



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras
UNESP – Campus de Assis
ISSN: 1984-2899
www.assis.unesp.br/miscelanea
Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



CAPOEIRA ANGOLA E LITERATURA POPULAR: DIÁLOGOS DA TRADIÇÃO ORAL

Carla Alves de Carvalho Yahn
(Mestranda — UNESP/ Assis)
Rubens Pereira dos Santos
(Doutor — UNESP/ Assis)

RESUMO

Inicialmente, busca-se explorar o universo da Capoeira Angola relacionando-o com o universo da Arte Literária. Como a Capoeira Angola é uma manifestação de saberes ancestrais e populares que são transmitidos por meio de suas cantigas, de seus mitos e fundamentos, procurar-se-á colocar em evidência a relação que existe entre a Literatura de Cordel e a Capoeira, pois ambas trazem como temas de seus versos, ou de seus contos rimados, figuras como Pedro Cem, Riachão, Besouro, Pedro Mineiro, Valente Vilela dentre outros. Tentar-se-á ainda olhar o ritual da roda de Capoeira como manifestação artística e cultural, que deixa transparecer seu lado lírico através de seus Cânticos: *Ladainhas* ou *Hinos*, *Louvações* ou *Chulas* e *Corridos*.

PALAVRAS-CHAVE

Oratura; Africanidade; cantigas; Capoeira Angola.

RESUMÉ

D'abord, on cherche explorer l'univers de la Capoeira Angola en train de le rapporter avec l'univers de l'Art Littéraire. Comme la Capoeira Angola est une manifestation de sagesse ancêtres et populaires qui sont transmis à travers de ses chansons, de ses mythes et fondements, on essayerait de mettre en évidence la relation que existe entre la Literature de Cordel et la Capoeira, car l'une et l'autre apportent comme thème de ses vers, ou de ses récits rimés, figures comme Pedro Cem, Riachão, Besouro, Pedro Mineiro, Valente Vilela parmi d'autres. On tenterait encore voir le rituel de la roue de la Capoeira comme une manifestation artistique et culturel qui laisse transparaître son côté lyrique à travers de ses Cantiques: *Litanie* ou *Hymne*, *Louetion* et *Cantiques Courus*.

MOTS-CLÉ

Orature; Africanité; chanson; Capoeira Angola.

Introdução

As cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, os quais podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico (REGO, 1968, p. 126).

Neste trabalho, serão analisadas as cantigas de Capoeira Angola tanto pelo ponto de vista linguístico-literário, quanto pelo ponto de vista folclórico-artístico. A Capoeira Angola possui léxico próprio e sua linguagem não é somente verbal, sendo também de expressão corporal e musical, como veremos melhor mais adiante. Ela não deve ser reduzida à luta (arte marcial), mesmo com sua grande eficiência como tal, ela também não deve ser reduzida à dança folclórica e muito menos a teatro de rua, pois, antes de tudo, ela funciona como manifestação cultural de raiz africana que busca a liberdade de expressão como forma de resistência ao opressor.

Se as cantigas de Capoeira forem olhadas pelo ponto de vista linguístico-literário, pode-se perceber sua proximidade com textos de nossa Literatura Brasileira, como é o caso, por exemplo, do poema *Batuque*, de João Guimarães Rosa, em que o eu-lírico explora um pouco do mundo dos negros africanos no Brasil:

A negrada dança
e nunca descansa,
no chão do terreiro,
de pés no chão...

[...]

Cheiro de negro, catingada brava,
chitas luzentes, já amarrotadas,
e Felão que não veio, graças a Deus,
que eu tenho muito medo do Seu Felão...
(Tenente Felão, cabra malvado,
Que foi capitão-do-mato, noutra encarnação...)

[...]

E a negrada dançando, e os refes batendo
nossa gente preta,
que em trezentos anos
sofreu a apanhar...
(ROSA, 1997, p. 17).

O poema exposto acima se assemelha com inúmeras cantigas de Capoeira Angola, com temática, ritmo e forma bastante condizente, apenas a caráter comparativo segue a cantiga de Capoeira Angola abaixo:

Trabalha negro
Negro trabalha,
Trabalha negro
pra não apanhar...

Trabalha negro no canaviá
[...]

Foi no tempo do cativoiro,
quando o senhor me batia
eu rezava à Nossa Senhora, ai meu Deus,
como chibata doía
Como o chicote ardia...

[...]

Trabalha negro
Negro trabalha
Trabalha negro sem nada ganhá...
Trabalha negro no sol sem Pará...
(Cantiga de domínio público).

A origem da capoeira

Antes de ser “descoberta” pelos historiadores, há poucas décadas, a capoeira já tinha vivido suas aventuras nas páginas da literatura, dos cronistas, dos memorialistas do passado imperial do Rio de Janeiro. E antes mesmo destes — e de forma muito mais frequente —, num passado remoto, a capoeira só era testemunhada pela pena dos escrivães de Polícia (SOARES, 2002, p. 35).

Para se discutir a questão da origem da capoeira é necessária bastante cautela, até mesmo porque o conselheiro Rui Barbosa (REGO, 1968, p.9-10) ordenou a queima de boa parte da documentação referente à escravidão negra no Brasil, alegando honra à pátria; desta forma, são pouquíssimos os

documentos que trazem informações precisas sobre a questão da vinda dos negros escravos ao Brasil.

Como a origem da capoeira sempre foi controvertida e incerta, iremos tomar por base uma de suas vertentes. Segundo o Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981), figura legendária no mundo da Capoeira Angola, “a ginga que aprendera desde criança provinha de uma mistura do batuque angolano e do candomblé dos jejes, africanos da Costa da mina, com a dança dos caboclos da Bahia” (ASSUNÇÃO; MANSA, 2008, p. 18). O Mestre Pastinha defendeu essa tese até meados dos anos de 1960, pois, depois disso recebeu em sua academia, localizada no Pelourinho, Bahia, a visita do ilustre pintor que viveu em Angola e estudou Belas-Artes no Porto, Albano Neves e Sousa, que lhe afirmou ter visto em Angola uma dança semelhante à Capoeira que o Mestre ensinava, e lá, essa dança chamava-se *N’golo*. O pintor acreditou tanto na semelhança das duas danças que até mesmo pintou um painel em 1990 integrando a dança angolana na parte superior e a brasileira na parte inferior de seu quadro (S/N, 1990).

O *N’golo* é uma dança ritualística da região sul de Angola, conhecida também como *Mufico*, *Efico* ou *Efundula*. É um ritual festivo que marca a passagem das meninas à vida adulta, em que se consome bastante *Macau*, bebida derivada do cereal conhecido como *massambala*. No *N’golo* ou “dança da zebra”, dois jogadores tentam atingir o rosto do adversário com o pé, o que condiz com os objetivos do jogo da Capoeira. Segundo Mestre Cobra Mansa (Cinésio Feliciano Peçanha), se pensar que os africanos trouxeram consigo seus rituais religiosos, suas festas e danças de umbigada, que até hoje sobrevivem em nosso território, podemos também aceitar a ideia de que trouxeram para cá seus jogos de combate e suas artes marciais. Como os exércitos congolezes e angolanos eram formados por guerreiros excelentes na luta corporal, diversos cronistas relataram a habilidade com que eles esquivavam de golpes e mexiam o corpo de maneira hábil, confundindo o adversário. No documentário *Besouro Preto*, Mestre Moraes destaca que antes de virem ao Brasil, os negros africanos já possuíam técnicas marciais e bélicas,

uma vez que, em tempos anteriores ao descobrimento do Brasil, já tinham a necessidade de defesa, em relação tanto às tribos rivais quanto aos perseguidores estrangeiros, pois, como se sabe, a prática escravista já existia há muito tempo. No *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende, na estância 58, é descrito a prática de negros que se caçavam e se vendiam a si próprios:

Hunos aos outros se vede,
& haa muitos mercadores,
Que nisso soamente entedem,
& hos enganãm, & prendem,
& trazemaos tratadores.
Muitos se vendem na terra,
Se tem hunos com outros guerra
Servemse de béstas delles
Pollas nõ aver entrelles,
A mais terra he chaõ sem serra
(RESENDE, 1917, p. 23).

Por mais que se coincida a “dança da zebra” à Capoeira, como tenta demonstrar Albano Neves em seus esboços e pinturas, é arriscado admitirmos que a Capoeira tenha se originado dessa dança africana. E, pelo que se tem visto, os cronistas coloniais não descrevem os movimentos desses antigos jogos combativos, o que dificulta nossa tentativa de ligação dessas duas artes como uma sendo parte da outra, até mesmo porque grandes mudanças sócio-culturais se deram com o passar do tempo na África.

O primeiro estudioso a publicar teses que defendem a origem da Capoeira no *N'golo* foi Câmara Cascudo, em seu livro *Folclore do Brasil* (1980). Albano Neves explicou ao folclorista em longa carta, suas ideias em relação à origem da Capoeira Angola. Nessa carta, descreve com profundidade o ritual da “dança da zebra”, em que o vencedor da luta tem o direito de escolher sua noiva entre as meninas que participam do ritual sem pagar dote. Pelo fato do *N'golo* ser uma luta de mãos abertas, ter o uso de golpes com os pés enquanto as mãos estão no chão, ter o jogo de corpo com base na cintura, como deixamos transparecer as pinturas de Albano, é impossível de se negar a semelhança que ele tem com a Capoeira. Cascudo apresenta na obra *Folclore do Brasil* a trajetória do *N'golo* até se transformar em Capoeira.

Breve panorama histórico da Capoeira Angola

Se formos tomar por base as teorias que, ao contrário da exposta acima, acreditam que a Capoeira surgiu nos quilombos, podemos afirmar que os negros trazidos, principalmente da costa ocidental africana, em sua maioria de grupos Bantos e Sudaneses, pela situação em que se encontravam, desenvolveram técnicas e meios de resistência ao sistema opressor escravagista. Um desses meios de resistência foi a fuga para os quilombos. Podemos destacar o quilombo de Palmares, liderado por Zumbi, como o mais significativo, pois perdurou cerca de cem anos e resistiu a inúmeros ataques, tanto de capitães do mato, quanto de feitores. No período colonial, as torturas aos negros africanos eram extremamente perversas e desumanas, havia desde mutilações, nos chamados castigos exemplos, até queimaduras, furos em seios, chibatadas e outros procedimentos. Desde o transporte nos navios negreiros, até a sua chegada e instalação em solo brasileiro, o negro já sofria torturas, como relata Darcy Ribeiro:

Metido no navio, era metido no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo a travessia, caía no outro mercado, do lado de cá, onde era examinado como cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro camboio, agora de correntes, o levava terra a dentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano (1996, p. 119).

Todo esse sofrimento acarretou no *Banzo*, que segundo Mello, "era um suicídio no qual os negros ingeriam terra até morrerem asfixiados" (s/d, p. 2). Assim, os senhores criaram máscaras de ferro que evitavam a tentativa desse tipo de suicídio por parte dos escravos. *Banzo*, como relatam alguns estudiosos e mestres antigos de Capoeira Angola, significa também saudade da terra, "doença da tristeza" ou depressão. A ladainha abaixo trata com mais propriedade esse tema:

Iê...

Chora meu cativo, deixa a tristeza entrar
O meu pai falava muito, não esquecerei jamais...
Negro era transportado pelo navio negreiro
Com promessas de trabalho, de ganhar algum dinheiro.

Negro trabalha tanto, só recebia chicotada
Foi aí que foram ver, que vida amargurada...

Negro trabalhava tanto, morriam muito de doença
Uma delas era o Banzo, a doença da tristeza.

No dia treze de maio apareceu uma mulher
Não libertou todos escravos, princesa Isabel...

Chora meu cativo, quanta tristeza guardou
O meu pai falava sempre tudo aquilo que herdou:

Menino tome cuidado com a magia do saber
Praticar a Capoeira pra poder se defender!
(Ladainha cantada por mestre Marrom, RJ, 2007).

Assim como no Brasil Imperial, a Capoeira foi severamente perseguida no período de instalação do governo republicano, sendo um dos principais alvos de repressão policial no início da República, tanto que no Código de 1890, por meio do Decreto nº. 847, sob o título "Dos Vadios e Capoeiras", teve a seguinte sanção:

Art. 402 Fazer nas ruas ou praças públicas exercícios de destreza e agilidade corporal conhecido pela denominação de capoeiragem. Pena de 2 a 6 meses de reclusão. Parágrafo Único: É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira à alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças impor-se-á pena em dobro (Código Penal, 1890, nº. 847).

Mesmo com sua proibição, a capoeira não acabou. Ela continuou acontecendo de forma clandestina e marginalizada, principalmente nas cidades de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Era grandemente perseguida pela polícia, e era comum a deportação de capoeiristas para ilhas-presídios.

Por essa razão, os capoeiristas inventaram alguns meios de burlar a repressão policial, como a criação do toque do berimbau, chamado de *cavalaria*, que funcionava como um sinal de alerta indicando a vinda dos

policiais. Quando o toque de *cavalaria* era tocado, os capoeiristas saíam em disparada para não serem detidos. Outro mecanismo de defesa contra o poder policial adotado pelos capoeiristas foi a criação de apelidos de capoeira, pois assim ficaria mais difícil para a polícia identificar quem fazia parte da “vadiagem”.

Ao mesmo tempo em que a perseguição e a proibição eram constantes, a capoeira foi ganhando espaço dentro da sociedade, principalmente nos meios militares e intelectuais, que na voz de Letícia Reis (1997) “estavam preocupados com a própria viabilidade da nação brasileira e informados pelos princípios da medicina higienista, que propugnava a ginástica como meio profilático para a regeneração da raça”. A partir disso, a capoeira começou a ser vista com certa aceitação, pois era um “esporte” que poderia ser considerado genuinamente brasileiro, porque, como defendem alguns estudiosos, foi criada em solo brasileiro pelos negros vindos da África.

É apenas no ano de 1930 que a capoeira vai ser legalizada. Por mais que as tentativas de legalização tenham sido mais marcantes no Rio de Janeiro, é na Bahia que o fato se sucede primeiro, talvez pela imagem que a capoeira carioca estava associada à malandragem, ao ócio e à violência promovida pelas maltas. O caráter esportivo da capoeira possibilitou sua descriminalização, e, por conseguinte, seu embranquecimento. É nesse momento que surge a importante figura do mestre Bimba, Manoel dos Reis Machado (1899-1974), que realizou grandes mudanças na Capoeira.

Basicamente, a Capoeira Angola é uma luta brasileira de origem africana, que se caracteriza principalmente por sua teatralidade, por sua mandinga, por sua oralidade (cânticos, mitos e ensinamentos) e por sua aparência lúdica, que camufla na dança e na acrobacia diversos movimentos que podem ser mortais, se executados. A Capoeira Angola resiste em suas raízes culturais e em seus fundamentos tradicionais, por isso é considerada muito mais do que uma mera modalidade esportiva, e como o próprio Mestre Pastinha falava, “[...] pratico a verdadeira capoeira de angola e aqui os homens

aprendem a ser leais e justos. A lei de Angola, que herdei de meus avós, é a lei da liberdade” (Escola de Capoeira “Os Angoleiros do Sertão”)

A Capoeira Angola, que chegou a ser considerada quase extinta na década de 1970, mediante a grande difusão da Capoeira Regional, foi resgatada e grandemente difundida depois da morte de Mestre Pastinha na década de 1980. A partir de 1982, o Mestre Moraes (Pedro Moraes Trindade, 1950) criou o grupo de Capoeira Angola Pelourinho — GCAP — revigorando e fortalecendo o estilo em uma missão árdua e gratificante. Juntamente com o Mestre Cobra Mansa viajou ao Rio de Janeiro e percorreu grandes rodas mostrando o valor e a eficiência da Capoeira Angola. Mestre Moraes teve por objetivo resgatar a ancestralidade da Capoeira e manter seus fundamentos já estabelecidos, ou seja, de raiz. Não é por menos que adotou as listras da zebra como símbolo do seu grupo, símbolo que faz referência ao *N'golo*, ritual ancestral africano que é considerado por alguns estudiosos a origem da capoeira do Brasil.

A Capoeira Angola hoje se disseminou por todo o país, já estando totalmente fundida e enraizada na cultura nacional; ela mantém as suas raízes culturais e seus fundamentos tradicionais como a musicalidade, a mandinga, a teatralidade, o ritmo, a memória, a ginga, o respeito mútuo entre os homens e as mulheres tanto no ritual da roda como na roda da vida.

Aspectos primordiais

Desde quando os negros africanos foram trazidos ao Brasil, eles sofreram a autoridade repressiva, o ódio racial e o preconceito de classes. Da mesma maneira, toda a sua cultura, seus conhecimentos e tradições eram abomináveis aos olhos da elite imperial brasileira, que reprimia e tratava suas práticas como crime. Não se pode esquecer que ainda nas páginas dos escrivães policiais transpareciam “os malabarismos proverbiais do mulato capoeira, a força descomunal do negro africano, o terror do punhal assassino na noite escura [...] em momentos raros e subliminares, o elogio da coragem,

da altivez, do dom de liderança, do companheirismo da malta” (SOARES, 2002, p. 35).

Segundo Milton Cezar Ribeiro, no seu texto *A capoeira na literatura de Cordel* (2005), dentro das cantigas de capoeira:

Existe a cantoria sobre temas históricos, românticos, de valentia, religiosos, reivindicatórios e tantos outros. Temos, portanto, um prato cheio que ainda não foi servido nas mesas de discussão. Algumas dezenas, talvez centenas de Festivais de Cantos de Capoeira já foram realizados, mas nenhum deles com a preocupação de refletir e fazer refletir sobre as funções da cantoria na Capoeira (RIBEIRO, 2005, p. 3)

A Capoeira é considerada uma manifestação cultural afro-brasileira, que cresce gradativamente, alcançando diversas camadas da sociedade nacional e mundial. A Capoeira Angola, a Regional e a Contemporânea são estudadas e buscadas por pesquisadores de todo o mundo. No mês de julho de 2008, a Capoeira foi tombada como patrimônio cultural brasileiro. Arte “mandingueira” que abrange a musicalidade, a teatralidade, o ritmo, a memória, e, que tem por fundamento, a ideologia de respeito mútuo, manifesta em si o ideal de beleza e de sentidos.

A cantiga

É importante frisar desde início que muitas cantigas de domínio público cantadas em rodas de Capoeira Angola também podem ser cantadas em manifestações culturais como o Jongo, o Coco Pernambucano e o Samba de Roda, tanto carioca como o do Recôncavo Baiano, dentre outras manifestações artísticas.

A maior parte dessas cantigas é cantada em língua portuguesa, o que, ao lado da navalha e do pandeiro, demonstra o quanto a influência portuguesa também está presente nessa arte. Há algumas cantigas expressas em língua Yoruba, o que revela a resistência africana no que se refere à questão linguística.

A musicalidade da Capoeira Angola

[...] é no coração da música oral que se formam as constantes do verso (BOSI, 1977, p. 85).

Antigamente, no período imperial brasileiro, o conjunto de tocadores dos instrumentos musicais usados na roda de Capoeira era denominado charanga; atualmente, essa formação de músicos é conhecida como bateria. Os instrumentos que compõem a bateria de Capoeira Angola são três berimbaus: Berra-boi (que comanda a roda, de timbre grave), Gunga (de timbre intermediário) e Viola (que repica, de timbre agudo); dois pandeiros, antiquíssimo instrumento musical da velha Índia, que “vimos figurar na mão de moças, tanto em miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* como em poesias medievais, e no meio da rua em casamentos e procissões, serve ainda hoje em todas as danças femininas do povo” (VASCONCELOS, 1904, p. 916), como o tambor aparece também na literatura de Gil Vicente, no *Triunfo do Inverno*:

Em portugal vi eu já
em cada casa pandeiro,
e gaita em cada palheiro,
e de vinte anos a Ca
não há hi gaita nem gaiteiro
(1943, p. 261-262).

Segundo Rego, “o pandeiro é um dos instrumentos da liturgia nagô de Cuba, havendo até pandeiros específicos para orixás, como é o caso de Exu” (1968, p. 80). Um reco-reco ou ganzá (instrumento de origem supostamente indígena, geralmente é feito de bambu), um agogô (palavra de origem nagô, que traduzida significa sino), é um instrumento musical feito de ferro ou castanha do Pará; e um atabaque, instrumento oriental muito antigo, de palavra de origem árabe que

se acha presente na poética medieval, sobretudo por causa dos reis Católicos de Espanha, Isabel e Fernando de Aragão, que o prestigiavam bastante, através dos jograis, bodas e festas outras e, além do mais, tendo entre o conjunto de músicos assalariados de sua corte cinco a seis tocadores de atabaques. Está em documentos antigos da prosa portuguesa, como no fragmento III Livro de Linhagens, anexos ao *Cancioneiro da*

Ajuda, na Crônica da Ordem dos Frades Menores, Crônica de Cinco Reis de Portugal e Crônica do Infante Santo D. Fernando (REGO, 1968, p. 84).

Na hora em que o cantador canta a ladainha, os únicos instrumentos que são tocados são os três berimbaus e os dois pandeiros; depois que a ladainha, que pode ser uma vocação, um ensinamento, uma oração, uma narrativa heroica, como veremos mais adiante, foi cantada, entram os outros instrumentos e as vozes dos que estão na roda ao mesmo tempo, no momento da Chula-Louvação. A princípio, ela pode ser entendida como uma saudação, como uma vocação também, como um sinal de alerta, pois logo depois dela serão cantados os corridos, onde os angoleiros podem brincar, ou seja, “vadiar”, dançar, lutar, teatralizar, expressar-se.

Segundo fala do mestre Manel, a bateria é o coração da roda, é ela que pulsa conforme as coisas vão se desenrolando. A bateria é considerada sagrada na roda, é ela que transmite o *axé*, a energia e o ritmo. Ela pode atrair e retrain muitos sentimentos expressos de maneira simples, através dos movimentos corporais do angoleiro, através da voz do cantador e do seu coral que estará sempre lhe respondendo, através do conjunto, que é a bateria.

A teatralidade

Segundo o dramaturgo Dias Gomes:

na Capoeira os contendores não são adversários, são camarás, não lutam, fingem lutar, buscam genialmente dar a visão artística de um combate. Acima do espírito de competição há nele um sentido de beleza (DVD-Paris, 2007).

A teatralidade pode ser entendida como um dos diversos artifícios de improviso que o capoeirista usa para se safar no momento do combate. Ele usa toda sua criatividade para enganar ou zombar do seu oponente, e faz isso de maneira que toda a roda e os que a assistem percebam e deem risadas, se divirtam, torçam a seu favor, se entretenham, deem algum “vintém” (gorjeta) ou até mesmo se assustem.

O ritmo

O ritmo é inseparável de nossa condição [...] é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para algo, para o outro: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes (PAZ, 1982, p. 73).

O ritmo, ao lado da musicalidade, é elemento fundamental na Capoeira, assim como o é na Literatura. É ele que dita como vai ser o andamento da roda, se o jogo deve ser mais lento ou mais veloz, se a roda vai acabar antes do previsto ou se vai durar muito mais tempo.

Geralmente, a roda começa com um ritmo mais lento na hora da ladainha, e quando entra a chula, ele já dá certa subida e, dependendo da roda, esse ritmo pode ter efeito sanfona, ou seja, subir e descer, e, quase sempre, no cântico de Adeus, o ritmo é bastante firmado e acelerado.

“Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (BOSI, 1977, 85).

A memória e o mito

“O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas” (PAZ, 1982, P. 49)

As ladainhas, as chulas e os corridos transmitem muito da memória oral e histórica da capoeira, que é difundida no ritual da roda de geração em geração, sofrendo algumas alterações, mas mantendo grande parte do sentido original. Além das cantigas, existem também os mitos heroicos de capoeiristas de todos os tempos. Um dos mais significativos e lendários é o mito do Besouro Mangangá, conhecido também como Besourinho de Santo Amaro, Besouro Preto, e o muito cantado na capoeira, Besouro Cordão de Ouro. Muito pouco se sabe sobre essa figura mística. De antemão, pode-se admitir sua importância popular, que permanece até hoje no imaginário de muitas comunidades nacionais. Mestre Moraes, relata no documentário *Besouro Preto*, de Salim

Rollins (2003), que desconfia das lendas de Besouro. Ele afirma que os homens têm limites, podem fazer coisas excepcionais, mas não se transformar num Besouro e desaparecer.

Besouro foi um valentão capoeirista que todos temiam. Era o pai dos injustiçados e o terror da polícia e da elite. Aparece dentro das rodas de capoeira como homem místico de corpo fechado. Era mágico, fazia soldado voltar bêbado para o quartel, dava rabo-de-arraia numa tropa inteira e depois desaparecia. Diz a lenda que ele se transformava em um Besouro e voava. Era o mais mandingueiro, tinha proteção espiritual. Tinha cravado na sua pele a fava da Índia, de encanto, que só poderia ser quebrado por três elementos: a faca de ticum (árvore encontrada no Brasil), a briga depois de ter deitado com mulher e ter passado debaixo de arame farpado. Numa ocasião, Besouro bate no filho de uma autoridade e é tido por morto. Segundo a lenda, no dia de sua morte, Besouro deitou-se com uma de suas raparigas, que havia sido paga por essa autoridade para tirar seu patuá, passou por debaixo de arame farpado e brigou com policiais, sendo que um deles se encontrava com a faca de ticum para feri-lo. Besouro viaja muito tempo de canoa à procura de socorro. Depois de socorrido, Besouro recebe a notícia de que não seria mais o mesmo. Então, Besouro se recusa a viver e morre. As cantigas a seguir falam de Besouro:

Besôro stava dormindo
Acordô todo assustado
Deu um tiro in baraúna
Pensando qui era sordado
(REGO, 1968, p. 123-4)

A quadra acima é composta por redondilhas maiores e fala de forma simples, com caráter bastante popular um pouquinho sobre Besouro Preto. Como se pode observar a partir do texto indicado, Besouro era bastante perseguido e até mesmo tinha delírios por conta de tantas perseguições. Como era uma figura amada pelo povo e odiada pela elite, via-se constantemente atacado pela autoridade. Os versos rimados na quadra exposta anteriormente revelam que até quando Besouro estava dormindo essa autoridade vinha o "atazanar". E, como se pode notar, ele dormia armado, e a qualquer

movimento suspeito já estava pronto para atirar. No caso da cantiga abordada, ele “deu um tiro in baraúna/Pensando qui era sordado”.

Há também outras figuras lendárias dentro da capoeira, como o mito de Riachão, Pastinha, Cobrinha Verde, dentre alguns outros grandes capoeiristas do Brasil e que também podem ser explorados dentro da proposta que foi apresentada nesse trabalho.

Pretendeu-se neste trabalho estudar os cânticos da Capoeira Angola, seus mitos e ensinamentos como instrumento de transmissão de uma tradição ancestral, que resiste até hoje, que enriquece a oralidade afro-brasileira.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos*. São Paulo: Martins, 1970.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Bahia: Itapoá, 1968.

REIS, Letícia Vídor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

RESENDE, Garcia de. *Miscelânea e variedade de histórias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*. Coimbra: França Amado (Editor), 1917.

ROSA, João Guimarães. Batuque. In: _____. *Magma*. Nova Fronteira, 1997.

SOARES, Eugênio Líbano Soares. *A capoeira escrava*. 2. ed. Campinas: Ed.UNICAMP, 2002.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada. Max Niemeyer: Halle, 1904. v. 2.

VICENTE. Gil. Triunfo do inverno. In: _____. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1943.

VIEIRA, Luiz Renato. *O jogo da capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.¹

Artigo recebido em 20/05/2009 e publicado em 13/04/2010.