para aqui”. Terminou lá eu vim para academia dele aqui. Tinha academia lá no Harlem, um espaço. Negro Gato era mais Regional. Capoeira regional de show. Vim para aqui. Tinha um bocado de gente fazendo capoeira. Tava aqui Galo, tinha o Maluquinho, o Motorista, o Amaral, tinha Omolu, Sônia e outras pessoas.

Fiquei com ele um ano ensinando capoeira no Harlem. Fazia capoeira e show em Woodstok, uma cidade que tem aqui perto, duas horas de Nova York. Fazia show lá e ensinava capoeira aqui. Risadinha já estava comigo no Harlem. Ela foi lá treinar capoeira assim que eu cheguei. Risadinha tomou a frente e abrimos o salão. Passei sete anos lá. Sim. No 69. Depois venceu o contrato e o salão de baixo ia entrar em obra. O dono de lá é o mesmo daqui. Estava pra alugar aqui. Eu vim pra aqui. Tenho seis anos aqui já.

Quando criei esta academia perguntei à professora Emília: Professora, qual o símbolo que ponho na minha academia? Foi lá em Woodstok. Ela me deu uma pulseira de oxum, Cabello copiou o desenho da pulseira, duas cobras. Emília Biancardi, professora de dança folclórica, ela está no Pelourinho, num casarão de cinco andares que deram para ela fazer o trabalho dela.

Brasil e África. Ela me disse assim: “Isto aqui é Brasil e África porque os capoeiristas são duas cobras, os angoleiros são duas cobras no chão”. Cabello desenhou para poder devolver a pulseira a ela. “Faz o desenho, mas devolve minha pulseira”.

Moraes treinou comigo na Academia de Mestre Pastinha. Treinou comigo lá, mas eu não era mestre, era aluno também. Treinava eu, Getúlio treinava ele, João Pequeno treinava ele, mas eu puxava mais duro pra cima dele, puxava mais jogo pesado. É assim, assim, assim. Mestre Pastinha não enxergava mais pra dar aula. Quem dava aula lá era Getúlio, João Pequeno. E eu pegava pesado em cima dele.

Eu não ligava pra isto não, queria mais é saber de teatro, não cresci pra ser mestre de capoeira. Eu quero fazer é maculelê, dançar candomblé, dança e teatro, eu gosto de fazer é isso. Viajar fazendo show de dança, sempre gostei de fazer isto... Tá vendo aquele papel ali? Mestre Pastinha deu pra mim, João Pequeno, Gildo, Roberto, o pessoal velho de lá. Mas não é papel que você veste, seu trabalho é que você vai caprichar. Se amanhã ou depois seu mestre te der um papel como mestre, o papel não vale nada. O que vale é seu trabalho daqui pra frente, com seus alunos, com sua capacidade com o pessoal. Todo mundo tem que ter você como gente boa e dar muito respeito pra você. Gosto muito de dar aula. Gosto mais de dar aula pra gente que não sabe nada. Eu quero passar pra eles. Os avançados já sabem.

Depende... fazer mestre é muita responsabilidade, fazer mestre de capoeira... Eu quero botar meu filho, Jurandir, para continuar meu trabalho. Mas também tem que trabalhar muito. Tem muito que aprender.

Tem aluno de quinze anos aqui, mas que não está preparado ainda. Depende da conduta dele. As vezes é bom de capoeira mas não tem força para tomar conta de uma academia, assumir um cargo. As vezes a pessoa é muito boa de capoeira mas não sabe ensinar. Sim, sinhô, uma religião. Mas a pessoa tem que trabalhar, olhar quem pode, devagarinho, treinar, se dedicar...

A capoeira é pra todo mundo, nem todo mundo é pra capoeira. Compreendeu o que eu falei? Você gosta de capoeira, chegou aqui pra fazer capoeira, mas depois de um ano você vai embora. Não fica direto na capoeira, não tá mexendo com a capoeira. Tem gente que treina aqui um mês, dois meses, vai embora e some. “Ah, estou cansado, não vou treinar mais não”. Por isto eu estou dizendo, a capoeira é pra todo mundo, nem todo mundo é pra capoeira. Capoeira é pra todo mundo. Tá no nosso corpo.

*“Eu sou a fruta madura
que cai do pé lentamente
Na queda larga a semente
Procura uma terra fresca
pra ser fruta novamente”.*

Na Bahia eu tava fazendo capoeira sem ajuda do dia de amanhã. Bahia é terra muito boa, abençoada, graças a deus. Adoro minha Bahia, dou valor muito a minha Bahia, mas pra capoeira não dá. Eu vim para aqui, cresci.

Gosto muito de Nova York. Adoro aqui. Tudo. De tudo eu gosto daqui. Volto pro Brasil. Mas se Deus me permitir ficar aqui...Se eu estivesse com esse dinheiro lá, que desse pra viver, ia morar lá. Brasil é terra abençoada. Tá todo mundo saindo de lá para vir pra cá e pra Europa. Não dá não. Não dá pra viver de capoeira, não dá valor. Passa necessidade. Na Bahia nego não dá valor.

Tudo de bom me deram aqui. No Brasil também tive tudo de bom para mim, graças a Deus. Mas tem uma coisa no Brasil que o pessoal não tem, não tem dinheiro, não cresce, não tem dinheiro. Eu sou aventureiro, sou andarilho, gosto de andar pelo mundo. Eu gosto

de andar muito, desde dez anos de idade eu ando pelo mundo, eu sou aventureiro. Eu parei aqui, gostei daqui.

Mestre Moraes:

“A ancestralidade está na pessoa quando ela toma como referência os mais velhos”.

O GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) surgiu em 1980, paradoxalmente, no Rio de Janeiro, onde morei 12 anos, de 1970 a 82. Em 80, já tinha um pessoal treinando capoeira comigo lá e daí nós resolvemos criar um grupo de capoeira com uma proposta definida que era o resgate e representação da capoeira angola.

Antes não tinha nada organizado. Havia um pessoal que treinava e eu que dava aula. Era só isso. Nós resolvemos organizar porque descobrimos que nosso trabalho estava sendo observado, admirado, e a gente já precisava se organizar para ele não se perder e não ficar sendo qualquer coisa.

Naquela época, a gente tinha que fazer capoeira angola diante de outro estilo de capoeira, que naquele momento era liderado pelo grupo Senzala. Esse grupo jogava capoeira Regional e o Rio de Janeiro não acreditava na existência da capoeira angola com um potencial para estar nos espaços onde estivessem outros tipos de capoeira. E eu consegui mostrar que a capoeira angola não era só aquela diversão, aquele folclore que eles acreditavam e alguns ainda acreditam.

Havia umas outras coisas que se contrapunham ao Senzala, mas que não era capoeira angola. Era uma mistura, era uma capoeira Regional não sistematizada, só isso. Capoeira angola com um discurso filosófico e político eu não encontrei lá. Na realidade, eu não formei esse discurso no Rio de Janeiro. A única coisa que eu fazia era a capoeira que aprendi na Academia de Mestre Pastinha, mas sem esse discurso, sem essa verbalização. Isso começou a acontecer a partir do momento em que eu voltei para Salvador.

Mesmo assim, naquela época, não deixei que alterassem a capoeira que eu acreditava e que eu acredito. Por exemplo, eu não criei um outro estilo de capoeira diferente daquele que eu fazia. Também eu não dei nunca oportunidade de voz para os intelectuais, para os meus alunos intelectuais. Quem sabe capoeira sou eu. Um intelectual que se aproximar de mim, ele vem para aprender, não vem para ensinar. Tem coisas que

podem me ensinar, só que não a ponto de me dizer como eu devo jogar capoeira e como eu devo ser capoeirista. Agora, o que eles têm para ensinar eu aprendo de outra forma. Aos 32 anos fui para faculdade estimulado pelos meus alunos. Eles também me estimularam. Não que eu só fui porque eles me estimularam, não, eu também tinha vontade de dar continuidade à minha preparação, até para poder defender a capoeira angola da forma como eu consigo defender hoje. Naquele momento, eu era só corpo, eu não verbalizava, não tinha como verbalizar o meu sentimento.

Comecei pesquisando, lendo tudo, ouvindo os meu alunos que tinham formação acadêmica, procurando aproveitar o que interessava à capoeira, mas evitando o que viesse a influir negativamente na capoeira angola. Então chegou um momento em que esses intelectuais quiseram transformar o trabalho, fazer de outra forma. Eles tiveram que sair de perto de mim. E hoje, eles são oposição a mim e eu oposição a eles. Oposição a mim por eu continuar me comportando como mestre de capoeira, sem dar espaço para se sobreporem a mim. E eu fazendo oposição quanto à forma que eles estão ensinando capoeira angola. Dando título de mestre a qualquer um, entendeu? A qualquer um. Abrindo mão de princípios que são inerentes à capoeira como tradição, ancestralidade, e se preocupando unicamente em ganhar dinheiro com capoeira. Ganhar dinheiro, fazendo qualquer coisa por dinheiro. Deixe lá que hoje, a maioria, sem generalizar, mas a maioria que está aí não tem condição nenhuma de ser chamado de mestre de capoeira. Porque não tem. Não tem história, não tem aluno de capoeira. Como é que você é pai sem nunca ter feito um filho? E a maioria, a maioria que está aí, olha que eu não estou generalizando, a maioria, se você for contar, escolher, “Ah, pessoal, o fulano ali é mestre de Capoeira angola porque tem um trabalho ou teve um trabalho de Capoeira angola e aqui está um aluno dele”. São pouquíssimos, pouquíssimos. Entendeu? Pouquíssimos. E eu falo disso, eu luto contra isso. Eu não chamo qualquer pessoa de mestre de capoeira, não chamo não.

Uma outra coisa também é que, além de verbalizar a capoeira angola, eu busquei aprender uma língua estrangeira para poder falar de capoeira em qualquer lugar. E tudo contribuiu não só com o meu crescimento, mas com o crescimento do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. E isso continua. Houve um tempo em que eu não saía daqui do Brasil, da Bahia, para lugar nenhum porque as pessoas me boicotavam. Quando queriam saber de capoeira angola lá fora, eles levavam qualquer pessoa dos mestres mais antigos que eu

trouxe de volta para a capoeira, mas a mim... porque nesse momento o pessoal de capoeira Regional estava como representante legal desses mestres de capoeira. E eles levavam esses mestres e quem falava por esse mestres eram eles. No meu caso eu nunca precisei de nenhum deles me acompanhar para falar da capoeira que eu faço.

Logo depois que criamos o GCAP faleceu Mestre Pastinha. Eu resolvi voltar para Salvador. Os mestres de capoeira angola que estavam aqui, mesmo oriundos da academia de Mestre Pastinha e de outras escolas, alguns estavam até jogando capoeira angola, mas não assumiam a capoeira angola como uma manifestação num sistema oposto à capoeira Regional. Eles não faziam isso. Só que eles não faziam isso, mas o pessoal da capoeira Regional tinha consciência de que estava ali para fazer oposição à capoeira angola. Então a capoeira angola foi afundando, afundando e desaparecendo. A supremacia era da capoeira Regional o tempo todo.

A capoeira Regional já surgiu no seio de intelectuais. A capacidade, a possibilidade deles de verbalizarem a capoeira, de explicarem cientificamente, sem entrar no mérito do que eles explicavam, isso contribuiu muito para a supremacia da capoeira Regional. E a capoeira angola era apresentada como coisa de museu. Os mestres de capoeira angola eram os velhinhos que um dia já foram bons e que hoje, coitados, não agüentam fazer mais nada. E o mestre de capoeira angola não tinha o discurso para explicar o que realmente era a capoeira angola. Como até hoje não têm o discurso. Quem está fazendo isso agora é o pessoal novo que foi me tomando como referência na exteriorização dos princípios da subjetividade da capoeira angola.

Não foi a morte de Mestre Pastinha que me fez retornar para Salvador. Eu retornei porque não queria estar mais no Rio de Janeiro. Tinha, como eu diria, acabado a minha missão no Rio de Janeiro e resolvi voltar. Até porque eu queria estar em Salvador, eu não queria terminar os meus dias lá, passei quase que a minha juventude no Rio de Janeiro. Eu queria passar o resto da minha vida aqui na Bahia, sabendo que eu ia estar aqui jogando capoeira, no meio dos capoeiristas daqui. Eu vim por isso. Só que chegando aqui, quando eu vi, fiquei numa situação que não tinha com quem jogar capoeira angola. Eu precisava retomar a condição de ter com quem jogar capoeira angola.

Nessa época, jogavam Mestre João Pequeno, Virgílio, Paulo dos Anjos, Curió, eram poucas pessoas diante do universo de angoleiros que nós já tivemos aqui, muito pouco.

Começamos a organizar eventos que a gente chamou de oficina de capoeira, organizar eventos e convocar esses mestres que não acreditavam mais na capoeira angola. Os que ainda estavam e os que não estavam. Aí passamos a reunir todos esses mestres de capoeira para falar da força da capoeira angola e do que eles eram capazes. E eles retornaram. Até certo ponto eles gostaram. Muitos deles falavam isso – Mestre Zacarias, o próprio Mestre Valdemar. Só que depois eles ficaram divididos entre Mestre Moraes que só tinha ideologia da capoeira e a classe dominante que tinha dinheiro para oferecer para eles viajarem daqui e para ali. Aí muitos passaram para o outro lado.

Eu vim para Salvador e Cobrinha veio logo depois. E aqui nós resolvemos dar continuidade ao trabalho. Entramos naquele espaço que a gente está até hoje, no Forte Santo Antônio. Fomos para aquele espaço e as pessoas foram aparecendo, aparecendo, aparecendo para treinar capoeira.

Mestre João Pequeno já tinha um espaço lá e nós chegamos. Tentei fazer um trabalho com o Mestre João Pequeno. As forças estranhas, externas, fizeram a cabeça do Mestre João Pequeno naquele momento para não permitir, não concordar com um trabalho conjunto. E aí eu resolvi fazer o meu trabalho ali em cima, naquele espaço que estava vazio, entrei lá. Estou até hoje.

Mestre João Grande fazia show folclórico. Nós do GCAP é que trouxemos ele de volta para a capoeira angola. Ele tinha parado. Fui procurá-lo e o encontrei trabalhando num posto de gasolina. Durante a noite ele trabalhava numa casa de shows folclóricos. Ora, ele sendo o meu mestre de capoeira, eu retorno para Salvador e o encontro fora da capoeira. Fui procurá-lo para ver se ele queria voltar para capoeira.

Nós conseguimos trazer Mestre João Grande para o GCAP, providenciamos a aposentadoria dele, porque ele já estava em época de se aposentar. Nós prometemos a ele pagar o que recebia para fazer esses shows . Ele aceitou.

Mestre João Grande fazia os shows por necessidade. Um tempo depois dele participar do CGAP teve oportunidade de ir para os Estados Unidos. Ele foi para os Estados Unidos e está lá até hoje.

O quê que eu acho disso? Isso é muito normal aqui na Bahia ou no Brasil, aliás. No Brasil é muito normal o governo não apoiar a cultura popular, salvo quando a cultura popular possa estar a serviço dele, aí tudo bem, mas eles não dividem, eles não se propõem

a dividir atribuição. Assim, “olha, tem a cultura popular aqui a meu serviço e eu vou estar a serviço, então nós vamos dividir”. Ele não faz isso.

Teve o afastamento dos mestres de capoeira. É... os que foram cooptados. E nós ficamos sozinhos e estamos até hoje levando o trabalho em frente. E agora a briga é contra as pessoas que no momento desse movimento para retomada da Capoeira angola não apareceram, mas surgiram agora se dizendo mestres de Capoeira angola e à frente da Associação Brasileira de Capoeira Angola. Então, uma luta do GCAP é para banir esse pessoal que está tirando proveito de situação, os oportunistas.

É, se aproveitaram da minha situação, porque antes, quando a Capoeira angola não tinha esse status, eles não eram angoleiros, aliás, não eram nada porque ninguém ouvia falar deles. Estou falando especificamente deste pessoal que surgiu na Associação Brasileira de Capoeira angola. Ninguém ouvia falar deles. Nenhum deles. E até hoje talvez um ou dois possa dizer: “Eu tenho aluno de capoeira”. Um ou dois apenas, os outros...

A idéia da Associação foi dos angoleiros, só que precisava de algo mais para ter o espaço da Associação dentro do lugar onde é, um sobrado no Pelourinho. Precisava que as pessoas que estivessem à frente da Associação tivessem acesso a quem pudesse dar um espaço desse, no caso o governo do Estado. Então tem uma pessoa lá que não tem capoeira, não joga capoeira, tem um título de mestre que não faz juz, mas tem acesso. Não interessa como ele tem esse acesso. E hoje é um espaço muito mais tratado como de propriedade dessa pessoa do que dos capoeiristas. Então, os capoeiristas não vão lá pelo tratamento que lhes é dispensado. Por exemplo, é uma Associação regida por um estatuto defasado e que não tem eleição, as pessoas são escolhidas, inclusive, por essa pessoa. O futuro presidente será escolhido por ele, não tem eleição, contrariando todos os princípios mais democráticos.

A partir do momento que começaram as pressões, os boicotes, foi a partir desse momento que percebi que nosso trabalho estava incomodando. Porque quem não incomoda... só é perseguido quem incomoda, eu já vivi todo tipo de perseguições e venho vivendo, em alguns momentos, perseguições aqui na Bahia por ser um mestre de capoeira, um artista. Não me vendo, não me vendo. Eu sou muito sério quando falo de capoeira. Eu sou muito sério, fui estudar justamente para poder ser independente. Hoje estou fazendo um curso de filosofia que é para fortalecer a minha concepção de Capoeira angola, e não querendo acreditar que a Academia vai fazer com que eu consiga uma explicação para a

capoeira, mas é a forma, é a condição que eu venho buscando para verbalizar sentimentos, só isso, para poder externar a subjetividade da capoeira.

É isso o que eu busco. E é ruim para alguns, muitas pessoas não gostam do Mestre Moraes porque a partir do momento em que eu tenho condição de interpretar movimentos, eu vou interpretar não só movimentos da capoeira, mas de alguns falsos capoeiristas também. Movimentos de falsos capoeiristas em direção a deturpação da Capoeira angola. Então eles temem isso. Então eu sou pedra no sapato do pessoal que fica por aí fazendo de conta que é capoeirista, porque se envolve com a capoeira para sobreviver, sem nenhuma proposta, social, política, histórica ou seja lá o que for.

Hoje você pode jogar capoeira em qualquer lugar do mundo, mas tem as aberrações, eu atribuo essa falha, essa culpa, ao GCAP. Pelas pessoas, por exemplo, que dizem que ensinam os dois estilos. Antes eles só ensinavam um, bem ou mal, não interessa, mas era só um. Hoje eles vêem a necessidade de dizer que ensinam os dois estilos porque senão eles não significam nada. Comparando-se ao momento em que ninguém queria saber de Capoeira angola, aquela coisa de museu. Eu conheço mestres de Capoeira Regional que não deixaram de praticar a Capoeira Regional que eles aprenderam, de forma nenhuma, mas esses eu conto na ponta dos dedos, a maioria quer jogar Capoeira angola e Regional. Muitos, inclusive, nunca treinaram Capoeira angola, mas dizem que ensinam. Então quem é o culpado disso? O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, na pessoa do Mestre Moraes que, hoje em dia, iniciou esse movimento pelo ressurgimento da Capoeira angola.

A capoeira não é aceita. Da forma como ela é? Não. Ela tem que se transformar... A capoeira tem que se transformar em alguma coisa que agrada. Que agrada a quem? Que agrada ao sistema, que não fale de política, que não questione o social. Se você deixar que a capoeira perca essa característica que é inerente a ela, aí fica tudo bem, você vai poder trabalhar com capoeira. De tal forma que foi criado outro estilo de capoeira. Por que? Porque da forma como era antes não era aceita. Foi criado outro estilo de capoeira por isso.

Nessas minhas viagens para o exterior as pessoas me levam para ensinar, falar de Capoeira angola. Em 1988, houve a ida do GCAP a Nigéria para fazer parte de uma das comemorações da inauguração de um memorial em homenagem a um ex-presidente nigeriano. Foi uma experiência boa porque eu consegui conversar com as pessoas para

ouvir sobre a questão da ancestralidade... Foi muito bom. A ancestralidade está na pessoa quando ela toma como referência os mais velhos.

Eu acho que a capoeira deve estar em todos os lugares porque ela é uma manifestação universal. História existe em todo o mundo, filosofia existe em todo o mundo, religião existe em todo o mundo, não é? E a capoeira é isso. Esses elementos são vertentes da capoeira. E é possível você discutir a capoeira, associar a capoeira à política, à religiosidade, à história... Fazer uma história comparativa através da capoeira...

Criei um espaço do GCAP na Ilha de Maré porque é o lugar onde eu nasci. Tem muita gente lá que tem história na capoeira. Ilha de Maré foi um quilombo, principalmente Praia Grande, o lugar onde eu nasci. E precisava ter Capoeira angola em Ilha de Maré. Praia Grande tem que ter Capoeira angola.

O GCAP faz uma resistência cultural. Então, quando você resiste culturalmente, você está resistindo politicamente, filosoficamente, historicamente. Se você consegue resistir culturalmente, se você não permite que a manifestação cultural que você acredita seja abafada, você está na luta o tempo todo. Agora, quando você se deixa cooptar e abre mão dos seus princípios você também está contribuindo para que a cultura se perca.

Mestre Cobra Mansa:

“...a gente tem que ter essa flexibilidade da verga do berimbau para ir e voltar..”.

O que aconteceu dentro da capoeira angola? Existiu uma certa decadência, vamos colocar assim, que culmina com a morte do Mestre Pastinha. Estava em declínio nessa época e depois começa a acontecer uma ascensão com a volta do Mestre Moraes para Salvador e as oficinas de capoeira angola que começam a se realizar a partir desse momento, 1984. Começa a haver uma ascensão e os angoleiros começam a se conscientizar da importância da capoeira angola. Inclusive, o modelo de capoeira angola dessa época começa a influenciar as pessoas que fazem outros estilos de capoeira. Passam a colocar três berimbaus, a prestar mais a atenção na música, nesse olhar para a história. Essas oficinas surgem nessa época, e inaugura essa coisa de se fazer eventos dentro do grupo e dentro desses eventos convidar pessoas para vir falar. Tudo isso é o modelo que, na época, foi criado com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, o GCAP.

Com isso vai havendo uma ascensão da capoeira angola. As pessoas começam a treinar e até mesmo as que não estão treinando dentro do GCAP, de certa forma, começam a ser influenciadas, até chegar na década de 1990, quando algumas pessoas começam a ir lá para fora. O Rosalvo, que treinava no GCAP, vai para a Alemanha, Mestre João Grande vai para os Estados Unidos, em 1993, eu vou para os Estados Unidos. E aí pessoas vão se influenciando, algumas pessoas também vão, inclusive, adotando alguns modelos do GCAP dentro de suas práticas de capoeira e aí começa a haver essa internacionalização. Mestre João Grande começa a ser um marco dentro da capoeira angola nos Estados Unidos. A viagem que eu fiz junto como grupo folclórico Oba Oba ajudou também a fortalecer porque Mestre Moraes tinha um estudante lá, o contra-mestre Timba, e a gente começa a treinar algumas práticas. A capoeira angola daí em diante vai tomando seu próprio percurso, seu próprio caminho.

Olha, para mim, particularmente, foi tudo novo. Tinha acabado de sair do Rio de Janeiro, do Rio de Janeiro fui para Belo Horizonte, de Belo Horizonte eu fui para Salvador.

Tudo fascinante. Essa descoberta dos mestres antigos, de conhecer, de aprender com eles, de descobrir coisas que eu não sabia, mas também foi difícil tentar colocar essas pessoas no mesmo espaço, então, eu acho que isso foi uma das tarefas mais árduas do momento, foi tentar convencer essas pessoas a voltar para a capoeira angola, fazer com que elas trabalhassem a capoeira angola de uma forma que mostrassem para esses jovens um certo interesse. Eu acho que as coisas depois vão acontecendo.

Mestre Bobó começa a ter um destaque, o próprio Mestre Lua de Bobó também. Algumas pessoas, alguns personagens muito interessantes começam a vir. Para mim, foi tudo uma descoberta, para mim foi todo um processo de descobrir eu mesmo, descobrir... Nessa época eu fotografava muito, então, estava descobrindo a fotografia, essa coisa de pesquisar, de anotar, sabe? Para mim foi tudo um processo de descoberta.

Sim, sim. O título de mestre, em 1986, foi um reconhecimento da comunidade capoeirista... porque na época eu já estava sendo chamado de mestre até por causa desse contato e, assim, eu fui feliz num certo ponto porque eu tive muito carinho dessas pessoas mais antigas, eu acho que Mestre João Grande, Mestre João Pequeno, Mestre Bobó, o próprio Mestre Casquinha, Caiçara, todo esse pessoal me adotou como uma pessoa nova que estava querendo descobrir as coisas. Eles me adotaram, então, eu fico muito feliz que os meus caminhos sempre foram bem abertos, sabe? Tive bastante facilidade para dar prosseguimento as coisas que eu queria de pesquisa, de anotação.

Sim, bem íntimo, principalmente Mestre Valdemar, Mestre Canjiquinha. Eu considero eles meus mestres porque não foram mestres diretos no ensinamento de capoeira e sim no ensinamento de vida. Valdemar mesmo, a gente teve horas e horas de conversas.

Rapaz, olha só, o Mestre Canjiquinha era uma pessoa que era camaleão. Ele quando chegava no meio da gente, da capoeira angola, ele era totalmente angoleiro e defendia a capoeira angola, mas se tinha algumas pessoas de Regional ele já se restringia, queria agregar todo mundo, então, ele tinha essa ambigüidade e acho que é importante para o capoeirista, ele queria estar bem com todo mundo.

O cenário da capoeira angola na Bahia quando cheguei era triste, porque não tinha destaque a capoeira angola. Eu posso afirmar que o Mestre João Pequeno, o Mestre Curió, o Mestre Virgílio, super importante, estavam lá fazendo a granja, fui várias vezes visitá-los. Tinha o Mestre Canjiquinha que não estava jogando, só ia visitar as rodas, tinha o Mestre

Bobó que com essa retomada se animou junto com o Lua, mas eram movimentos bem isolados e bem pequenos. Então essas oficinas, junto com o Mestre Moraes, acho que tiveram um papel de destaque para que a coisa retomasse.

As dificuldades sempre existiram. Eu acho assim: hoje em dia, para pensar nas dificuldades fica até difícil porque as coisas aconteceram, então, não teve dificuldade, foram dificuldades momentâneas para se organizar um evento, para ir buscar uma pessoa, para convencer a pessoa em participar. No fundo acho que acaba não sendo dificuldade, acho que acaba mais sendo é experiência.

Eu fui para os Estados Unidos um pouco meio definido das coisas que eu teria que fazer e primeiro eu fui com Mestre Jelon, que me convidou para fazer um trabalho em Nova Iorque. Eu fiz o trabalho com ele mais ou menos um mês e depois eu fui para Washington, convidado para fazer uma oficina de capoeira com alguns alunos numa escola negra que tinha lá, uma escola afrocêntrica. Logo em seguida, me dão um convite, eu decido aceitar esse convite e três meses eu retorno porque vou para Alemanha, fico lá um tempo, dois meses depois eu retorno já para fazer esse trabalho em Washington. Tiveram as dificuldades. A dificuldade da língua, a dificuldade de adaptação, dificuldade cultural, sabe? Eu acho que foram muitas... de isolamento... eu tinha uns alunos que a gente tinha contato durante a semana, mas de repente no final de semana e feriado cada um ia cuidar das suas coisas e você ficava lá dentro de casa sozinho sem ter o que fazer, sem ter para onde ir. Saca? Ia lá em Mestre João Grande que era também uma forma de estar mais associado. Então, assim, têm todas essas dificuldades até você criar o seu próprio ambiente. Eu fui criando o meu ambiente com o tempo.

Foram 10 anos. 10 anos em Washington. É. A FICA surge um ano e pouco depois. Logo a partir do momento que meu trabalho juntamente com Mestre Moraes, no GCAP, começa a tomar outro rumo, a gente começa a não ter a mesma linha de pensamento, então, a partir desse momento eu começo a me afastar e crio a Fundação Internacional de Capoeira angola. Em Washington.

A FICA foi um grande crescimento, eu acho que a gente conseguiu uma maturidade bem grande porque, na verdade, a gente não esperava que a FICA se tornasse um modelo até para a capoeira angola, uma referência. Então, isso para mim foi super importante, super legal. E para a capoeira angola por si só, eu acho que, ela mudou muito, cresceu muito,

muita gente se envolveu com a capoeira angola, pessoas de outros estilos passaram a ser angoleiros. Por um lado é bom e eu acho que deu uma visibilidade muito grande para a capoeira angola, por outro lado ficou essa coisa das pessoas virem para a capoeira angola como título e não retirar o título. Hoje em dia, é difícil segurar todas as rédeas da capoeira angola.

Acho que cada um vai procurar seguir seu caminho. Até pela seleção natural das coisas, ela também vai procurando definir quem é quem, quem está sério, quem não está sério, quem realmente tem algum conteúdo, quem não tem. É muito difícil, hoje em dia, tentar controlar toda essa coisa que está acontecendo. Eu acho que o papel fundamental dos mestres de capoeira dentro desse processo vai ser conscientizar essa geração mais nova de que é importante se ter um conhecimento geral sobre a capoeira angola, é importante se preservar alguns elementos da capoeira angola e é importante a gente ter consciência do tipo de trabalho que a gente quer desenvolver, o que a gente quer com a capoeira angola e o resto as pessoas vão fazer o que elas acham que é melhor, eu acho que não tem que se ficar criticando, botando dedo em ninguém, eu acho que isso aí não vai levar a muita coisa. Uma coisa importante é a todo momento que a gente tem oportunidade ser sincero com as pessoas, ser franco, falar com as pessoas “Olha, eu acho que o trabalho que você está desenvolvendo não é bom para a capoeira angola para o futuro, acho que pode ser bom agora nesse momento, mas eu acho que você tem que desenvolver mais, adaptar mais”. Sei lá, acho que ser sério no que você está fazendo e ser sério com as pessoas também, falar para as pessoas. E o resto eu acho que a capoeira angola tem um processo natural de seleção.

Eu acho que o berimbau já diz tudo, acho que o berimbau é um dos instrumentos mais simples que existe, é um dos primeiros instrumentos descobertos pelo homem e ele está hoje aí, o berimbau eletrônico sem perder a característica do berimbau tradicional. Eu acho que a gente tem que ter essa flexibilidade da verga do berimbau para ir e voltar. Eu acho que o capoeirista, ele pode resgatar uma tradição antiga e, ao mesmo tempo, colocar isso num computador e mandar pela Internet. Eu acho que uma coisa não se desassocia com a outra não. Eu acho que a gente tem que ter o cuidado para não pegar uma tradição e deturpar de forma que fique bonita para agradar A, B ou C. Eu acho que esse é o cuidado que a gente tem que ter. E também ter o cuidado de como a gente difunde essas

informações, de que maneira a gente coloca essas informações para a mídia ou para as outras pessoas. Quando nós somos conscientes do nosso trabalho, do que nós queremos, a gente não precisa ter medo de nada, não.

Eu acho que o nome capoeira angola se expandiu, o nome capoeira angola se espalhou, o nome capoeira angola cresceu, mas o número de praticantes, se a gente for colocar em percentagem pelo número de praticantes que praticam as outras, continua o mesmo. Eu acho que a capoeira cresceu e o número de praticantes de capoeira angola também cresceu, mas em percentagem a gente continua um pequeno... eu continuo a dizer o seguinte, nós fazemos mais barulho do que o número de pessoas que nós somos, nós fazemos muito barulho, é pouca gente fazendo muito barulho. Eu acho que se você olhar no mundo da capoeira, nós somos um número bem reduzido.

Eu não sei se é trabalho de resistência, mas eu caracterizo o seguinte, eu acho que a capoeira angola tem certas características, ela tem certas definições e agrada um certo número de pessoas e não agrada outro número de pessoas. Eu acho que a capoeira angola é bem sutil, ela é bem subjetiva e ela não vai agradar a grande massa, sabe? A gente tem que se conformar com isso. A gente pode modificar ela e fazer com que seja uma cultura de massa, mas aí também ela vai perder suas características. É o preço que a gente tem que avaliar e tem que pagar.

É minha perspectiva de trabalho, agora, ao mesmo tempo também, a gente, de uma certa forma, tenta conscientizar as pessoas da importância da capoeira angola. Isso é diferente. Uma coisa é você querer adepto e outra coisa é você conscientizar as pessoas sobre a importância, sobre o trabalho da capoeira angola e sobre essa beleza subjetiva da capoeira angola. Então, isso a gente pode fazer em massa, pode colocar isso para todas as pessoas... Agora, desse ponto de conscientização até ser praticante, aí existe uma linha muito grande. A gente vai encontrar muitas pessoas que são simpatizantes da capoeira angola, mas que não são praticantes. O militante é o cara que vai ter que ter a consciência do trabalho que ele está realizando e, ao mesmo tempo está ali envolvido diretamente com a capoeira angola, então aí o número vai ser bem mais reduzido.

Minha trajetória começa no Rio de Janeiro, basicamente, em Caxias. Eu treino com Josias, treino na roda de Caxias, treino não, participo da roda de Caxias, mas treino junto com as pessoas de Caxias que são Russo, Rogério, Peixe, todo mundo, a gente era um

grupo de pessoas que treinava junto, conheço Mestre Moraes, começo a me envolver de uma forma indireta com o trabalho de Mestre Moraes, inclusive, não sou bem aceito no grupo porque não... essa coisa mesma da gente pertencer a outro grupo e participar de um grupo e no começo eu não sou bem aceito. É uma tendência natural do pessoal, mas depois eu tomo essa bandeira e me envolvo e vou embora. Continuo seguindo. Então, eu acho que as coisas vão acontecendo mais naturalmente depois.

Salvador tem uma característica muito mais tradicional com relação à capoeira, você consegue contato com pessoas que têm um conhecimento mais antigo, têm mais histórias, sabe? Eu acho que Rio de Janeiro tem a sua história, mas uma história bem mais recente, uma coisa bem mais recente, eu acho que Salvador tem uma história bem mais tradicional.

De capoeira em geral. Eu acho que a história de capoeira do Rio de Janeiro, aquela história antiga das maltas, se perdeu no tempo, então os remanescentes dessas maltas não continuaram, não existem. Eu desconheço qualquer mestre que venha dessa tradição e na Bahia não. Na Bahia você já encontra uma tradição maior. Está entendendo? Você encontra um mestre que foi aluno do mestre tal e que tem uma história. Pode ser muitas vezes verdadeira, às vezes não, mas você encontra um certo caminho. Eu acho que a própria Bahia por si só, ela tem essa coisa da história.

No Rio de Janeiro existe um pedaço vazio, falta se achar esse elo de ligação. A verdade é que toda a capoeira que existe no mundo hoje, ela veio da Bahia. Podem tentar, hoje em dia, conseguir, tentar elos, laços, mas a verdade é essa: os mestres que vieram, vieram da Bahia, se instalaram aqui ou eram baianos, todo mundo que começou com a história de capoeira angola... É claro que, em cada região, ela vai se adaptando às suas características, então a capoeira do Rio, ela passa a ter sua característica própria com o tempo, a capoeira de São Paulo passa a ter sua característica própria com o tempo, mas a raiz, ela veio da Bahia.

Eu estou sediado na Bahia... fazendo os projetos que eu tenho em mente... Então, estou mais na Bahia mesmo, agora o que eu estou tentando fazer é viajar dois meses no meio do ano, mais dois meses no fim do ano e volto para ficar na Bahia, fico oito meses na Bahia. É o lugar onde eu me encontrei. Eu acho que o Rio de Janeiro foi o lugar onde eu nasci, mas a Bahia foi o lugar que eu adotei e gosto de lá, eu me sinto bem lá.

Mestre Valmir já tem um trabalho de capoeira angola, já existe a FICA da Bahia, não vai precisar se criar uma outra FICA na Bahia, mas a gente está desenvolvendo um projeto comunitário com quilombo, então, a gente está tentando desenvolver no bairro, inclusive, no lugar onde eu moro, estamos desenvolvendo um trabalho comunitário lá com as crianças do bairro. Baseado numa concepção de quilombo, mas baseado numa idéia comunitária de que as pessoas tenham condições de desenvolver o seu trabalho, de que a gente possa dar uma condição melhor para aquelas crianças que estão lá no bairro, onde as pessoas possam ensinar juntas e aprender juntas também.

Está acontecendo de uma forma bem precária porque as pessoas que estão viajando vão lá para minha casa, ficam lá, tem uma escola lá, a Escola Cid Passos, onde as pessoas vão lá, trabalham com algumas crianças e tal, mas a gente quer criar o nosso espaço físico, eu acho que isso aí é que vai ser fundamental.

Eu acho que a capoeira angola, de forma bem expressiva de uma certa maneira, pequena, mas expressiva, ela está se desenvolvendo em vários locais. O que falta ainda na capoeira angola são pessoas com capacidade de passar o conhecimento. Infelizmente, as pessoas que estão fazendo trabalho de capoeira angola lá fora, fazem mais por amor, por coração, sabe? Porque ter realmente condição... Não estou vendo futuro, eu estou vendo o presente. Dentro da FICA mesmo nós já temos estrangeiros com o Pernalonga, temos Sanimu e o Cojô que estão lá nos Estados Unidos. São americanos e o outro é francês.

Eu acho que são pessoas que aprenderam com a gente e tentam traduzir aquilo que a gente passou para eles. Eles não tentam traduzir o que eles sabem, eles tentam traduzir o que a gente passou para eles. Então, até por isso que a gente tem essa preocupação de estar sempre lá, passando um pouco mais de conhecimento para eles.

Mestre Jelon Vieira:

“... eu colaborei com a panela cultural de Nova York”.

Eu tenho que fazer uma volta muito grande. Eu estava morando na Europa, recebi um convite para participar de um show, em 1975, e logo depois do show era para eu voltar para Londres, onde estava radicado, também fazendo um trabalho com capoeira. Eu estava fazendo um trabalho em Londres e era pra vir fazer esse show e seis meses depois voltar, mas eu acabei ficando encantado com Nova York. E também já era uma coisa que eu tinha em mente há muitos anos, desde garoto eu tinha vontade de vir aos Estados Unidos, mas os Estados Unidos que eu falo era Nova York, porque para mim Nova York é uma cidade que é um país dentro dos Estados Unidos. E tinha essa vontade de vir aos Estados Unidos, a Nova York. Eu me identifiquei com Nova York e senti que eu me educava culturalmente andando na rua. Resolvi ficar, não voltei para Londres. Isso foi em abril de 1975.

Eu conheço todas as maiores metrópoles do mundo, com exceção de Moscou, na Europa eu conheço todas e não existe uma cidade como Nova York... Em Paris você encontra gente do mundo inteiro, mas ainda é bem francês. Nova York, com essa fusão de nacionalidades... Um dia, eu estava no trem e eram quatro línguas sendo faladas... quatro línguas assim... dentro do metrô, acontece em outros lugares, mas não com tanta frequência como em Nova York. Aqui, você pode resolver ir comer uma comida da Mongólia, você encontra a culinária mongol. A presença internacional é mais forte do que em qualquer outro lugar. Claro que isso existe em Paris, Londres, Berlim, mas, continuo dizendo, não é como Nova York.

Então você tem uma presença mais internacional do que realmente americana, principalmente nos cinco bairros que formam New York City: State Island, Queens, Bronks, Brooklyn, Manhattan... Eu morei num prédio em Manhattan por quinze anos que tinha gente do mundo inteiro: África, Ásia, Oriente Médio, América do Sul, Centro-América, só tinha uma ou duas famílias americanas e assim mesmo misturadas, uma era americana, mas era casada com um cubano e o outro era da Califórnia, casado com uma menina da Indonésia. Era um prédio de 12 andares e em cada andar tinham cinco

apartamentos. Então, não é à toa que Nova York é chamada o centro do mundo... a mentalidade é bem essa... se você viajar por dentro dos Estados Unidos, você não vai encontrar nada como Nova York, não tem, a atitude é diferente... tudo, tudo é diferente. Até o inglês aqui é falado completamente diferente de outras cidades dentro do próprio Estados Unidos. Então, eu considero Nova Iorque um país dentro dos Estados Unidos.

Manhattan foi o primeiro lugar que eu morei quando cheguei. Foi na 62, no Village. Foi a primeira rua onde eu morei e o primeiro bairro foi lá, no Village, em Manhattan. Eu sempre morei em Manhattan, mas claro, durante este tempo todo morei, acho que uns três meses, no Bronks, e morei um mês em State Island, mas sempre morei em Manhattan.

Comecei meu trabalho de capoeira em Manhattan no La Mama, um teatro que tem na East Four, na quarta rua do lado leste de Manhattan. Foi onde eu tive um apoio com quem eu estava fazendo um trabalho: Elannie Stuart, a diretora do teatro. Ela achava que a capoeira era uma arte que podia ajudar muito as crianças e ocupar os jovens durante o verão, uma coisa aqui fora que é um problema, e me convidou. Desse trabalho, ela conseguiu um espaço para eu abrir minha academia. Hoje falam que a academia do Mestre João foi a primeira academia aberta. Eu abri minha academia e ensinei capoeira lá de 1975 até 1979, na Great Jones Street, foi a primeira academia. O espaço foi somente dedicado à capoeira por quatro anos.

Quem trouxe o Mestre João Grande aqui pela primeira vez fui eu, em 1989. Eu gravei, fiz um disco com ele, Mestre Bobó, Mestre João Pequeno e trouxe ele pra lançar o disco aqui. Depois ele voltou e ficou. Mas comentam que Mestre João Grande abriu a primeira academia de capoeira nos Estados Unidos, então eu estou só corrigindo porque não é correta essa informação. Não é o Mestre João que fala, são as pessoas que comentam. Quando ele abriu aquela academia na 14, um espaço dedicado à capoeira, então as pessoas acharam que foi a primeira academia, não, eu abri uma academia em novembro de 1975 e mantive até o fim de ano também de 1979. Entendeu? A primeira academia, um espaço que era somente dedicado à capoeira.

Aqui em Manhattan mesmo. Naquela época não, não se conhecia capoeira como se conhece hoje... Eu e Loremil Machado trabalhávamos juntos, fazendo show de capoeira para poder sobreviver, porque só ensinar capoeira não era suficiente, então fazíamos show juntos. E Loremil se dedicou mais em ensinar dança, ensinava dança numa escola de dança

chamada Clark Center. Ele ensinava nesse espaço e eu ensinava capoeira no Great Jones. Loremil não ensinou capoeira por muito tempo. Ele era um bom capoeirista, mas também dançava muito bem e se dedicou mais à dança e eu fiquei com a capoeira, apesar que eu também dançava naquela época, porque nós tínhamos uma companhia de dança juntos e precisávamos dessas informações. Eu sempre ensinei capoeira e ele ensinou dança, mas mesmo assim ele ficava sempre na academia me ajudando, então somos os primeiros capoeiristas a ensinar capoeira nos Estados Unidos, os pioneiros e, em 1979, o Mestre Acordeon chegou em São Francisco, na Califórnia, aliás, o primeiro lugar foi no Texas, depois do Texas ele se mudou para a Califórnia.

Até 1984, foi quando começou a acontecer a segunda geração de capoeiristas, a segunda wave começou a aparecer e de 84 para cá foi só aumentando, aumentando, se espalhando e cobriu esse buraco que tinha entre leste e oeste. Antes a capoeira era encontrada ou na Califórnia ou aqui, em Nova Iorque, mas com os novos capoeiristas chegando, essa outra geração, na década de 90 explodiu.

Começou, aliás, no início da década de 80, quando eu trouxe vários mestres, trouxe o Camisa, trouxe o Boneco que ficou aqui comigo, o Mestre Boneco hoje em dia mora em Los Angeles, e vários outros mestres, mas esses não ficaram. Em 84, começou, trouxe um grupo de capoeiristas e eles resolveram ficar, o que foi muito bom, não só para eles, mas também para a capoeira. E aconteceu a mesma coisa com o Mestre Acordeon, ele começou a trazer capoeiristas para participar dos eventos e foram ficando e a família capoeira foi crescendo e hoje em dia está aí. Você encontra capoeira em todos os estados, em todas as grandes cidades dos Estados Unidos. Mais Regional do que Angola, mas já tem muito angoleiro ensinando capoeira e muita gente séria fazendo trabalhos.

Emília Biancardi Ferreira é uma musicóloga. Ela, realmente, é a pessoa responsável por eu sair do Brasil. Eu saí do Brasil viajando com o grupo que ela fundou, o primeiro grupo folclórico, fundado em 1963, chamado Viva Bahia, e eu deixei o grupo e fiquei morando em Paris, depois me mudei pra Londres e fiquei. Ela me convidou, eu vim jogar capoeira e também dançar no show. E era somente por seis meses, depois o show fechou e eu resolvi ficar. Ela foi a primeira pessoa a lançar a capoeira como dança folclórica. Mestre João Grande também participou. Viajamos juntos eu e o Mestre João Grande naquela época.

O New York Times publicou uma matéria me dando crédito como o pai do break dance, o que não é verdade. Quando eu cheguei aqui, eu fazia muito trabalho nas escolas públicas, vinha muito ao Bronx e antes do break dance ser um dança... fazer sucesso, não tinha nem música naquela época, eu vi uns garotos fazendo break dance pelo recreio das escolas, pelas ruas, nas esquinas, principalmente durante o verão. Isso em 75 e como eles, às vezes, participavam, eram o público que eu tinha nas escolas públicas, eles começaram a ser introduzidos na capoeira e eles começaram a tirar movimentos da capoeira e colocar em break dance, como o peão de cabeça.

O Loremil fazia peão de cabeça muito bem, hoje em dia, os dancers até, eles chamam break dancers, até giram de cabeça melhor do que o capoeirista porque são dois objetivos diferentes, duas danças... capoeira é luta e dança e break dance somente dança. E eles começaram a tirar muitos movimentos da capoeira e colocar dentro do break dance, eu influenciei, eu e o Loremil, com a nossa presença aqui. Na época que o break dance estava crescendo, nós influenciávamos os dançarinos de break dance, mas não somos criadores do break dance como falam, como você vai encontrar, muita gente quando fala do break dance fala que eu e Loremil fomos os criadores, não fomos os criadores, como também tem muita gente que fala que a capoeira foi só uma influência, como um dançarino muito famoso chamado Crazy Leg. Ele estava dando uma entrevista na televisão e ele mencionou meu nome, por coincidência eu estava assistindo. Ele se inspirou muito, ele treinou, ele fez aula de capoeira comigo e se inspirou muito em capoeira pra desenvolver o próprio estilo dele em break dance.

Naquela época não falávamos inglês, então tinha uma pessoa que traduzia, cada um com um berimbau, falávamos do berimbau, então eu e Loremil botávamos um disco pra mostrar porque não tinha ninguém pra tocar, então mostrávamos e os garotos ficavam loucos. E depois do show, todo mundo queria conversar com a gente, convidavam para os encontros que eles faziam de break dance. E naquela época o break dance era bem diferente, hoje em dia é mais uma coisa comercial ou, nem sei, mas antes era mais um movimento cultural. E tinha uma identificação de bairro também, tinham uns estilos.

Chegamos nas escolas através de uma organização chamada Art Connection. Eles levam artistas para as escolas públicas e a diretora assistiu eu e o Loremil participando do

show e ela achou interessante que os alunos tivessem a oportunidade de ver o que era a capoeira, principalmente em bairros onde a maioria eram negros ou latinos.

Por muito tempo, para sobreviver, fiz show num clube que era chamado Cachaça e Hipopótamo, era um clube famoso, um clube chique naquela época, nos anos 70 e início de 80 em Nova Iorque. Era uma forma de sobrevivência, o dinheiro que eu ensinava não era suficiente, não tinha muitos alunos, e eu não queria buscar subemprego... eu cheguei aqui e falei: Não! Pra trabalhar em subemprego prefiro voltar para o Brasil. Quero trabalhar aqui com a minha arte. E só tinha latino ou negro fazendo aquele subemprego e eu não queria entrar nessa. Eu disse e resolvi. Então, eu fazia show de quarta a sábado à noite nesses clubes e também participei de vários outros shows. Fiz shows na Broadway, fiz filmes, isso depois. Fui crescendo... Só eu e o Loremil. Nós que fazíamos show no Cachaça toda quarta, era o que ajudava a pagar um aluguel, se alimentar e manter... e fizemos isso por muito tempo, quatro anos ou cinco anos mais ou menos.

Eu estudei dança como profissão, eu sou um coreógrafo, como filosofia de vida eu sou um capoeirista e, paralelo à capoeira, sempre estudei dança e por isso eu me tornei um coreógrafo e dirijo uma companhia...fundi uma organização aqui, um grupo de dança e uma organização chamada Capoeira Foundation, e dentro da fundação temos vários projetos, tem a capoeira, tem os batizados, temos também a companhia de dança, temos um intercâmbio que fazemos com o Brasil e com outros países. E eu sou o diretor artístico dessa companhia de dança, Dance Brasil é o meu carro- chefe, é a capoeira, mas eu uso a capoeira da minha forma contemporânea e também da minha forma tradicional. Eu trabalho muito com tema e, inclusive, devido ao meu trabalho com o Dance Brasil eu acabo sempre sendo convidado por Universidades para ensinar. A Capoeira Foundation eu fundei em 1980. E o Dance Brasil em 1977.

Eu comecei capoeira com 10 anos de idade, em 1963, com Mestre Bobó, mas antes do Mestre Bobó, eu passei por umas pessoas que não eram sérias e quando eu descobri Mestre Bobó eu disse: “É com ele que eu quero aprender”.

Ele era de Salvador, um capoeirista muito respeitado, um angoleiro muito respeitado e fazia trabalho numa área chamada Dique Pequeno no Engenho Grande de Brotas. Então, é interessante porque eu nasci em Santo Amaro que é conhecido como terra de Besouro e fui criado no bairro onde Mestre Bimba nasceu que é o Engenho Grande de Brotas. Com sete,

oito anos de idade, eu mudei pra Salvador. Então a capoeira vem me seguindo desde quando eu nasci.

Não só em Santo Amaro, se falava mais do Besouro em Salvador. Eu ouvi falar do Besouro mais em Salvador. Hoje em dia porque a capoeira cresceu muito e evoluiu, as pessoas começaram a falar mais de Besouro agora, mas em Salvador sempre se falou de Besouro e com muito respeito, dedicavam a Besouro muito respeito. Era um grande capoeirista.

Aprendi capoeira angola até a idade de 15 para 16 anos, quando conheci Mestre Ezequiel. O Mestre Bobó não aceitava, não acreditava que os estilos se misturassem e acabei me identificando com a capoeira Regional. Mestre Ezequiel me incentivou, mais tarde, a passar pela Academia de Mestre Bimba. Em 1973, Mestre Bimba não ensinava mais, não tinha mais o ânimo, não era a idade, não poderia dizer que ele estava velho, mas ele não tinha mais a energia, a dinâmica e o incentivo, então quem ensinava, naquela época, eram dois alunos, um era o Alegria e outro era o Xampu. Mestre Ezequiel era o mais velho, era aluno do Mestre Bimba e era aluno formado, mas ele queria que eu tivesse experiência ali na academia do mestre. Então toda a capoeira Regional que eu aprendi foi com Mestre Ezequiel, mas passei pela academia de Mestre Bimba. O mestre morreu em 1974, um pouco antes dele morrer eu saí do Brasil.

As pessoas começaram a me chamar de mestre sem eu exigir,... cedo eu não aceitava, na década de 80 começaram a me chamar de mestre... Hoje em dia, você encontra pessoas com o título de mestre, muitos jovens, 21, 22, 25 anos, eu acho muito jovem para ser chamado de mestre e eu aceitar. Mestre Ezequiel me formou em 1987, foi quando ele me deu o diploma e disse: “Hoje em dia você é mestre” , mas antigamente quem dava o título de mestre realmente para você era a comunidade, não existia formação de capoeira. Mestre Bimba foi primeiro a criar batizados, formaturas.

Não, Mestre Bimba sempre foi mestre, nunca teve cordel. E Mestre Bobó nem chamava de aluno, era discípulo... Mestre Bobó falava que não, a comunidade é que começava a chamar de mestre, mas quando você aprendia com um mestre você era um discípulo e chegava um momento que o mestre ia te mandar embora porque ele reconhecia seu trabalho.

Olha, hoje em dia é muito mais fácil, tem muito mais gente que conhece capoeira do que há 30 anos atrás ou 20 anos atrás, mas ainda existe muita gente que não conhece capoeira. Eu viajo toda hora e para muitas pessoas que vêm assistir meus shows ou assistir minhas palestras é a primeira vez que ouvem falar de capoeira, é a primeira vez que assistem capoeira, até porque a capoeira não fez parte... já chegou em Hollywood, tem um filme chamado “Somente os fortes”, em inglês é Only the strong, que usou o marketing da capoeira. E como o filme é pra jovem, em todo lugar que eu ia, os adolescentes dessa época, há 5 anos atrás, todo mundo sabia cantar “Paraná ê, paraná ê, paraná..”.

Não tinha nada a ver com a história da capoeira, não tinha nada a ver com capoeira, Hollywood manipula, estraga, faz lavagem cerebral e todo mundo acredita em Hollywood, então pensam que aquilo é capoeira. Para o capoeirista é péssimo, mas ao mesmo tempo foi um bom marketing pra capoeira, que se espalhou, fez a capoeira ser conhecida. De maneira, que tem muita gente, eu mesmo... eu fiz filmes com capoeira, mas não foram filmes com sucesso. Outra coisa também, se você for no museu da cidade, você vai me encontrar lá, me colocaram no corredor da fama porque eu colaborei com a panela cultural de Nova Iorque. Museu da Cidade, fica na 94 com a Quinta Avenida.

Continuo morando em Nova York. Eu tenho lá minha foto no Museu com o Rudolf Giuliani, o prefeito, ele falou que o bom de estar naquele museu é que daqui a dois milhões de anos vão saber quem eu fui e o que eu fiz pela cidade. Depois brincou e disse assim: “Se antes não explodirem Nova York.”. Mas acho tudo isso importante...

Cabello:

“...a capoeira evoluiu, de uma certa maneira, através do palco...”.

O Cabello veio de um amigo, antes de eu vir para cá, para os Estados Unidos, ele começou a me chamar de Cabello, um amigo meu que era músico. Foi antes de vir para cá, em 1990, ele começou a me chamar de Cabello e eu cheguei aqui e o Mestre continuou chamando e aí pegou. Não foi o Mestre que colocou. Foi muito importante para mim porque eu tive uma nova identidade com esse nome também. Virou meu nome artístico e meu nome de capoeira. Até então eu não tinha um nome de capoeira, embora já tivesse um tempo de capoeira.

Comecei com a Regional. Comecei em 1981, em Piracicaba, onde nasci. Eu estava passando por um momento de conflito na capoeira Regional, de toda aquela questão do combate e eu vi a capoeira angola como uma expressão que eu não ia ter que trabalhar o medo, ia trabalhar mais a sabedoria do jogo. Conheci Mestre João Pequeno, em 1985-86, passou o tempo, tive oportunidade de vir para cá, para os Estados Unidos, e conheci Mestre João Grande.

Sinceramente, nunca tinha ouvido falar em João Grande. Por mais que a gente, às vezes, lesse alguma coisa e tal, passa batido certa coisa, a gente só tem referência daquilo que a gente quer ver. E João Pequeno que era o cara, tive oportunidade de falar muito com ele, perguntar muita coisa, conviver, ver jogando. E quando vim para cá foi super interessante descobrir que tinha o Mestre João Grande, mas não conhecia ele, não tinha expectativa dele.

É uma coisa que acontece muito no Brasil, todo muito fala de João Grande, mas é João Pequeno. Às vezes, muita gente confunde: “Ah, eu conheço João Grande, já tive aula com ele”, mas, na verdade é com João Pequeno. Acontece direto isso. Quando eu conheci o Mestre aqui, eu tive que, praticamente, esquecer tudo que eu sabia para eu poder entrar naquele processo de aprender tudo de novo, e aí começamos.

Rapaz, eu não tenho uma explicação muito racional. Existia sempre dentro de mim uma coisa que eu sabia que ia viajar o mundo. Então, chegou o momento, eu tinha 25 anos,

tive a oportunidade, uma desculpa. Um amigo meu morava na Califórnia, numa comunidade e tinha um curso que eles faziam para as pessoas virem trabalhar na comunidade, vender a filosofia da comunidade. Ele abriu esse curso e a gente conseguiu uma desculpa para vir para cá. Fiquei um pouco naquela comunidade, trabalhei lá. Fiquei seis meses na Califórnia, antes de vir para Nova Iorque. Acabou meu lance lá, eu vim para cá e aí eu conheci o Mestre. Foi exatamente em janeiro de 1991. Foi quando eu conheci ele. Eu já estava aqui há seis meses, foi aí que fez sentido para mim ficar por aqui com o Mestre.

Eu acho que alguém falou para mim que Mestre João Grande estava aqui. Talvez, eu nem sei, me falaram que estava no Harlem, quando eu fui conferir lá estava o Mestre. Fui de ouvir dizer. Fui lá e aí pronto, a partir daí, meu velho, não teve jeito... Morava lá no Brooklyn, longe para caramba, levava mais de 2 horas de trem para chegar no Harlem. O Mestre, na época, morava com Nego Gato, No Brooklyn também. Ele chegou e ficou morando com Nego Gato.

No Harlem era um espaço alugado, não era uma academia. Ali era um centro cultural... tem muito aqui em Nova York, parques e recreações. Era um parque e dentro do parque tinha esse prédio com várias salas de aula que tinham atividade esportiva. Então, Nego Gato vivia da aula lá e ele tinha esse espaço, trazia todas as coisas... Como tem muito aqui, no Brasil também, o cara vai, aluga um espaço, vai dar aula, depois acaba e o espaço fica em branco lá... Então era assim: chegava, fazia aula, trazia as coisas e depois ia embora com tudo.

O Nego Gato era uma das pessoas que convidou o Mestre e, inclusive, ele já tinha um grupo de capoeira. O Mestre dava as aulas, era o cara que tinha mais experiência, ele puxava mais a gente. Nego Gato ficou um tempão sob a tutela do Mestre, apesar do Mestre ficar na casa dele. O Mestre estava tendo o apoio dele, morando aqui e tudo. Foi essa troca que rolou. E o Mestre dava as aulas, liderava também. E Nego Gato tinha outro aspecto, ele tinha o grupo de espetáculo, então nesse grupo ele era o manda-chuva, ele que tomava conta do grupo para fazer show, para ir para lá, para viajar, e o Mestre sempre dava as aulas.

Nessa época comecei a ter experiência de show. No Brasil alguns lugares tinham uma característica de show, como a Bahia, mas eram poucos. Então, quando eu cheguei

aqui, nunca tinha visto muita coisa de show. Foi quando eu comecei a aprender. Eu sempre gostei muito de percussão, de música. Então trabalhei bem o show a partir daí.

O Nego Gato já sabia um pouco, era percussionista, já tinha experiência de show. O que aconteceu naquela época também - eu não sei exatamente a data, mas foi logo quando a gente chegou - foi que a professora Emília Biancardi também veio para aqui, para os Estados Unidos. E a professora Emília Biancardi foi uma pessoa que influenciou muito esse lance do espetáculo, do folclore, de pesquisa e de expor o folclore do Brasil. Ela que trouxe Mestre Jelon para cá pela primeira vez, Loremil. Mestre João Grande viajou com ela para tudo que foi lugar do mundo, fazendo espetáculo junto com o Viva Bahia. O Nego Gato também trabalhou com ela. Então quando ela, por razões particulares, veio para os Estados Unidos, Nego Gato era uma referência para ela também e João Grande estava ali também junto. Então, eu tive a oportunidade de estar com esses dois mestres, a professora Emília Baiancardi e Mestre João Grande. Por um lado eu aprendi toda aquela questão do folclore, de cantar, porque ela é professora de música também, me ensinou as cantigas, me ensinou os toques dos atabaques, algumas danças, o maculelê, toda essa coisa. Por outro lado, o Mestre também mostrando sempre o formato do show da capoeira angola que também tem uma expressão. A parte musical eu aprendi muito com ela.

A capoeira evoluiu, de uma certa maneira, através do palco... No Brasil, no mundo inteiro, porque passava o grupo, influenciava todo o mundo, os caras depois queriam aprender o que viam no palco. Dentro do espetáculo sempre tem uma turnê, de um espetáculo, sempre tem as aulas, sempre tem as aulas particulares, sempre tem os ensinamentos.

O que aconteceu foi o seguinte; quando ela veio para cá para Nova Iorque para fazer o espetáculo, um espetáculo aqui no Greenwich Village, um espetáculo grande, eles debandaram. Acontecia no mundo inteiro, um balé que tinha mais de 70 pessoas no palco, um monte de capoeirista, um monte de bailarino, tudo, chegava num lugar, tinha uma hora que nego espirrava. Espirrava e ficava, o que ia fazer? Ia dar aula, ia trabalhar, ia fazer espetáculo, então, isso foi um jeito de pegar um monte de sementes e espalhar pelo mundo, foi se espalhando pelo mundo. O Viva Bahia foi um desses casos.

Por que eles faziam espetáculo? Não era porque fazia parte da capoeira fazer espetáculo, eles faziam espetáculo por causa da condição, você tinha como ganhar um

trocado e ter condição de sobreviver, porque dando aula ninguém ia ganhar dinheiro. Mestre João Grande também. Ele chegou aqui e se não tivesse os shows do Nego Gato para ajudar o cascalhinho, para dar um suporte, só de capoeira ninguém ia ganhar dinheiro. Jelon mesmo tentou dar aula, deu aula muitos anos, você pode conversar com ele, mas o que ele faz hoje? O que ele fez muitos, muitos anos? Dance Brasil. Você entendeu? É um veículo. Eu, Cabello, se não fosse o meu lado profissional desses palcos, de capoeira eu não ia viver... eu ia ter que fazer outra coisa.

O show me deu respaldo financeiro para eu poder abrir 500 mil portas e me deu respaldo para eu poder viver aqui. Fiquei trabalhando com show muitos e muitos anos, muito, muito tempo e ainda faço. O grosso que vem do meu trabalho como artista é fazendo show de capoeira. Então, eu acho que isso aí é fundamental para a sobrevivência da capoeira, com certeza, sobrevivência financeira, sobrevivência filosófica-corporal, vamos dizer assim, o formato, porque muita gente me viu fazendo espetáculo e depois me chama para dar uma aula, me chama para participar de um evento.

Ano que vem eu vou participar de um evento de capoeira, vou dar aula de capoeira, mas essa pessoa me encontrou no palco, me conheceu como um performer. Então, comigo aconteceu isso como aconteceu com a grande maioria das pessoas que conseguiram ir para fora. Eu acho que só na década de 90, de 2000 para cá, que existe hoje o profissional da capoeira, tanto da capoeira angola, como da Regional, que ele é desvinculado do performer, do artista de palco.

Não é a mesma capoeira. Eu passei já por um processo que eu desmantelei esses dois formatos. Uma coisa é uma coisa, outra coisa... uma coisa que eu aprendi com Mestre João Grande, existem três tipos de capoeira, a capoeira da academia, a capoeira da rua e a capoeira de show. Muito engraçado que um cara, uma vez, entrevistou o Mestre, e o Mestre tem um jeito particular de falar que eu demorei mais de 5 anos para entender tudo que ele fala, hoje em dia, eu sei tudo o que ele fala, e as pessoas do Brasil falam com o Mestre e não entendem o que ele fala, entendem errado. Aí o Mestre falou: “Tem três tipos de capoeira, capoeira de academia, capoeira de rua e capoeira de show”. Aí o cara escreve na revista que o Mestre João Grande falou que tem três tipos de capoeira, capoeira de rua, capoeira de academia, capoeira de Exú. Todo mundo já acha que o Mestre é macumbeiro.

Depois de uma dessa. Capoeira de Exú? Que é isso? De show. Então, isso para mim foi muito claro, ele sempre distinguiu essa coisa, a gente treinou muito capoeira de show junto.

Ele mesmo quando está no palco tem uma coisa linda de expressão, de exagero. Na rua a gente tem uma capoeira mais dura, uma capoeira mais malandreada, uma capoeira onde tudo pode acontecer, a rua tem muita influencia, a energia é muito diversa. Academia é uma capoeira que você joga com pessoas mais conhecidas, uma capoeira mais controlada, uma capoeira que o Mestre está ali te olhando, te corrigindo, uma capoeira mais completa. Então, a partir dessa idéia do Mestre, eu comecei a definir mais a minha coisa.

Na roda, como capoeirista angoleiro, eu não misturei uma coisa com a outra, eu deixo bem claro que não posso soltar um movimento característico de show dentro da roda de capoeira angola porque é uma coisa que mistura, que confunde a mim e confunde as pessoas que estão se espelhando em mim, que estão olhando para mim.

Tenho a consciência de um trabalho que é a capoeira angola como educação, como linguagem. Porque eu respeito muito essa linguagem, então eu até aproveito essa deixa que o cara me vê no palco e me chama para trabalhar, mas aí eu trago a capoeira angola que, para mim, tem muito mais profundidade e fundamento do que a capoeira espetáculo.

Existiam algumas pessoas fora do Brasil que já tinham visto a capoeira angola, mas não que fosse uma coisa comum, não que fosse uma coisa como é hoje em dia. Então, eu acho que João Grande foi uma influência fortíssima nisso, principalmente para quem nunca tinha visto capoeira, para os negros americanos, dando aula da capoeira de raiz africana. Para os brasileiros também era referência “Poxa, Mestre João Grande está lá fora, ficando rico, ganhando dinheiro com a capoeira”, o que não é verdade. Não vou falar que está passando dificuldade como passava no Brasil, mas é difícil viver aqui fora, é uma coisa complicada, mas ele está vivendo e teve condição de se expressar, de dar aula completamente, de ter gente que respeita ele, que não contesta ele, que aceita o que ele está falando, que é verdadeiro com a causa dele. E lá no Brasil, as pessoas “Ah, está vendo? Mestre João Grande está lá fora. A capoeira angola está indo para frente, está crescendo”.

O que aconteceu no Harlem foi toda essa questão afro-americana, ela é uma coisa muito complicada, é uma questão muito polêmica, muito conflituosa. Então, a gente tinha muito essa questão lá, de estar lá e vir umas pessoas falando: “Mestre, como você vai dar aulas para os brancos, capoeira angola é só para negro...”. Então o Mestre foi sempre contra

essa idéia e aqui existe, no Harlem, muito esse negócio, era só o grupo dos negros e, quando apareciam uns brancos, a galera já estranhava ou não se misturava. E o Mestre: “Não. Capoeira é zebra para mim. É branca e preta”. Entendeu? Mas muita deu prêmio para o Mestre porque ele é negro e porque ele está fazendo a capoeira angola. As vezes que o Mestre me deixou a capoeira na mão, eu senti que tinha gente que não ia fazer aula comigo, não porque eu não tinha experiência, mas porque eu não era negro. Então é uma coisa complicada, conflituosa, mas depois que ele mudou para cá, para baixo, a coisa ficou mais à vontade.

Rapaz, eu acho assim, a capoeira, aqui nos Estados Unidos, no geral, tem mais branco fazendo do que negro, sem dúvida nenhuma. O Mestre é uma das pessoas que mistura tanto a questão homem/mulher, quanto a questão negro/branco, quanto a questão do velho/novo e consegue abranger todo mundo. Eu acho que o negro americano sente falta de ter sua identidade, tudo o que é do afro-americanismo tem que ser uma coisa pré-concebida. O afro-americano tem que fazer certas coisas, outras coisas ele não faz e a capoeira ainda não é uma coisa que é da mídia, da moda, do status afro-americano, da atitude afro-americana. Não é. Apesar de muitos deles reconhecerem a capoeira.

O Mestre mesmo falava naquela época uma coisa engraçada que era verdade: “Ah, o Cabello é carregador de conga”. Eu carregava conga, o atabaque, do Nego Gato, do Mestre, para cima e para baixo. Quer dizer, queria muito aprender e dessa forma eu fui. Colado com eles aprendi muito.

Então, em pouco tempo, vamos dizer assim, nesses 10 anos, faz 15 que eu estou aqui, há uns 10 anos eu comecei a aparecer como um performer, professor de capoeira, apesar de não dar aula oficial, não ter nenhum grupo, mas sou sempre convidado para tudo que é lugar para fazer uma introdução à capoeira angola para as pessoas, para dar uma aula num grupo, participar em algum evento porque quando eu ia para um evento, além de eu dar aula de capoeira, eu também preparava o show, ensinava o pessoal a tocar os instrumentos todos, dava aula de percussão.

Tocava para as aulas de dança. Eu fiz muito isso aqui em Nova Iorque, toquei muito para aula de dança africana, no Alvin Alen, onde tem aula de dança Moderna Contemporânea Africana. Coisa que eu adoro fazer até hoje.

Aí pronto, me transformei no Cabello e foi muito importante ter o Cabello como uma pessoa. Antes eu não era o Cabello, antes eu sabia capoeira, mas não era assim... uma coisa que fazia parte da minha vida... A partir do momento que eu vim para cá, foi totalmente diferente, eu só vivia de fazer isso. Foi uma opção, não que eu tenha ganho dinheiro com isso porque se eu fosse tentar ganhar dinheiro aqui nesse país, eu não ia fazer isso. Eu ia tentar fazer uma outra coisa para ganhar dinheiro. Não. Eu consegui aqui uma oportunidade de fazer o que eu estou afim de fazer que é trabalhar com a cultura afro-brasileira e expor ela, recriar ela e continuar vivendo só dela. Então, eu me sustento assim, não tiro dinheiro nenhum com isso. Tanto que eu tenho até hoje uma casa alugada, um apartamento alugado, não tenho minha própria casa aqui, não tenho nada, nunca tive carro, o que eu tenho, o que eu sempre consegui aqui foi condição para eu fazer trabalho. Ganhava dinheiro, comprava uma conga, ganhava dinheiro, comprava um surdo, ganhava dinheiro, comprava uma roupa para fazer show.

Woodstock, o seguinte, a gerente de Nego Gato morava lá em Woodstock, então, ele sempre foi para lá. Ela, a Carol, ela tinha um camp, um african camp, ela estava envolvida já com a dança africana, congoleza, West África e tal, há muitos anos, então, ela tinha um camp gigante, uma coisa linda. Iam lá mais de 100 pessoas, acampavam um fim de semana lá, os africanos vinham, ela também conseguia visto para todo mundo. Tanto que Nego Gato, se não me engano, foi ela que trouxe para cá, foi ela que trouxe ele porque Nego Gato já estava aqui muito antes de Mestre João Grande.

Nego Gato chegou perto de quando Jelon chegou e a Carol tinha esse camp lá em Woodstock. O Woodstock é uma comunidade desde aquela época. O Woodstock que a gente fala não é o Woodstock do festival não. O festival foi em outro lugar. Tem uma cidade que se chama Woodstock, mas que tem a mesma vibe, tem também uns hippies que moram lá, pessoal que gosta de cultura e muita gente que gosta da cultura africana está lá. Então, ela fez esse camp, era uma fazenda que tinha aula o dia inteiro de atabaque, de dimbê e não sei o quê, e Nego Gato dava aula lá. O Mestre João Grande deu aula lá, professora Emília deu aula lá e eu carreguei a conga de todo mundo.

A gente ficava na casa da Carol, ela morava lá num lugarzinho minúsculo e todo mundo dormia lá, amontoado, comia lá e ensaiava o dia inteiro e fazia showzinho, tocava na aula dela, tocava no camp, tocava na aula do Mestre. Por isso que a gente foi, durante três,

quatro anos, a gente foi todos os fins de semana para Woodstock. Daqui para Woodstock é duas horas e meia, três horas. Ia num carrinho fodido do Nego Gato, tudo apertado, mas eu tinha o prazer de ter Mestre João Grande de um lado, professora Emília do outro, me ensinando o tempo inteiro a tocar umas coisas, falar umas fofocas. E eu: “Mestre, como era Mestre Pastinha?”, e ele: “Ah, assim, assado”. Entre um cochilo e outro do Mestre eu ia catando as coisas.

Eu vejo a capoeira fora do Brasil como a uma coisa que acontece aqui comigo, recriando a cultura brasileira fora do Brasil. Estamos sempre tentando fazer ela acontecer como acontece no Brasil, onde ela acontece espontaneamente porque faz parte do dia-a-dia das pessoas. Aqui fora não. Então, a gente recria ela, exagerando um pouquinho, forçando a acontecer. Então, tem sempre que ser exagerado. No Brasil, a gente não precisa, a coisa é muito mais natural. Todo mundo faz parte da cultura. Sai da capoeira, vai para o samba, sai da capoeira, vai tomar uma cerveja. Aqui não. Entendeu? Então, a gente cria um Brasil que não existe. Aquela espontaneidade não pode existir fora do Brasil porque, às vezes, ela é por baixo dos panos, ela tem aquela malandragem, ela tem aquela segunda intenção e aqui você não pode fazer isso porque ninguém vai entender nada. Já é difícil entender o que é claro para a gente, quanto mais entender o que é meio escondido, o que é uma sacanagem, uma mandinga, uma brincadeira, uma negaça que você faça na capoeira. Eu sinto assim: muita gente vive uma capoeira fora do Brasil que não existe no Brasil, vive uma cultura brasileira que não existe no Brasil. Então, a gente recria uma coisa aqui fora que não existe no Brasil nem poderia existir...

O Brasil tem a dificuldade dele, tem uma coisa fortíssima, principalmente da onde a capoeira veio que é do descendente do africano, do negro brasileiro, o Brasil é racista, o Brasil é machista, o Brasil tem preconceito, o Brasil tem exclusão e aqui fora não. Aqui fora o negão é o todo poderoso. Como? Auto-confiante na sua própria identidade e não é isso que acontece no Brasil. Ele está se tornando e precisa se tornar isso. Eu como brasileiro, cada vez mais eu sou proud, como se fala, orgulhoso de ser brasileiro e de ter essa tradição dentro da minha vida, mas o brasileiro em sua maioria não reconhece isso. A imagem que o brasileiro valoriza no Brasil é a que passa na Rede Globo, o branco, rico, morador da zona sul carioca, só.

Toda aquela riqueza que o Brasil tem ninguém reconhece no Brasil. Agora fora do Brasil é outra história. Então, se eu chegar em qualquer lugar do mundo e falar que eu sou um negão brasileiro, eles não vão estar olhando para a minha cor, eles acreditam porque eu represento isso. O que eu falar que eu sou o cara engole. O Brasil tem essa imagem aqui fora, essa ilusão.

Frede Abreu:

“...o mundo da capoeira é um mundo fascinante...”

Eu não tive tradição nenhuma de capoeira. Vi capoeira menino, mas não tive ligação com ela. Raramente eu via capoeira, mas na Bahia se ouvia falar. Eu morava num bairro negro, o bairro que eu morava era pobre, Rua Garibaldi, hoje é uma avenida, mas antigamente era um bairro. Coincidia algumas coisas, mas eu nunca me liguei. A minha ligação mesmo começa na década de 1970 por questões de trabalho. Eu tinha formado uma equipe aqui na Bahia para um trabalho sobre cultura. Um camarada começou a recrutar umas pessoas no Brasil, alguns nomes de peso e trouxe as pessoas pra fazer um projeto cultural na Bahia. Não através dele, mas através de outras pessoas, vim trabalhar num negócio chamado Divisão de Folclore – Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura. Isso foi o espaço que me colocaram, na verdade vim com outras funções, mas ficou aquela coisa meio de mobília da prefeitura, de usar a cultura no momento que a cultura na Bahia estava num processo muito forte, o próprio carnaval, Movimento Negro, os estudos, quer dizer, o ambiente era esse.

Eu continuei trabalhando nesse negócio e não sabia o que fazer. Até que eu li um artigo de um cara de capoeira, que era o Carlos Sena, um artigo que se chamava a “A infraestrutura da capoeira”. O Carlos Sena foi um cara que teve um papel muito importante na capoeira nesta parte de esporte, de transformar a capoeira em esporte, da parte de institucionalização, reconhecimento oficial. Eu li este artigo dele. Na verdade, a infraestrutura da capoeira para ele se resumia ao aspecto jurídico. Para que fizesse lei para capoeira. Mas me deu a idéia, eu me lembro que eu comecei a pensar. Esse negócio de capoeira pode dar um trabalho aqui, porque tem a ver com arte, tem a ver com cultura, tem a ver com esporte. Uma série de questões que já se falava da capoeira.

No contexto, Pastinha já estava se acabando, vivendo os últimos dias e Bimba tinha morrido recentemente. Você tinha o discurso convencional de que a capoeira estava morrendo, como aconteceu com outras manifestações da cultura popular. Um dos

elementos julgado culpado disso tinha sido a popularização dessas manifestações. A parte do turismo e folclorização desse negócio. Eu pensei: eu estou no departamento de folclore, eu posso fazer um trabalho com capoeira e inverter essa situação. A idéia era de dentro da Divisão de Folclore tentar desfolclorizar esta coisa.

Eu não sabia quem procurar de capoeira. Eu era colega de trabalho do Canjiquinha. Todo dia que eu subia as escadas – ele tirava xerox, trabalhava debaixo da escada e todo dia eu tinha que ouvir uma piada de Canjiquinha dizendo que eu não sabia nada, que não sabia como colocaram na Divisão de Folclore uma pessoa que não sabia nada de folclore. Então, todo dia eu tinha que passar por aquela humilhação diária, mas uma grande figura, acabamos ficando amigos.

Fui armando um tipo de estratégia de ação. A administração que tinha me antecedido tinha deixado um histórico de trabalho com esses grupos de capoeira. Era considerado folclórico, mas tinha sido um trabalho de certa forma interessante. Do ponto de vista conceitual podia não ser uma grande coisa, mas do ponto de vista de realização tinha sido legal, pelo menos tinha mantido a visibilidade daquelas manifestações.

Procurei Jair Moura, que era o único cara que eu conhecia de capoeira. Conhecia Jair de muito tempo. Na época ele era ligado a cinema e fazia muita questão de me apresentar como auxiliar dele. “Esse aqui é meu auxiliar”. Vi muito Jair entrevistar esses caras antigos, mas acontece que eu chegava lá e ligava o gravador e ia pra porta da rua ver o baba. O grande interesse da minha vida sempre foi mais o futebol que qualquer outra coisa. Mas eu me liguei naquilo, vi essa coisa também de Movimento Negro, desfolclorização, fazer embate à indústria turística.

Eu coloquei estas coisas na cabeça e comecei a trabalhar. A minha idéia foi criar umas atividades e trazer essas pessoas. A partir daí eu ia entrando, conhecendo, para ver como era esse universo. Então fazia assim: uma vez por semana botava um grupo para se apresentar, pagava os caras, fazia uma coisa bem profissional neste aspecto. E aí ia conversando, sabendo uma coisa de um, sabendo uma coisa de outro. Por conta disso veio o Cobrinha Verde, porque nessa época Pastinha estava estirado numa cama, então não dava para trazer o Pastinha, Isto já era 1975, 76, 77, por aí. Ele já estava no processo de agonia dele, aquela coisa dos jornais todo dia denunciando. E nesse período veio chegando o trabalho da prefeitura e eu fiquei vendo todas essas tendências que a capoeira tinha.

Foi evoluindo este tipo de trabalho, publicamos livros, a gente publicou o livro do Jair, eu fui trazendo algumas referências que eu achava fortes para isso, não só pra dentro da capoeira como também para compreender esse contexto que ela estava. O pessoal do Movimento Negro, pessoal de outros movimentos culturais, pessoal dos blocos, que criava essas coisas. Até chegar no seminário que chamou “Primeiro Seminário Regional de Capoeira”, era Regional mas não era capoeira Regional.

Naquela época não tinha a disputa que você vê hoje dentro da capoeira, tinha a disputa, mas era difusa, um pouco escondida. Você tinha uma hegemonia, na época, um domínio da capoeira Regional com a idéia do esporte, o esporte era o que prevalecia, enquanto que as oportunidades da Angola estavam dentro da área do folclore. Eu estou falando assim, mas a grosso modo, não estou fazendo uma análise detalhada disso. Você dividia assim: Angola era a tradição, mas não a tradição que estivesse viva, uma tradição que já passou, ultrapassada. Enquanto que a Regional era evolução da capoeira. Esses eram os conceitos prevalecentes das lideranças.

A gente tinha nessa época algumas pessoas que já pensavam diferente, que tinham noção de outros elementos que iam colocar essa história em questão. Um desses elementos era exatamente revitalizar a Angola.

Mas antes de chegar a isso eu falei do seminário. A gente fez o seminário e conseguiu reunir 1500 pessoas na Bahia. Um tiro que a gente deu, uma coisa que levou quatro dias, teve debates, discussões, trouxe todos esses mestres, só não veio o Pastinha e o Valdemar, que por iniciativa própria se considerava um aposentado da capoeira, embora depois ele venha a assumir isso.

Neste Seminário teve um episódio bem interessante com Pastinha. Na época o prefeito queria que a gente levasse o Pastinha para o Seminário. Eu me recusei a fazer isso porque Pastinha estava num asilo. Então pro meu projeto não tinha o menor interesse pegar uma pessoa que está num asilo pra dar visibilidade a ele. Pra que? Pra nada. Ou então para chamar a atenção, mas isso a imprensa estava fazendo todo dia, estava sendo denunciado que Pastinha estava morrendo à mingua. Não era um trabalho do Seminário. E ele vai ser entrevistado. A jornalista também achava que tinha sido uma ingratidão nossa não ter colocado o Pastinha. E ele disse uma frase que foi fundamental. Ele disse que a capoeira estava muito bem. Nessa época se falava muito da morte da capoeira, era uma visão muito

diferente para uma pessoa que estava morrendo. Ele disse que a capoeira estava muito bem, que estava na universidade, que tinha chegado ao exterior, quem estava mal era ele, capoeirista. A contradição era exatamente essa, a situação dos mestres fundadores dessa capoeira que é o modelo que se espalhou pelo mundo, essa coisa baiana, esse modo baiano de jogar capoeira. Então isso pra mim foi fundamental para entender como me posicionaria à frente de um órgão público da prefeitura. Eu fiquei com isso na cabeça: é um trabalho que não é só ficar dando visibilidade à capoeira, você tem que trabalhar o cara, tem que melhorar as condições de trabalho do cara, tentar melhorar a vida do cara, nesse aspecto.

A partir daí eu comecei a me localizar dentro da capoeira. Também saí do órgão público. Eu e Jair Moura começamos a ter um projeto de capoeira. Jair tinha feito um filme com João Grande, João Pequeno, as grandes figuras. Tinha um livro de capoeira Regional. E uma das coisas que a gente tinha colocado era trazer de volta João Grande e João Pequeno para voltarem a ensinar capoeira. Essa era uma coisa da gente. Neste Período o João Grande ainda está aqui, a academia do Pastinha funcionava muito pouco. Neste período quem mais está a frente da academia de Pastinha era o Bobó, um mestre que morreu, depois ficou Curió na frente. Mas não tinham uma ligação. O João, nessa época, a rotina dele era no show folclórico que ele fazia toda noite. Para ele era uma coisa pesada porque ele trabalhava o dia todo naquela insalubridade. Se chegava uma pessoa querendo ver João tinha que levar lá pro posto, este posto onde ele trabalhava. Ele estava alquebrado. A gente sentia que do ponto de vista de saúde o João Pequeno, apesar de dez anos mais velho, estava mais seguro do que ele. Eu achava também que o João Grande sofria muito com isso. Então ficou certo de fazer isso, botar os dois pra ensinar capoeira. Ele era difícil, o João Grande, por causa do trabalho dele. Como você faz, como você tira um cara do trabalho para ensinar capoeira?

Nesse período estava na eminência desse boom da capoeira, que começou todo mundo jogar capoeira, que é uma coisa mais de São Paulo, do Rio. É um negócio muito interessante porque no momento que isto está acontecendo nestas cidades a capoeira da Bahia está mais concentrada. É a época desse Seminário. A discussão muito forte da tradição, os mestres tradicionais, o que está pegando aqui é este debate Angola, Regional. Uma forma difusa que os caras têm de manter o orgulho de angoleiro, os caras mesmos acabados, mas dizendo que são angoleiros, querem se manter daquela forma.

Nós colocamos isso na cabeça. Eu saí com João Pequeno para montar a academia, ele já tinha uma disponibilidade maior. Nesta época, João era feirante, era agricultor, já estava na Igreja Universal. Jair achava que eles eram os remanescentes da capoeira de antigamente, João Grande e João Pequeno, ele achava que só esses dois caras tinham a ligação da capoeira do passado. Eu falava que não, que tinha que acabar com essa história deles serem remanescentes: esses caras têm que influenciar agora, tem que ir pra ponta.

Eu fui atrás desse negócio com João Pequeno. Quiseram transformar o Forte Santo Antônio num centro de cultura popular, no início a idéia era usar os artistas do local, daquela região de Santo Antônio, do Carmo. Nessa época eu era muito amigo do pessoal do Tac, que toma conta daquele lugar e cheguei com essa idéia do João: Não é possível que vocês vão transformar um centro de cultura popular numa coisa pro bairro, tem que ser uma coisa pra toda cidade. Eles me pediram uma proposta, eu entrei com essa proposta da academia do João Pequeno. Na verdade, era uma academia para os dois, mas o João Grande não vem, ele não quer vir. Nessa época ele estava sofrendo de uma lisipela, ele tinha um problema de lisipela muito forte, ele estava doente, e ele também não poderia largar o trabalho. Normalmente ele vinha dia de domingo, ficava domingo na roda, cantando.

Ali, para mim, é que começa, pelo menos na Bahia, nessa academia de João Pequeno, por conta dele. Tanto assim que a gente tomava surpresas diárias com ele. Uma das grandes surpresas que eu tomei foi num dia de sábado. Ele já tinha fundado a academia. Todo sábado tinha uma feira de frente do colégio do meu filho. Ele armava uma barraca nesta feira. Eu ia levar meu filho na escola, dia de sábado, eu passava nesta barraca, botava o moleque e ficava ali conversando com ele, tomando idéia com ele. Geralmente dia de sábado a academia não funcionava e um dia de sábado eu passei ali e perguntei a uma pessoa: E o João? “Seu João não veio”. Mas ele tá doente? “Não, não, disse que não vem mais”. Mas não vem mais porque? Fui conversar com ele: “Não sou mais feirante, eu agora sou capoeira”.

Ele toma isso como uma missão, a religiosidade dele faz com que ele se sinta missionário. Ele disse uma frase que repete constantemente: “Eu sou um missionário da capoeira”. A academia dele se chamava Centro Esportivo de Capoeira angola João Pequeno de Pastinha. Por que de Pastinha? É aquela história que ele diz: “Seu Pastinha me disse que eu devo continuar, quero levar o nome dele até o fim”. E era também Centro Esportivo de

Capoeira angola que era o mesmo nome da academia de Pastinha. Ele se achava – e tinha legitimidade para isso – o continuador do trabalho de Mestre Pastinha.

O João Grande queria o espaço dele. A academia que ele queria foi a que ele fez em Nova York, cheia de fotografias, ele queria aquilo, um espaço dele mesmo onde ele pudesse meter a mão e construir o sonho dele naquele espaço. Ele tinha um nome para academia dele que eu achava fantástico. Perguntava assim: Qual o nome da sua academia, João, que você quer botar? Ele dizia: “Escola de Capoeira angola Roteiro dos Africanos no Brasil”. Eu achava lindo esse negócio.

Eu entendo hoje a coisa do João Grande, porque ele se recusava. Primeiro que dois mestres numa mesma academia nunca dá certo. Não dá certo mesmo. É impossível. O João Grande como pessoa era um cara muito reservado, de pouca palavra, falava pouco, uma pessoa de uma extrema observação, observadora. Ao mesmo tempo ele tem uma coisa mais ortodoxa do que João Pequeno. João Pequeno é mais aberto, ele não quis nem saber, tinha brecha para ele adicionar, onde tem brecha ele vai, ele não quer saber, ele vai no território do inimigo, onde ele é convidado, onde é chamado. É um ponto de vista meu, eu acho que ele é a grande figura da reabilitação da capoeira angola.

A força do Pastinha é exatamente na metade dos anos 1950 para 60, quando a academia dele começa a ganhar uma projeção dentro disso, também de atendimento a essa indústria turística, dessa importância da cultura popular, a gente tá aqui com Vinícius de Moraes, Baden Powel, Nara Leão cantando música de capoeira... A capoeira começa a entrar de forma forte em outros circuitos de outras linguagens culturais. Pastinha vai nisso, a capoeira como reflexão. Ele tem um apoio muito grande da intelectualidade baiana. Em nenhum momento você encontra o Pastinha criticando o Bimba porque o Bimba anda no meio de branco. Ele fala que a capoeira Regional é um mito, ele está sempre desmerecendo a capoeira Regional. No meu modo de entender as mais importantes reflexões dentro da capoeira é o Pastinha quem faz. Ele é o zen-budismo da capoeira, e era um homem inteligente. Pastinha nunca atacava o Bimba, ele atacava a obra do Bimba. “Ele é angoleiro como eu, é um homem importante”. A capoeira Regional que ele chamava de mito. Ele nunca critica o Bimba porque ele está andando no meio de brancos, porque ele também convive no meio dos intelectuais, Jorge Amado, Wilson Lins. E também não são só caras de direita que freqüentam a academia de Bimba. Em 1930, Bimba tem o apoio dos caras de

esquerda. Um dos textos mais bonitos que tem sobre Bimba é de um comunista: Ramasio Badaró, que escreveu sobre ele. Bimba tem vários alunos do Partido Comunista.

Este momento é de conflito, quando estão dizendo: “capoeira é Angola, a Regional não é a capoeira, Regional é uma outra coisa”. Por que tem o toque chamado Angola, por que tanta referência na capoeira a Luanda, Aruanda, Aruandê? No meio desses caras da capoeira essa coisa da Angola está muito latente ali. Possivelmente talvez não precisasse estar identificando ela, dando aquele nome a ela. Na medida que surge a Regional necessariamente eles vêm com isso: “A minha é Angola, essa que é a capoeira legítima, que veio dos africanos”, e o Bimba vem com a história da Regional, a capoeira de Salvador. Cria esses pólos...

A Regional é uma derivação da Angola, hoje as pessoas querem dizer que não, hoje tem um conceito que eu até ajudei um pouco a criar, que também é uma verdade. Você tem uma tradição baiana de jogar capoeira da onde se derivou a Angola e Regional. Agora, para mim, os elementos de composição da Regional são da Angola mesmo, daqueles movimentos, sistema, ou estrutura, sei lá, que ficou chamado de capoeira angola. Porque o Pastinha também seleciona as coisas da tradição que interessa a ele e inclui coisas. Também idealizam a capoeira. Bateria... o uso de atabaque, ele bota atabaque. Ele codificou o que ficou conhecido como Angola. O que você conhece de Angola hoje é o padrão do Pastinha, mas existiam variações dentro dessa tradição. O Cobrinha Verde era outra história, Valdemar não queria que se batesse atabaque na academia dele. Você vai selecionando coisas que te interessam ou não. A Angola que João ajustou para americano jogar é diferente. Ele não é otário, cara, pra você ficar dando rasteira e pernada e um cara quebrar o braço e a academia ter que pagar o braço de um cara.

O último lugar que João Grande ensinou em Salvador foi o Liceu de Artes e Ofícios, que é também uma experiência interessante do ponto de vista de estabilidade econômica para ele, tinha plano de saúde, recebia um salário mensal, mas ele não gosta. O Liceu era uma coisa muito conceitual. Você tem que dar condição e deixar o cara solto, não adianta você chegar pro cara e falar: “Olha, isso é assim e tal”. Nada. Deixa ele se adequar ao lugar. Então ele não quer, quer ir embora, aparece esta chance dele ir embora. No dia que ia se inaugurar a academia dele no Liceu ele está nos Estados Unidos, quando ele fica nos Estados Unidos, não vem para inauguração da academia dele. É o rompimento dele

com a tradição baiana, com os baianos. É o rompimento porque ele vai embora da Bahia, não quer mais voltar. De jeito nenhum. Acho que ele teve a intuição, embora ele tenha passado por um período muito difícil nos Estados Unidos, ele teve a intuição do que ele se queixa hoje, que aqui ele não tinha valor, que as pessoas não valorizavam ele, e que lá nos Estados Unidos ele passou a ter um certo valor. E é uma coisa real. Um dos grandes sustos que eu tomei foi com a dedicação que os alunos americanos tinham a ele, os cuidados que tinham com a saúde dele.

O momento que eu senti que o João estava diferente foi quando eu o vi muito bem vestido, a primeira grande sensação que eu tive que acontecia uma coisa diferente com ele. Quando ele chegou aqui com aquela roupa bonita, americana. Você olhava para ele assim, você sentia... Cultura é isso, pelo menos pra mim, cultura é meio pirão, tá entendendo? Quando eu senti que a vida dele tinha mudado. Agora ele está alquebrado por conta de um passado de vida difícil dele. A gente olhava na rua o João era um homem de cabeça baixa, muito triste, não falava, não tinha o que falar. Nos Estados Unidos eu acho que isso se modificou, ele renasceu. Eu tenho impressão que se o João tivesse ficado na Bahia ele já tinha morrido.

Agora, o mundo da capoeira é um mundo fascinante, o mundo da capoeira dá muitas voltas, de um certo tempo pra cá se transformou, tem uma grande vitalidade e é um universo muito bonito. Aqui toda hora tem gente, você se sente de uma hora pra outra um cara importante falando, um ambiente de gente jovem, universidade, governador, de uma hora para outra o cara se sente muito prestigiado, isso muda um pouco a cabeça do cara e às vezes também dá um alento ao cara.

Só fui a academia do João Grande uma vez. Gostei muito de lá. Acho o pessoal muito legal, gostei muito dos alunos, acho que o carisma dele consegue dominar aquilo ali. O João tem uma coisa de uma grandeza na capoeira...ele se guia pelo aluno mais fraco. Isso para visão que você tem de um mestre de capoeira, isto é incrível, a noção que ele tem. Ele consegue colocar todo mundo de uma maneira que a sua fraqueza também seja incorporada por todo mundo ali. Isso de certa forma cria um determinado problema...eu acho que um problema que ele está começando a ter é que alguns alunos dele já querem uma capoeira mais de chegada. Por que? O cara começa a viajar. Ele vem a Bahia e vai a outras academias e começa a se deparar com situações que são tão naturais aqui e que são

estranhas lá. Mas a grandeza dele é maior que isso, essa forma de ensinar dele que é fantástica.

Se você me perguntar o que de melhor eu ganhei com a capoeira foi a amizade dos dois, João Grande e João Pequeno, o que eu pude ficar próximo deles eu tive uma gratificação por tudo o que eles me deram neste universo da capoeira. O que eu falo de capoeira, no fundo, estou teorizando sobre aquelas possibilidades que eles me deram de conviver com eles.

Professora Emília Biancardi:

“É a sabedoria. É a força que tem uma cobra. É o próprio capoeirista”.

Criei o primeiro grupo de folclore da Bahia que chamou-se, dentro do que foi estabelecido pelos folcloristas, de para-folclórico. Então, eu tinha o grupo para-folclórico chamado Viva Bahia. E a Bahia naquele tempo, isto era na década de 1960, tinha assim as academias de capoeira, certo? Tinha a puxada da rede do xaréu feito na praia, tinha a religião feita nas casas de candomblé e eu resolvi, com esse grupo, pegar essas manifestações todas e fazer um espetáculo.

Quando eu estava formando esse grupo chamado Viva Bahia me disseram que os melhores angoleiros eram João Grande e João Pequeno, que eram da Academia do Mestre Pastinha, que era aqui, onde tem aquele restaurante lá embaixo, o SESC – SENAI. Sabe onde é? Aquele restaurante ali perto da Fundação Jorge Amado. E eu fui buscá-los e aí terminei conhecendo Mestre Pastinha. Pedi pro Mestre Pastinha ensinar capoeira para as meninas do meu grupo, mas na minha casa porque isso aqui era zona de meretrício. Tinha as meninas e os pais não queriam conversa, nem que pisassem no Pelourinho. Pisava eu que sempre fui emancipada e minha mãe dava ataques, mas eu vinha...

Eu sou professora de música, na dança folclórica a música está casada com a dança, então é impossível você pesquisar a música e não pesquisar a dança. Aí eu terminei me envolvendo nos dois. Eu fiz o grupo e eu tinha que saber a música e a dança. E a dança folclórica não é uma grande novidade, uma coisa difícil de aprender, ela é fácil de aprender. Não é uma dança que você tem que ter uma técnica, como o balé, o contemporâneo e a dança moderna. Então dança folclórica é uma coisa que qualquer pessoa pode fazer, mas realmente a minha formação é de musicista.

Levei Mestre Pastinha pra ensinar as meninas e terminei só levando o João Grande, não levei o João Pequeno. Olha, não sei, nem me lembro direito porque foi Mestre João Grande que ficou encarregado de fazer isso, não sei se o João Pequeno não quis, eu não me lembro realmente, eu sei que quem ficou de se entender com o João Pequeno e com os outros que levou foi o próprio João Grande. Acho que ele tinha negócio de família... uma

coisa aí. Porque também, uma certa feita, agora, quando eu voltei dos Estados Unidos, eu fiz um simpósio e convidei ele: João Pequeno, você não quer tomar parte do simpósio lá que eu estou fazendo? “Não, professora, eu agora eu sou evangélico e a religião proibiu”. Então, eu acho que desde aquele tempo ele devia estar proibido de tudo. Aí passou o tempo eu encontro ele, que continua sendo o forte da capoeira, e disse: O senhor não falou que o evangelho proibiu? “É, mais acontece que meu dinheiro acabou e eu não podia pagar o dízimo. Aí eu fui falar com o pastor: ‘a única coisa que eu sei fazer é jogar capoeira’. Ele falou; ‘Volte pra jogar capoeira’”. Acho que ele não pôde por algum motivo que eu não me lembro. Mas o Mestre, o Mestre ia de qualquer maneira

E aí, João trouxe a capoeira e desenvolveu nos espetáculos, e outros mestres que nós chamamos também. Ele aprendeu a dançar o maculelê. Ele se envolveu com todas as outras manifestações porque até então, como todas as pessoas daqui, ele era exclusivamente capoeirista ou era de casa de candomblé, não existia aquele modismo de folclore na década de 60. E foi eu que levei.... a primeira viagem internacional que ele fez foi conosco, com o Viva Bahia. Foi para o Oriente Médio, a capoeira lá foi divulgada por ele. Ele não chegou a formar um grupo grande porque realmente era pouco tempo que a gente passava, mas ele despertou interesse.

As pessoas ficavam entusiasmadas, ele ficava com aquele mundo de árabe atrás da gente sem falar nada, mas todo mundo querendo se envolver com a capoeira. Depois Paris foi um sucesso, também ele quem levou a capoeira, através do Viva Bahia, para Paris. Existia um grupo do Rio de Janeiro chamado grupo Brasileiro, mas não fazia capoeira, então esse Brasileiro era o único grupo de dança folclórica que andava pela Europa, mas não tinha capoeira. Então, o sucesso da capoeira foi uma coisa fantástica quando levamos, com o Viva Bahia, Seu João e os capoeiristas que eles nos indicou.

Ele ia indicando os capoeiristas, a gente tinha um quadro de capoeira, mas realmente estabelecido por ele, que aprendeu as outras coisas, maculelê e tudo, porque ele tinha que dançar aquelas coisas. Ele era lindíssimo, fazia um sucesso jogando aquela capoeira. Ele desenvolveu, no Viva Bahia, uma coisa que eu pedi pra ele que era pegar o berimbau, tocando e dançando. Botava o berimbau no chão e fazia assim, uma espécie de cerimonial com o berimbau, era um solo dele, depois ele jogava como os outros. Eu sei que em Paris era para passarmos um mês, nós fizemos uma temporada de três meses, fomos

para a Inglaterra e voltamos pra Paris. E você pode acreditar que eu vi na porta do teatro, na porta de Saint Martin, franceses jogando capoeira porque ficavam o tempo todo com ele, mal jogada, claro, porque também não tinha tempo, mas também ele que levou a capoeira pra França e os franceses aceitaram.

Estivemos na Inglaterra. Não cheguei a ver esse desbunde porque o inglês é mais frio, mas também tinha pessoas que queriam aprender com Seu João, queriam tocar berimbau, eu sei que todos os lugares que nós andamos a capoeira fez um sucesso e você pode acreditar que nós fomos para Europa, Oriente Médio e África. Na África foi que deu origem a capoeira, mas nós estivemos lá. Seu João é testemunha, não é nada igual a daqui. Os africanos, também foi a primeira vez que viram, pelo menos, naquela época, os que estavam lá, agora já deve ser outra coisa, desbundados pela capoeira. Tivemos que apresentar na casa do presidente do Quênia, em caráter especial, no palácio dele, com convidados dele, não sei quantas mulheres ele tinha, mas eu disse “Mas meu Deus quantas crianças!” “Ah tudo filho dessas mulheres..”, não sei quantas mulheres. As crianças desbundadas com a capoeira, Seu João com aquela meninada toda, aqueles filhos do tal presidente do Quênia atrás... O berimbau que veio de lá, mas a maneira de tocar jamais é igual a daqui. Eles ficaram desbundados, eles não conseguiam, Seu João mostrava, eles não conseguiam pegar porque lá é simples, é o que o músico chama de quadrado. E o afro-descendente baiano tem uma riqueza que virou outro toque, virou outra coisa e eles não conseguiam pegar todas as coisas.

Graças a Seu João, foi pela primeira vez no mundo que teve um sucesso e um deslumbramento especial porque ele foi o responsável por mostrar a capoeira, eu vou ser modesta, não vou dizer que foi ao meu grupo da Bahia, meu grupo da Bahia foi a ponte, porque levamos ele, mas não levei pensando nisso, eu era muito nova, eu estava também desbundada... eu levei porque ele era do meu grupo. Mas que agora todo mundo fala na capoeira, que foi não sei quem que levou... Europa toda foi João Grande.

Eu fiz uma turnê de seis meses, andei por todos os países importantes da Europa. Fui para o Oriente Médio e fui para a África. Tenho certeza, como todas as pessoas que me acompanharam naquela época, que eles conheceram a capoeira muito bem e tiveram a sorte de terem visto mostrada pelo Mestre João Grande. É como Canjiquinha dizia: “Quem

ensinou João Grande a dançar, jogar capoeira”? “Desculpe, não foi ninguém não, foi Deus”.

Foi um privilégio especial porque realmente é o melhor de todos os angoleiros e não vai ter outro nunca mais. Diz que o cemitério está cheio de substituídos, minha mãe sempre dizia isso, “Menininha, o cemitério está assim de substituídos”, pois Seu João não tem substituto. Então, foi Deus quem ensinou a capoeira a ele mesmo e Deus quando tirar ele, que viva mais duzentos anos, acabou a verdadeira expressão da capoeira angola no mundo. Não vai ter aluno americano, nem do Brasil, nem de canto nenhum que seja a cópia, até mesmo longe, do Mestre João Grande.

Isso foi na década de 60, acho que nós fomos para a Europa mais ou menos em 1965 porque o grupo foi criado em 1962. As nossas viagens internacionais eu não posso dizer com precisão, mas acho que a gente começou a viajar em 65. Ele continuou viajando sempre. Depois disso nós não paramos de viajar. Mas surgiram outros grupos imitando o nosso e eles também, através da Bahia Tursa, começaram a viajar. Nós continuamos viajando, fomos para a Itália, pra mil outros lugares e os outros grupos começaram a ir, mas a primeira vez foi esse grupo da Bahia, foi com Mestre João jogando a capoeira e levando os capoeiristas que ele me fez chamar, porque eu realmente estava por fora, agora não mais, mas naquele tempo ele que me ensinou realmente tudo que eu sei de capoeira. Ele e o Mestre Pastinha.

A parte da capoeira começava tradicionalmente como era feita a capoeira daquele tempo, fazia aquela roda, o semi-círculo atrás, o berimbau como é feito, não sei se hoje continua, mas naquele tempo era o berimbau, o berimbau solista, o gunga, o médio e o viola, aí o agogô, o reco-reco, o atabaque e aí a mulherada do meu próprio grupo, que fazia outras coisas, cantava, o Mestre puxava a música e depois ele estabelecia um contra-mestre que ajudava ele e ajudava a puxar a música. Começava tradicionalmente com a ladainha com os capoeiristas acorados com todos aqueles movimentos de saudação, aquela ladainha tradicionalíssima, que eu já vi, hoje não fazem mais. Já começam uma maluquice lá, nem cantam ladainha nem nada. Não sei se nos Estados Unidos o mestre conseguiu segurar isso, mas aqui está meio difícil.

Depois dessa ladainha toda que dizia viva meu Deus, “ê, viva meu Deus, Camará..”, aí quando dizia volta do mundo, que o mundo deu, que o mundo dá, aí no

mundo dá começava o jogo da capoeira, vinham os corridos que eram sempre feitos de forma bem tradicional, aquele jogo todo lá embaixo. Seu João conduzia tudo.

Depois vinha a capoeira Regional, a turma da Angola parava e aí entrava o pessoal da Regional, de preferência no toque São Bento grande, mas aí já não tinha mais a ladainha, a ladainha já tinha ido na Angola. E sempre acabava essa capoeira Regional com uma coisa que se usava nessa época que era o samba duro, que era o samba feito na capoeira Regional que realmente veio do batuque, que era o bate-barriga, você vinha, vinha, vinha e depois se jogava e era perigosíssimo, então o mestre Bimba fez de uma forma mais leve e criou esse samba duro.

Na academia de Mestre Pastinha predominava realmente pessoas de uma camada social menos favorecida, certo? Todos excelentes capoeiristas e eu perguntava ao mestre: “Oh, mestre, quanto é que o senhor cobra?” E ele disse “Ó, professora aqui é como Deus quer, quem pode pagar, paga, quem não pode eu ensino de graça”. Agora, havia um respeito enorme por ele, era super respeitado, todos tinham respeito absoluto pelo mestre.

A Academia era muito organizada, apesar do Mestre Pastinha só contar com aquele povo, não tinha ajuda de governo nenhum, não existia lei de incentivo como tem agora, todo mundo tem lei de incentivo, todo mundo pode pegar menino de rua e fazer trabalho social, mas naquela época não tinha. Era uma coisa espontânea dele, quem não podia pagar, aquelas pessoas que não tinham dinheiro...

Ah, foi gozado. Eu fui para Nova York com um rapaz chamado Nego Gato, que trabalhava no Viva Bahia. Ele e a Nem, que estava na Califórnia, juntaram para pagar minha passagem. Quando eu chego quem está hospedado na casa do Nego Gato? O Mestre. Ficamos juntos, trabalhamos pro Gato, já ouviu falar desse Nego Gato?

A gente viveu muito tempo, acho que mais ou menos uns dois anos essa coisa com Nego Gato, e depois de uns dois anos, dois ou três, o Mestre foi ficar com Risadinha e eu fui pra Woodstock.

Eu fui para Nova York porque esses dois que trabalhavam lá, a Nem e o Nego Gato, pediram que eu arrumasse o grupo folclórico que eles estavam fazendo. Então eu fiz o da Nem, na Califórnia, e fui me embora pra fazer o de Nego Gato, era pra ficar três meses e fiquei dez anos pra fazer a história.

Nego Gato conhecia uma moça que tinha um trabalho lá fazendo dança afro. Então nós ficávamos, eu e Seu João, na casa dele e ele ia fazer trabalhos em Woodstock . Era perto. Acho que era duas horas, nem sei mais direito. Eu sei que era perto, num instante chegava lá. A gente ia, eu e Seu João, com o Nego Gato fazer trabalhos em Woodstock.

Seu João dava aula de capoeira, fazia apresentações quando Nego Gato convidava. Nós íamos com ele, nos pagava e tocava teclado nessas apresentações porque ele tinha uma banda e tinha apresentação de folclore. Então, eu e Seu João, nós tocávamos tanto na banda como no show folclórico.

Fazíamos show folclórico também. No show folclórico tocava atabaque e Seu João tocava agogô e jogava capoeira. E na banda, Seu João tocava berimbau, tocava percussão e eu tocava teclado. Mas muito trabalho a gente fez foi em cidades pequenas com essa sócia do Nego Gato que levava para as Universidades e tudo, sempre eu, Seu João e Nego Gato para dar palestras, eu falava sobre a música folclórica, ela traduzia porque ela realmente também entendia um pouquinho de português, ela ia traduzindo para o inglês. Aí Seu João falava sobre a capoeira, fazia grupos na Universidade, depois fazia manutenção, ficava voltando para ver como é que estava. Colocava monitores e aí voltava. Isso aí foi o tempo que ele trabalhou com o Nego Gato.

Acho que o nome da sócia de Nego Gato era Carol. Mas ela era até muito conhecida lá. E aí nós ficávamos lá, eu, Seu João... Cabello também ficou muito tempo, também só fazia capoeira, depois aprendeu maculelê. Quem começou a ensinar a Cabello a tocar tambor fui eu lá nessa casa. Era uma fazenda, ele ficava sem fazer nada, então na hora de não fazer nada, a gente fazia artesanato, vendia muita coisa de roupa pra Nego Gato também e ficávamos brincando de tocar tambor.

Eu achei interessantíssimo aquele negócio de Woodstock. Aliás dos Estados Unidos, eu acho que não tem lugar melhor pra morar que Woodstock. Eu não gostei muito de Nova York, não. Seu João se deu muito bem, ele adora Nova York. Ele dizia: “Isso aqui é uma fazenda, isso aqui é uma roça, eu não agüento”. Ele se lamentava, eu dizia: Eu não, eu estou adorando, mas ele odiava: “Isso aqui é uma roça, isso aqui eu não agüento, isso aqui é uma fazenda”! A casa da mulher era uma fazenda.

Eu fui para um lado e ele para um outro. Eu sei que é uma academia ótima que ele tem lá. E os alunos dele, inclusive Cabello e Mário, todo mundo ajudou, eles mesmo

pintaram. Eu sei que, no princípio, todo mundo deu uma força ao mestre. Agora não sei mais, já tem cinco anos que estou aqui e não sei mais o que aconteceu depois.

É... fui eu que dei a idéia do símbolo da academia pra ele. Ele disse é? Ele falou isso? Mas que coisa incrível! Ele não precisava nem falar, mas veja que homem sério Seu João, viu? Eu fiquei arrepiada. Gozado! Eu sempre dizia pra ele: Olha, mestre, o pessoal sempre pensa que a serpente é uma coisa ruim, a serpente é como se fosse a malícia do capoeirista, a serpente, ela só ataca se provocarem ela, porque senão você imagine, que o símbolo dos pracinhas do Brasil é uma cobra, o símbolo do médico é uma cobra. A história de Adão e Eva, porque tem aquela história que Adão via a cobra, Eva ficava com a cobra e a cobra queria que ela comesse a maçã... Aquilo tudo é simbólico. É a sabedoria. É a força que tem uma cobra. É o próprio capoeirista. E ele ficou com aquilo na cabeça, quando ele quis fazer o símbolo dele eu cheguei e falei: Por que você não faz uma cobra? Cabello desenhou, o primeiro símbolo quem desenhou foi Cabello. Ainda é aquele desenho?

Ele é professor de capoeira, mas quem ensinou maculelê a ele fui eu, quem ensinou os toques de maculelê pra ele fui eu, quem ensinou as músicas da puxada da rede pra ele fui eu. Então houve uma troca, mas não que a gente pensou assim: vamos fazer uma troca. As coisas eram muito mais simples. Ele lá em contato comigo e a gente tinha afinidade, pelo que a gente tinha de conhecimento, então ele ia me ensinando coisas de berimbau e eu, naturalmente, ia ensinando pra ele aquilo que eu estava lidando, já estava lidando quando ele chegou, porque quem trouxe o maculelê e divulgou o maculelê aqui dentro da capital foi esse grupo Viva Bahia.

O maculelê veio de Santo Amaro. O maculelê estava em decadência, ninguém fazia mais. Aí eu fui lá, peguei o homem velho que fazia, trouxe, hospedei na minha casa, ele ensinava aos meus alunos e eu aprendi junto, então eu fiquei sabendo maculelê com ele. Depois em Santo Amaro voltou o maculelê por causa desse grupo Viva Bahia.

O maculelê não tem nada a ver com capoeira. Nunca teve e é engano quem pensa que tem. Eu já soube que nos Estados Unidos um homem escreveu um livro dizendo que o maculelê é uma parte da capoeira. Não é. Eu conheci todos os velhos, conheci o velho Popó, conheci Zezinho, o filho dele, João de Obá, nunca teve relação capoeira com maculelê em tempo nenhum, só quando os grupos folclóricos, no caso o meu, começou a fazer e juntou no pacote tudo, mas com isso não quer dizer que tenha relação. Capoeira é

capoeira. E maculelê é uma dança dramática, porque existe uma parte no verdadeiro maculelê que o cara morre e depois ele ressuscita. Só que eu tirei porque ficava muito grande pro espetáculo. Então quando eu divulguei eu tirei essa parte. Aí ficou uma dança simples na época, se fosse agora com a consciência que eu tenho, eu não faria isso. Mas eu não estava pensando que estava divulgando aquilo. Eu apenas quis fazer uma coisa mais plástica e tirei aquela demora. O cara morria, depois ressuscitava e então quebrava cenicamente a dinâmica do meu espetáculo. Eu divulguei simples, foi meu grande mal, porque todo mundo pensa que é uma dança. É uma dança dramática, como o bumba-boi é uma dança dramática. O boi morre, depois ressuscita. O maculelê é desse gênero. Se você conversar com as pessoas sérias, mais velhas, em Santo Amaro, vão te dizer o que estou te dizendo. Maculelê é um pouco mais do que você já viu.

Não. De jeito nenhum. A única coisa que eu mandei que ele fizesse, mas ele fez, foi aquela coisa do berimbau, que ele dançasse com berimbau, botasse o berimbau no chão e fizesse um ritual. Aquilo foi uma idéia que eu tive, mas eu simplesmente tive a idéia. Tudo foi feito por ele. Ninguém conseguiu mexer no jeito que ele joga capoeira. O Canjiquinha está certo: Deus quem ensinou para ele. Foi Deus quem coordena as coisas lá com ele. Nunca mexi em nada. A capoeira dele é responsabilidade do mestre dele, de Deus e dele mesmo. Ninguém que andou com ele mexeu em nada e nem pode porque aquilo está nele.

Considerações finais:

Em agosto de 2006, uma série de políticas públicas voltadas para capoeira foi apresentada para sociedade no apagar das luzes da primeira gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Coincidência ou não, enquanto finalizava a tese, comecei a envolver-me com estes projetos. Uma delas, do qual participaria efetivamente como pesquisador, era o *Inventário e Registro para Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*, desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com o objetivo de reunir material para efetivar a arte como parte do patrimônio imaterial brasileiro. O inventário também teria como finalidade promover encontros com os mestres e a comunidade capoeirística, e apontar propostas de políticas públicas para o segmento.

Paralelamente se desenvolvia o *Capoeira Viva*, capitaneado pelo Museu da República, no Rio de Janeiro, que elegeu um conselho de dez mestres que teriam a missão de selecionar outros 50 que receberiam bolsas de estudo durante seis meses. Além disso, selecionaria projetos com propostas de incentivo à produção de pesquisa, ações sócio-educativas, recuperação e organização de acervos. Conforme a Chamada Pública, realizada em 15 de agosto de 2006:

O Ministro Gilberto Gil e o Secretário Executivo do Ministério da Cultura, Juca Ferreira, são os responsáveis por este belo ato de reconhecimento e apoio da capoeira em todo o Brasil. Pela primeira vez na história republicana o Estado apoia um programa nacional abrangente, que incluirá: seminários reflexivos, ações educativas, recuperação de acervo e memória e principalmente, a realização de uma justa homenagem ao GRANDES MESTRES da capoeira no Brasil.

Estas iniciativas juntaram-se a outras realizadas anteriormente, como a transformação de algumas academias de capoeira em Pontos de Cultura, outro projeto da gestão de Gilberto Gil, dentro do *Programa Cultura Viva*. O objetivo era apoiar, através de recursos financeiros...

... projetos de entidades sem fins lucrativos (Pontos de Cultura) cujo foco é a capoeira como instrumento de recuperação de auto-estima e de construção da cidadania de setores sociais excluídos do exercício pleno de direitos assegurados pela constituição, como meio pedagógico e de implementação de uma cultura de paz e de camaradagem e como prática de valorização das tradições culturais e da ancestralidade relacionadas à comunidade à qual está inserida.²¹⁵

Por fim, neste mês de agosto Mestre João Grande veio ao Brasil, mais especificamente Rio de Janeiro, para participar de um encontro internacional de capoeira chamado *Rodamundo*. Organizado pelo Grupo Senzala, o evento reuniu mestres e capoeiristas de diversos países. Fui ao seu encontro e o avistei dando aulas para dezenas de jovens capoeiristas, muitos deles estrangeiros, na Fundação Progresso, espaço cultural da Lapa carioca.

Da criminalização ocorrida em 1890 ao reconhecimento como prática desportiva, realizado pela ditadura militar, em 1972, a relação do governo federal com a capoeira se abrandou, mas nenhuma proposta institucional surgiu para impedir a morte dos mestres “à míngua”, pobres e sem apoio, como aconteceu com angoleiros como Valdemar e Bobó, nos recentes anos 1990.

Não foi, portanto, um acaso que levou Mestre João Grande a tentar a sorte em Nova York, testemunha da morte em condições miseráveis da geração anterior a dele. Buscou fugir a este mesmo destino. Portanto, os projetos atuais do Ministério da Cultura são únicos na história brasileira porque não visaram apenas a “entidade” capoeira, mas também criar condições para garantir a sobrevivência financeira dos mestres.

Mesmo assim, as medidas geravam desconfianças dos capoeiristas, principalmente no que dizia respeito ao Inventário. Além disso, parecia que seria difícil chegarem a um consenso nos encontros, pois, segundo os próprios, eram bastante desunidos enquanto uma classe que ainda não se profissionalizara formalmente.

Um dos motivos da rejeição de alguns mestres aos programas do governo tinha como argumento exemplos como o *Rodamundo*, evento que provava a capacidade deles de

²¹⁵ Ver www.cultura.gov.br.

se organizar, promover encontros e oficinas, até mesmo internacionais, sem nenhum apoio das instituições públicas. O que era motivo de orgulho e reafirmava a força da “entidade” capoeira, apesar das dificuldades vividas pela maioria dos capoeiristas ainda nos anos 2000. O próprio Mestre João Grande, quando comentei que o inventário poderia levar à consolidação de um programa de aposentadoria para os mestres, se revelou descrente e disse que este era “um papo antigo”, o qual ele se cansara de ouvir ao longo dos anos, por isso não acreditava nesta possibilidade.

Conversamos sentados debaixo da sombra de uma árvore, numa estratégica travessa de Copacabana onde ficava o hotel em que estava hospedado. Ao cair da noite ele estaria a bordo do avião em direção a Nova York. Deixaria para trás a euforia e a desconfiança que as oportunidades estabelecidas pelo governo estavam gerando. Continuaría mantendo suas tradições na vertigem da modernidade.

Levaria consigo, aonde quer que fosse, a memória do corpo, condição fundamental para permanência da capoeira angola na modernidade globalizada. Uma reminiscência que se atualizava no encontro com as culturas locais, desde a Bahia até Nova York. Ao mesmo tempo cultuava os ancestrais, o que tornava a memória corporal fundamentada pelo sentido religioso.

Nele está a força e o diferencial do jogo de Angola. Quando a capoeira deixou de praticar em seu ritual a mística religiosa, se aproximou do esporte e do espetáculo, deixou de ser ladainha para virar música de MPB, abandonou os mistérios da roda para se transformar em show folclórico. Não é a toa que João Grande cultua tanto Mestre Pastinha quanto seus deuses e orixás, porque para ele a capoeira é, antes de mais nada, religiosa. “Mestre Pastinha é meu pai, meu mestre e meu avô de capoeira. Com as forças de Deus, por tudo que tem de bom”.

A trajetória de Mestre João Grande mostrou também como uma cultura local, organizada por indivíduos pobres, influenciou a capoeira em todo Brasil e alcançou o âmbito internacional, transformando a Bahia como referência mundial do jogo. O que não quer dizer que exista um modelo único, ao contrário, a assimilação do jeito baiano de jogar criou novas culturas de capoeira marcadamente locais.

Um exemplo é a desafricanização da capoeira quando se chega ao extremo do nordeste e ao norte brasileiro, influenciada pelas culturas afro-ameríndias²¹⁶. Em São Luís do Maranhão, por exemplo, o patrono da capoeira angola foi um mestre baiano chamado Sapo, que chegara, na década de 1960, com o grupo folclórico de Mestre Canjiquinha para fazer apresentações na cidade. Resolveu ficar e formou discípulos. Mestre Patinho, o mais antigo deles, afirma a influência da punção dos homens do tambor de crioula, da cabeçada do bumba-meu-boi e da dança do caboclo de pena na capoeira tradicional maranhense.

De fato, no século XIX há registros da participação de capoeiras, que eram perseguidos, nos grupos de bumba-meu-boi²¹⁷. A relação dos capoeiristas com as culturas locais se torna bastante evidente, principalmente nas principais cidades portuárias brasileiras que acolheram grande leva de escravos africanos. No Rio de Janeiro o capoeirista está presente na formação do samba das escolas, influenciando a dança do mestre-sala e porta-bandeira, ao mesmo tempo que participava das rodas de pernada. Em Recife também foi decisivo na construção do carnaval, pois influenciou o passo do frevo, estilização do gingado dos capoeiras à frente das bandas marciais. Em São Luís, batia o tambor de crioula para São Benedito, padroeiro dos negros, e executava a punção.

Em Salvador, mantinha ligações com o batuque, motivo que levou Mestre Bimba a criar a capoeira regional. Esteve também mais próxima da religião do candomblé, cujos terreiros muitas vezes acobertava os capoeiras antigos. Um dos motivos para que sentido religioso da arte seja tão forte na Bahia. O contexto local também contribuiu para a africanidade da capoeira angola, pois a capital é a que possui o maior número de afro-descendentes do Brasil, daí o apelido de “Roma Negra”.

A influência decisiva da cultura local também marca a capoeira angola que Mestre João Grande ensina em Nova York, que reúne as influências ancestrais da África, as experiências do aprendizado na Bahia e as vivências cosmopolitas de Nova York. No *Capoeira Angola Center*, ele apresenta sua seleção de movimentos e músicas, com base numa memória do corpo que atualiza as tradições no presente globalizado.

²¹⁶ Ver BONATES, K. K. *Iuna mandingueira: a ave símbolo da capoeira*. Manaus: Instituto Jair Moura, 1999.

²¹⁷ Ver LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, boi-bumbá e política no Pará Republicano (1889-1906)*. Revista Afro-Ásia, número 32, Salvador: CEAO, 2005.

A trajetória de Mestre João Grande também fazia pensar na questão do pertencimento que envolve as discussões sobre patrimônio. Afinal, foi agraciado com um prêmio do governo dos Estados Unidos que o colocava como Patrimônio das Comunidades Nacionais (*National Heritage Fellowships*).

A homenagem formalizou sua condição de patrimônio nacional norte-americano. Índícios como este, de que as políticas multiculturalistas dos Estados Unidos podem absorver oficialmente não apenas os mestres como, futuramente, a própria capoeira dentro do seu acervo cultural, levaram o Ministério da Cultura a buscar reconhecê-la como Patrimônio Imaterial do Brasil.

Diante disso, quais eram as minhas expectativas para o futuro da capoeira? Acreditava tanto nas polêmicas que encontraria quanto na possibilidade dos projetos governamentais reverterem, a longo prazo, uma melhor condição de vida para os mestres capoeiristas.

O reconhecimento da capoeira como patrimônio só foi possível devido a histórias como a de João Grande, que reverteu, à revelia do Estado, o destino de extrema pobreza e desamparo que o esperava. Por isso o importante era propor condições para preservar o corpo do capoeirista, pois nele está depositado a memória da arte e é através dele que a tradição é transmitida. É o que mostraram as trajetórias narradas neste trabalho, a importância e vitalidade do movimento corporal, num sentido mais amplo, e sua capacidade de preservar, recriar e transmitir cultura.

Todos os narradores aqui apresentados utilizam o corpo de forma integral - ao contrário de outras pessoas, como o escritor, que precisa somente das mãos e da mente para trabalhar - o que faz com que possuam uma percepção maior de suas possibilidades como veículo, mídia que opera a cultura. Creio que esta relação intensa está presente nas narrativas não apenas dos capoeiristas. Lembro das diversas vezes que Frede Abreu se levantou para mostrar movimentos de capoeira em sua entrevista. O chamado corporal também fez com que a musicóloga Emília Biancardi se aproximasse das danças tradicionais. Para os mestres Moraes, Cobra Mansa, Jelon Vieira e para Cabello o corpo é condição de vida, assim como a memória.

Na narrativa de Mestre João Grande o corpo se faz presente com mais intensidade do que todas as outras. Sua memória corporal guarda não apenas o repertório de

movimentos e músicas, ou a oralidade antiga que beira a literatura, mas também uma espiritualidade que orienta suas ações e o torna acervo incomensurável de saber.

Redes de colaboradores:

Capoeiristas:

Mestre João Grande
(João Oliveira dos Santos)

Entrevista realizada em 20 de outubro de 2001 e 26 de maio de 2005.

Mestre Moraes
(Pedro Moraes Trindade)

Entrevista realizada em 06 de setembro de 2000.

Mestre Cobra Mansa
(Cinésio Peçanha)

Entrevista realizada em 25 de agosto de 2005.

Mestre Jelton Vieira
(Jelton Vieira)

Entrevista realizada em 20 de junho de 2005.

Cabello
(Eldio Rolim)

Entrevista realizada em 03 de junho de 2005.

Especialistas:

Frede Abreu

Entrevista realizada em 14 de outubro de 2005.

Emília Biancardi

Entrevista realizada em 20 de outubro de 2005.

Lista de Figuras

Figura 1: Acervo pessoal Maurício Barros de Castro

Figura 2: Acervo pessoal Maurício Barros de Castro

Figura 3: Acervo Instituto Jair Moura.

Figura 4: Acervo pessoal Maurício Barros de Castro

Figura 5: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 6: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 7: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 8: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 9: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 10: Acervo Fundação Pierre Verger.

Figura 11: Acervo Instituto Jair Moura.

Figura 12: Acervo Instituto Jair Moura.

Figura 13: Acervo Instituto Jair Moura.

Figura 14: Acervo Instituto Jair Moura.

Bibliografia:

Capoeira:

- ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886.
- ABREU, Frederico José de. *Bimba é bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.
- _____. *O Barracão de Mestre Valdemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *O universo musical da capoeira angola*. Salvador: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, Comissão de Documentação e Acervo, 1994.
- _____. *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.
- AREIAS, Almir das. *O que é capoeira?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Capoeira. The history of an Afro-brazilian martial art*. Routledge: London, 2005.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Technoprint, s.d.
- BARBIEIRI, Cesar. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. Centro de Informação e Documentação Sobre a Capoeira (CIDOCA/DF): Brasília, 1993.
- BOLA SETE, Mestre. *A capoeira angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1997.
- CANJIQUINHA. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.
- COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, 1993.
- DAWSON, Daniel. *Capoeira angola and Mestre João Grande: the saga of a tradition; the development of a master*. New York City, 1993.
- DIAS, Luis Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.
- DOWNEY, Greg. *Learning capoeira: lessons in cunning from an afro-brazilian art*. New York: Oxford University Press, 2005.
- JOÃO PEQUENO, Mestre. *Uma vida de capoeira*. São Paulo, 2000.
- LEWIS, J. Lowell. *Ring of liberation. Deceptive discourse in brazilian capoeira*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- MOURA, Jair. *Mestre Bimba: a crônica da capoeiragem*. Salvador: Fundação Mestre Bimba, 1991.
- OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.
- PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.

- _____. *A herança de Mestre Pastinha. Manuscritos e desenhos. Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola*. S/d.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mamangá, três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia; NEAB/Grafset, 2002.
- _____. *A capoeira na Bahia de todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1980-1937)*. Tocantim/Goiânia: NEAB/Grafset, 2004.
- REGO, Valdeloír. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã, 1968.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- SANTOS, Marcelino dos. *Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: A Rasteira, 1991.
- SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- _____. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial (1850 – 1890)*. Rio de Janeiro: Acces Editora, 1999.
- _____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Unicamp, 2001.
- TAVARES, Julio César. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Dissertação de mestrado, Sociologia, Universidade de Brasília (UNB), 1984.
- TEIXEIRA, Carlo Alexandre. *O imaginário poético da Capoeira Angola: a performance de um universo paralelo*. Diss. de mestrado. Fac. de comunicação, IACS-UFF, 2001.
- TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e Eua*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- VASSALLO, Simone Pondé. *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 32, 2003. p. 106-124.
- VIEIRA, Luis Renato. *O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ed. Itapuã, 1968.
- _____. *Da vadiagem à Regional: uma interpretação da modernidade cultural no Brasil*. Diss. de mestrado. Fac.de sociologia, Unb, 1990.

Cultura, modernidade e tradição:

- ALENCASTRO, Luís Felipe de. *O trato dos viventes: a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- AMADO, Jorge. *Bahia de todos os Santos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

- BACELAR, Jeferson e CARDOSO, Carlos (organizadores). *Brasil, um país de negros?*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Bertand Brasil: Rio de Janeiro, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *México: a globalização cultural em uma cidade que se desintegra. In: Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y sair de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1998.
- _____. *Made in África*. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHALLOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Editora Mercuryo: São Paulo, 2004.
- FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala – formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Editora José Olympio, 1933.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- GURAN, Milton. *Agudás: os brasileiros do Benin*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/ Editora da Universidade Gama Filho, 2000.
- HOBBSAWN, E. e RANGER, T. (orgs.) *A invenção das tradições*. in *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp. 9 e 10.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo, Cortez Editora, 2000.
- MELLO e SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MEYER, Marlize. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. Edusp: São Paulo, 2001.
- MOURA, Roberto. *Grande Othelo: um artista genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará-Prefeitura, 1996.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo; Brasiliense. 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1986.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MUHLSTEIN, Anka. *A Iha Prometida: A história de Nova York do século XVII aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção Angolana do século XX*. Niterói, EDUFF, 1995.
- PAZ, Otavio. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PRATT, Mary Louise. *Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?* In: Literatura e história: perspectivas e convergências. Bauru: EDUSC, 1999.
- QUERINO, MANUEL. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: S/d, 1938.
- REGO, Valdeloir. *Mitos e ritos africanos na Bahia*. in Iconografia dos Deuses africanos no candomblé da Bahia. São Paulo: Editora Raízes Gráficas, 1980.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- SHORTO, Russell. *A ilha do centro do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Brasil, o simulado e o real: ensaios sobre o cotidiano nacional*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1991.
- VELOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- VILAS BOAS, Sergio. *Os estrangeiros do Trem N*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

- VOGT, Carlos, FRY, Peter. *Cafundó, a África no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WACQUANT, Loic. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

História Oral:

- ALBERTI, Verena. *História Oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1989.
- ATAIDE, Yara Dulce Bandeira de. *Decifra-me ou devoro-te: História Oral de vida dos meninos de rua de Salvador*. São Paulo, Edições Loyola, 1993.
- ÁVILA, Cuauhtémoc Velasco. (org.) *Historia y Testemonios Orales*. Mexico, Instituto Nacional de Antropología y Historia, 1996.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor/EDUSP, 1987.
- BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 5^a ed., 2005.
- _____. *Brasil fora de si: experiências de brasileiros em Nova York*. São Paulo: Editora Parábola, 2004.
- _____, LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Editora da UFRJ, 1994.
- _____. (org.). *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo, Xamã, 1996.
- CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino. *Memórias do exílio*. São Paulo, Editora Livramento, 1976.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.) *Entre-vistas: abordagens e usos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- _____. (org.). *História Oral e multidisciplinariedade*. Rio de Janeiro, Diadorin Editora, 1994.
- _____ e AMADO, Janaína (org.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FRISCH, Michael. *A shared authority - Essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany, State University of New York Press, 1990.
- GRELE, Ronald J. *Envelopes of sound: The art of Oral History*. New York, Pleager Publishers, 1991.
- HENIGE, D. *Oral Historiography*. London, Longman, 1982.
- JOUTARD, Philippe. *Esas voces que llegan del pasado*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LIMA, Valentiva da Rocha (org.). *Getúlio: uma História Oral*. Rio de Janeiro, Record,

- MAESTRE FILHO, Mário José. *Depoimentos de escravos brasileiros*. São Paulo, Icone, 1988.
- MENEZEZ, Maria Aparecida de (org.). *Histórias de migrantes*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo, Contexto, 1992.
- OLIVEIRA, Albertina et al. *Memórias das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. V.2.
- PAEZZO, Sylvan. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Ed. Lido, 1972.
- RITCHIE, Donald A. *Doing oral history. Practical advice and reasonable explanations for anyone*. New York, Twayne Publishers, 1995.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes (org.). *Os desafios contemporâneos da História Oral*. Campinas, CMU/UNICAMP, 1997.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VANSINA, J. *Oral Tradition as History*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Artigos:

- BACELAR, Jefferson. *Os últimos africanos em Salvador*. In: Revista EXU. Fundação Casa de Jorge Amado: Salvador, julho/setembro 1997. Número 36. p. 21.
- BLUMBERG, Mechtild. *A afinidade eletiva entre Haroldo de Campos e Octavio Paz*. Revista D.O Leitura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 22, número 3, maio/junho, 2004.
- BOM MEIHY, José Carlos Sebe. “O invisível no visível: o Maranhão no contexto da música popular brasileira”. In: Ammira Clerici/ Marília Mendes (eds). *De Margenes y silencios: homenaje a Martin Lienhard*. Iberoamericana: Madrid, 2006.
- _____. *O samba é morena de Angola: oralidade e música*. Revista História Oral, número 7, junho de 2004. p.126.
- DOSSAR, Kenneth. *Capoeira Angola: na ancestral conexão?*. American Visions, 3.
- _____. *Capoeira Angola: dancing between two worlds*. Afro-Hispanic Review. Volume XI, numbers 1-3, 1992.
- DESCH OBI, T.J. “Combat and the crossing of the Kalunga”. In: HEYWOOD, L.M. *Central Africans and cultural transformation in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- FRIJERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.10, vol.4, junho, Rio de Janeiro, 1989.
- CALAINHO, Daniela Buono. *Feiticeiros negros no Brasil Colonial*. In: Revista Nossa História. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 2, número 18, março, 2005.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. IN: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, vol 2, n. 3, 1989.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. “Mestre Bimba e mestre Pastinha: a capoeira em dois estilos”. In: SILVA, Vagner Gonçalves (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, Coleção Memória Afro-brasileira, v.2, 2004.
- REGO, Valdeloir. *A Bahia de Pierre Verger*. in Revista Exu. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. v. 33.
- ROUANET, Sergio Paulo. “O homem-máquina hoje”. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa, EISNEBERG, José (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. “Um líder entre os bambas do velho Estácio”. In: *História da música popular brasileira – grandes compositores – Ismael Silva*. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- VASCONCELOS, José Gerardo. “Espetáculo da história: vozes, registros e arquivos sobre Manoel Henrique Pereira, vulgo Besouro Cordão de Ouro (1895-1924)”. In: VASCONCELOS, José Gerardo, JUNIOR, Antonio Germano Magalhães (orgs). *Linguagens da história*. Fortaleza: Impreco, 2003.
- VIEIRA, Luís Renato e ASSUNÇÃO, Mathias Rohrig. *Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira*. In Estudos Afro-Asiáticos, n. 34, 1999.

Jornais e revistas:

- DUARTE, Isidoro. “O folclore é nosso ou quem compôs a Lapinha”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 set. 1968. Caderno B.
- FREIRE, Roberto (texto); ZINGG, David Drew (fotos). “É luta, é dança, é capoeira”. In: *Realidade*, São Paulo, 1967.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Golpes de mestres”. In: *Revista Nossa História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 1, número 5, março, 2004.
- THOMPSON, Robert Farris. “Tough guys go dance”. In: *Rolling Stone*, March 24, 1988.
- VIEIRA, Luís Renato. “De prática marginal à arte marcial brasileira”. In: *Revista Capoeira-arte e luta brasileira*. São Paulo: Editora Candeia, 1998.
- VITA, Marcos. “Ginga na Casa Branca”. In: *Correio da Bahia*, Salvador, 7 de julho de 2001. Caderno Aqui Salvador.