

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO POVO AFRO-BRASILEIRO

Patricia Morais da Silva
patriciacapo@hotmail.com

Resumo: A Capoeira dos negros escravos, marginalizados vem desde a época da escravidão, contagiando povos das mais distintas nacionalidades e classes sociais. Sua mistura de malandragem com musicalidade proporciona àqueles que a praticam uma indescritível sensação de liberdade e àqueles que assistem um encanto contagiante. Minha pesquisa tem como objetivo analisar como se deu o desenvolvimento da capoeira na cidade de João Pessoa. Enquanto luta de resistência, discriminada socialmente, tendo sido, inclusive, incluída no código penal brasileiro no século XIX, a capoeira saiu dos guetos para se tornar instrumento de reabilitação, educação, fazendo parte de escolas, universidades, ongs, instituições de reabilitação de menores, academias, entre outras formas de reconhecimento social. Por meio de observações diretas, entrevista, história de vida, observo que mesmo sendo considerada um símbolo de identidade nacional, ela ainda briga por um reconhecimento social e grita por meio de seus versos cantados por justiça aos antepassados e valorização da sua história.

A musicalidade dos ritmos africanos é algo que ferve em nossa sangue diante do toque dos mais diversos instrumentos de percussão. Mesmo num contexto histórico marcado pelo sofrimento vivido no período da escravidão, os negros buscavam aliviar sua alma entoando cânticos nos longos períodos de trabalho, nas lavouras, ou nos seus dias de “folga”, realizando reuniões com integrantes das diversas nacionalidades africanas, com objetivo de reviver um pouco de sua mãe África.

Eram várias as formas dos escravos manterem suas origens, entre elas a preservação do idioma. Mesmo apresentando muita facilidade em aprender o português, eles faziam questão de se cumprimentar na língua de origem, mas, se o caso fosse de fuga, preferiam o português, pois assim, poderiam se passar por crioulos, o que facilitava o refúgio.

Havia, também, um forma de conduta social entre os negros, assim como a que estabelecia quem era superior ou inferior na sociedade. Os escravos quando aqui desembarcavam, eram orientados por seus senhores a cumprimentá-los ou a qualquer pessoa mais velha, numa forma de demonstração de respeito e submissão, muitas vezes pedindo sua benção ou abrindo espaço para sua passagem. Sua adaptação a essa forma de conduta não foi de difícil assimilação, tendo em vista que nas tradições africanas existia esse tipo de cortesia, o que fazia prevalecer a cordialidade de uns para os outros.

Assim como a boa educação, os modos de vestir-se dos escravos retratavam sua filiação, ou seja, refletiam a riqueza e a posição social que ocupava seu senhor. Exemplo disto podemos encontrar nas vestimentas usadas pelos escravos domésticos¹ e os escravos rurais. Os primeiros trabalhavam diretamente com seus senhores e tinham uma intensa convivência com eles, merecendo melhores tratos para que pudessem “transitar” dentre os cômodos da casa grande e apresentar-se com boa aparência diante dos convidados. Muitas escravas chegavam, inclusive, a imitar o estilo de suas senhoras, passando a trajar modelos europeus com penteados e adereços africanos. Já aqueles que trabalhavam nas lavouras, quando muito, recebiam uma muda de roupa nova ao ano, andavam quase sempre expostos devido ao gasto do tecido que, diante da má qualidade, rasgava com facilidade. Nas senzalas, dormiam sob esteiras cobertos por um único cobertor. Mediante este fato, ficavam mais propensos a adquirirem doenças e, conseqüentemente, morriam ao relento.

As reuniões escravas e suas danças, apesar de conter características de sociabilização, onde os negros podiam reviver sua cultura, sofriam de grande intolerância por parte da elite dominante, ao ponto de sofrerem intensa repressão. As três manifestações mais perseguidas pela polícia eram o Lundu, o Batuque e a Capoeira. As manifestações religiosas, por sua vez, eram as que mais preocupavam a polícia, devido sua realização se dar à noite, em segredo.

O Lundu tinha em seus movimentos tamanha graciosidade que chegou a ser dançado pela corte portuguesa, em Lisboa e, quando expressa nas classes populares, era considerada uma dança indecente. Segundo Mary Karasch, o Batuque, provavelmente, foi o precursor do samba. Nele os negros dançavam com movimentos de pés, braços e cabeça, sempre contraindo as costas e nádegas, o que se assemelha muito ao samba por nós conhecido (KARASCH, 2000, p. 330). Com relação à capoeira, pouco se sabe sobre sua origem. Há quem diga que ela tenha surgido com escravos, no Rio de Janeiro, que carregavam cestas na cabeça (estas conhecidas como capoeiras) e defendiam suas mercadorias com movimentos rápidos de defesa. Outros autores afirmam que ela teve origem nas fazendas da Bahia com escravos angolanos. Na verdade, ela foi desenvolvida no Brasil e o que se pode constatar é a semelhança da música, dos instrumentos e de alguns movimentos de danças guerreiras da região de Angola, podendo existir dessa forma algum tipo de referência.

Como citamos no início do texto, a musicalidade africana foi marcante na construção de sua identidade em território alheio. Os negros escravizados buscavam no canto a forma de

¹ Como escravos domésticos podemos identificar as mucamas, pajens, cozinheiras, amas-de-leite, cocheiros.

expressar seus sentimentos, lamentos e desejos. Sempre que podiam, eles estavam a cantar. Na rua, em encontros nos dias de folga ou até mesmo no trabalho, o negro entoava a saudade da terra natal, sua fé e suas queixas.

Seus instrumentos, tais como marimba, tambores, chocalhos, violão de angola e o urucungo, marcaram a história da música em nosso país. Os tambores se faziam presentes em todas as manifestações que os negros realizavam, seja nas ruas ou recônditos. Os maiores, como o Caxambu, eram poucos visualizados e por isso menos retratados pelos artistas estrangeiros, outros foram perseguidos pela polícia devido a atração que causava aos demais escravos das fazendas circunvizinhas, interferindo em sua produção e, muitas vezes, tirando-os do trabalho para participar do batuque, deixando seus donos furiosos.

O bater de palmas em padrões rítmicos, como duas rápidas e uma lenta, era também comum. Os viajantes encontravam em todos os lugares do Rio escravos que improvisavam canto e dança batendo palmas em torno de fontes e nas praças. Em algumas de suas imagens, os escravos batem palmas e dançam ao som de tambores, enquanto em outras não se vêem instrumentos (KARASCH, 2000, p. 316).

A citação acima encontra-se na obra de Mary Karach. Ao estudar a vida dos escravos no Rio de Janeiro, ela retrata uma cena muito comum dos atuais praticantes da capoeira; esta me chama atenção com relação a utilização do espaço público, da rua. Como sabemos, a capoeira sempre foi discriminada e, assim como nos dias de hoje, ela utiliza as ruas e praças para expressar sua arte e divulgá-la diante da sociedade. No período imperial, os capoeiristas já faziam uso deste espaço público, seria este um fator propício para estigmatizar a capoeira como elemento da liberdade e para a perseguição sofrida como marginalidade?

Acredito que não, pois a rua sempre foi palco das mais diversas manifestações culturais, sociais e políticas. Na Primeira República, a capoeira como elemento de apoio a grupos detentores de poder político, tanto atuava em seu favor, como sofria sua repressão. O estigma de marginalidade seria reflexo da multiracialidade existente no país e do intenso processo de branqueamento que buscava a elite. A praça, a rua, seria o lugar mais propício que os capoeiras encontravam para, em rápidos momentos, manifestarem seus desejos, expressar sua cultura e ao menor sinal de perigo se espalharem em busca da liberdade, fugindo da repressão policial.

A Música na Capoeira

A Capoeira é a única modalidade de luta marcial que se faz acompanhada por

instrumentos musicais. Isso deve-se basicamente às suas origens entre os escravos que, dessa forma, disfarçavam a prática da luta numa espécie de dança, enganando os senhores de engenho e os capitães-do-mato. No início, esse acompanhamento era feito apenas com palmas e toques de tambores. Posteriormente foi introduzido o Berimbau, instrumento composto de uma haste tencionada por um arame, tendo por caixa de ressonância uma cabaça cortada. O som é obtido percutindo-se uma haste no arame; pode-se variar o som abafando-se o som da cabaça e (ou) encostando uma moeda de cobre no arame; complementa o instrumento o caxixi, uma cestinha de vime com sementes secas no seu interior.

Antigamente não havia música de fundo na capoeira. No máximo, quem estava por perto marcava o ritmo com um tambor. Em seu fabuloso levantamento publicado em 1834, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean Baptiste Debret deixou claro que os tocadores de berimbau tinham a intenção de chamar a atenção dos fregueses para o comércio dos ambulantes. Henry Koster², por sua vez, escreveu em suas anotações de 1816 que, de vez em quando, os escravos pediam licença para dançar em frente à senzala e se divertiam ao som de objetos rudes. Um deles era o atabaque. Outro, “um grande arco com uma corda, tendo uma meia quenga de coco no meio ou uma pequena cabaça, amarrada” (KARASCH, 2000, p. 316). Era um instrumento de percussão trazido da África. A palavra vem do quimbundo, mbirimbau ou, como conhecemos hoje, berimbau.

O Berimbau, um instrumento usado inicialmente por vendedores ambulantes para atrair fregueses, tornou-se instrumento símbolo da Capoeira, conduzindo o jogo com o seu timbre peculiar. Os ritmos são em compasso binário. O que conhecemos hoje é o chamado berimbau-de-barriga porque o músico leva e traz a boca da cabaça até o próprio corpo para alterar o som. Segundo o folclorista Édison Carneiro, foi neste século, na Bahia, que o instrumento se incorporou ao jogo da capoeira, para marcar o ritmo dos praticantes (CARNEIRO, 1957, p. 78). O que define um jogo rápido ou lento é o toque, um padrão rítmico-melódico tocado e cantado. Segundo o etnógrafo Waldeloir Rego (REGO, 1968, p. 58), existem 25 tipos de toque. A rigor, cada toque tem um significado e representa um estilo de jogo. Entre os mais tradicionais, de autoria desconhecida, estão o Angola (bem lento, para os capoeiras que gingham pertinho do chão), São Bento Pequeno (ou Angola invertida, para golpes em que os oponentes chegam muito perto um do outro), São Bento Grande (um toque que tem ritmo agressivo, indica um jogo alto com golpes aprimorados e bem objetivos, um "jogo duro"), Cavalaria (toque de aviso, chama a atenção dos capoeiristas para a chegada de

² Inglês que se radicou em Pernambuco, virou senhor de engenho e passou a ser chamado de Henrique Costa.

estranhos na roda, outrora, usado nos tempos da proibição do jogo, para avisar a chegada da polícia), Amazonas (que saúda um mestre visitante) e Benguela (o mais lento da capoeira regional, um toque que chama para um jogo compassado, curtido, malicioso e floreado, usado para acalmar os ânimos dos combatentes). O Iuna é um toque especial para os alunos formados por Mestre Bimba e capoeiristas experientes, incita um jogo amistoso, curtido, malicioso e com a obrigatoriedade do esquete é um exemplo de toque instrumental. Santa Maria e Idalina são toques de apresentação. A maioria tem letra e muitas vezes quem está cantando aproveita para comentar o jogo, improvisando versos que pedem para baixar a agressividade ou que zombam do capoeirista que não é tão bom quanto dizia.

Numa roda de angoleiros, o conjunto rítmico completo é composto por: três berimbaus (um grave, Gunga; um médio, Viola e um agudo, Violinha); dois pandeiros; um reco-reco; um agogô e um atabaque. A parte musical tem ainda ladainhas que são cantadas e repetidas em coro por todos na roda. Um bom capoeirista tem obrigação de saber tocar e cantar os temas da Capoeira.

Desta forma, identificamos alguns dos elementos que formaram a cultura afro-brasileira em nosso país, desde o período de colonização até a atualidade e que permanecem ativos na sociedade de formas e maneiras diferentes.

A Capoeira na Construção da Identidade Nacional

Havia no final do século XIX e início do século XX, uma preocupação em definir o caráter nacional brasileiro, uma identidade tanto do indivíduo brasileiro como de suas manifestações culturais e esportivas. O passado marcado por séculos de escravidão preocupava a elite que buscava melhorar a imagem do Brasil diante dos países europeus e Estados Unidos. Não havia como negar a miscigenação existente, o país tinha em sua população crioulos, cafuzos, mamelucos, uma raça que trazia no sangue o “instinto selvagem do índio” e a “força do negro” que ajudaram a construir o país.

Esta era a maior preocupação da elite brasileira - mascarar o preconceito racial com o discurso evolucionista da mestiçagem. Desenvolver um país sem deixar transparecer suas raízes, seu povo, suas manifestações culturais tais como são. Após a abolição, a ascensão do negro na sociedade se dava por sua aparência. A “brancura cultural”, termos usado por Thomas Skidmore para classificar os requisitos sociais que legitimassem o negro livre, ou seja, o cabelo, as roupas, o comportamento, a riqueza, eram os fatores que o legitimavam socialmente (SKIDMORE, 1976, p. 56).

O ideal de branqueamento foi a tese desenvolvida pela classe dominante para consolidar o Brasil entre as maiores potências do mundo. Acreditava-se que para haver um desenvolvimento favorável para o país, seria necessário uma estabilidade política e um aumento considerável de contingente imigrante para branquear, em alguns anos, o país. Tal posição era justificada com os seguintes argumentos: os negros possuíam baixa taxa de natalidade e maior índice de morte e a miscigenação proporcionaria uma população mais clara por ser o gene branco mais forte. Era o início da República e o fim da inferioridade inata e permanente dos não-brancos.

Outro fator determinante para se medir o sentimento de identidade nacional era a produção literária. Machado de Assis foi o precursor da análise literária no Brasil. Em sua concepção, a produção existente não era digna de representar uma nação. Por outro lado, discordava do ponto de vista dos romancistas que colocavam o índio como autêntico ancestral brasileiro, mas admitia que era nos costumes do interior que melhor se preservavam as originais tradições nacionais.

Poucos autores fizeram suas produções com base na cultura popular. A maioria preferia retratar a fauna e a flora existente no país, sempre numa visão romântica e urbana. A elite intelectual brasileira assumia que não existia um caráter nacional definido, mas deixava claro que almejava os mesmos traços culturais europeus e procurava estar sempre à sua altura para conseguir o devido respaldo. Como exemplo disto, temos o discurso de Graça Aranha numa conferência em Buenos Aires, em 1897, cujo título era “A literatura atual no Brasil”, onde dizia:

Somos um povo novo; ainda não temos uma verdadeira significação histórica. Que somos um produto de várias raças, é sabido; mas que não somos só o resultado do cruzamento do português, do índio, do africano, também é certo. Estes elementos clássicos da nossa formação são cada dia perturbados por outras forças, que vão chegando ao nosso solo. O tipo nacional não se pode fixar com as misturas diversas que o vão minando; e o caráter brasileiro permanece uma incógnita (SKIDMORE, 1976, p. 109).

Mas e a capoeira ? como identificá-la neste processo? A migração dos escravos libertos para os centros urbanos fez com que estes também contribuíssem para o processo de branqueamento existente no país. Ociosos nas grandes cidades, sem emprego, qualificação e moradia, os negros se viam frente a duas escolhas: vender sua mão de obra para seus antigos senhores em troca de quase nada ou inserir-se nas maltas, temíveis grupos de marginais, capoeiristas, que atormentavam a paz social. Daí ser a capoeira discriminada e estigmatizada como “coisa de negro”, de “marginal”. Na verdade, ela foi vítima da falta de infra estrutura

social oferecida após a abolição. Não havia oferta de emprego, as moradias eram precárias (quando a encontravam) e a discriminação social e racial se fazia presente em todos os momentos.

Os capoeiras foram perseguidos pela polícia e até inseridos no código penal de 1890, tendo inclusive a pena de exclusão do país. Seria uma forma de eliminar da sociedade grande parte de sua população, reforçando a imagem do negro como um elemento atrasado e anti-social, dando assim à elite um novo incentivo para trabalhar por um Brasil mais branco.

A primeira referência literária sobre a capoeira encontra-se no clássico de Manuel Antônio de Almeida, intitulado “Memórias de um Sargento de Milícia”, de 1852. Neste livro, a exaltação do físico, das habilidades e destrezas, faz com que a capoeira receba uma nova leitura social, se enquadrando numa busca pela identidade nacional, do esporte nacional. Líbano, divide os trabalhos teóricos sobre a capoeira em três momentos: a) cronistas e pioneiros – literatos que buscavam a recuperação da capoeira, tal como o autor acima citado, sempre exaltando as qualidades dos capoeiristas; b) o enfoque dos folcloristas, nas décadas de 1920 e 1930, onde o ideário nacionalista e modernista de uma parte da elite intelectual produzia uma profunda revisão no conceito dos mesmos sobre a cultura popular e, c) no final do século XX, surge um novo olhar sobre a capoeira com novas abordagens realizadas pelos historiadores e sociólogos (SOARES, 1999, p. 9).

Melo Morais Filho, ao retratar as festas e tradições populares no Brasil (MORAIS, 1946, p.443), menciona a capoeira como uma luta nacional, resultante da mestiçagem no conflito das raças. Ele a compara com as lutas de outros países e exalta sua participação tanto na política como nas forças militares. Já João Maurício Rugendas caracteriza a capoeira como um folgado guerreiro muito violento (RUGENDAS, 1954, p.197), mas também voltado para à luta, assim como foi caracterizada durante boa parte do século XIX, nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador.

A literatura sobre a capoeira possui características interessantes e divergentes que diferenciam os cronistas e pioneiros dos folcloristas. Enquanto os primeiros (como vimos acima) buscavam retratar a capoeira como um esporte nacional, a versão dos folcloristas visava a capoeira enquanto cultura de raça, cultura do negro.

Ainda no enfoque dos folcloristas, Edison Carneiro e Luís da Câmara Cascudo foram primordiais para a conceituação da capoeira nesta área, como podemos ver na citação abaixo: “A linha do folclore busca recuperar a capoeira enquanto festa, manifestação cultural genuinamente brasileira, expressão da nacionalidade, mas no plano de uma investigação

histórica ela recupera o memorialismo, sem realizar estudos profundos na direção do passado” (SOARES, 1999, p. 16).

Outro momento de fundamental relevância para a consolidação da capoeira como identidade nacional, se deu no governo de Getúlio Vargas. Este, visando o maior controle sobre as classe populares, criou uma política de incentivo e legitimação da cultura afro-descendente tornando-a mais próxima de si e da classe dominante. Não só a capoeira fez parte desse processo, como também, o samba e os cultos religiosos passaram por mudanças que os tornaram “legitimados” socialmente.

A capoeira, sempre praticada nas ruas, nos guetos, por vadios e desordeiros, não poderia ser assim classificada como símbolo de identidade nacional, era necessário discipliná-la, torná-la padronizada e para orientá-la nessa nova versão, surgiu Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, baiano, exímio jogador de capoeira, que convencido por seus alunos da faculdade de medicina, criou uma ruptura na capoeira com a criação da Luta Regional Baiana, que também era capoeira, só que acrescida de movimentos de outras lutas marciais. Inventou o batizado aos moldes das colações de grau dos grandes colégios e faculdades, com apadrinhamento, graduação, diploma, numa cerimônia onde eram exibidos os alunos que se destacavam em seu sistema de treinamento. Surgia, assim, a luta nacional brasileira, a Capoeira Regional, agora praticada em academias, pela elite, reconhecida pelo Presidente da República, banida do código penal.

Aqueles que não aderiram ao novo estilo permaneceram estigmatizados como vadios, praticantes da capoeira angola, da capoeira mãe, de estilo mandingueiro, praticada pelas ruas, nos guetos – a capoeira do Mestre Pastinha, também baiano. E onde estava a capoeira das maltas, do Rio de Janeiro, de Pernambuco, São Luís? Aquela capoeira que aterrorizava a sociedade? Quem sabe? No Rio de Janeiro, os líderes foram banidos da cidade por Sampaio Ferraz e enviados para a ilha prisão de Fernando de Noronha, assim como outros de vários estados, com o intuito de apagar do passado a mancha negra que ficou da escravidão, num país em pleno desenvolvimento, onde o clareamento da raça se dá cada vez mais.

Como podemos ver, a capoeira é um elemento da cultura nacional que permanece em constante mutação. Ora é crime, ora folclore, em outros momentos esporte e até mesmo cultura popular. Mas o que não podemos negar é que ela é um dos elementos determinantes daquilo que constitui a identidade nacional, mesmo que esteja estigmatizada, mesmo que resista ou não às mudanças determinadas pela classe hegemônica, ela permanece viva, presente por onde passa e reconhecida como identidade brasileira.

Referências bibliográficas

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. *Folgedos tradicionais: etnografia e folclore/clássicos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, s/d.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, Melo Filho. *Festas e tradições populares no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia Editores, 1946.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 2. ed. revista e ampliada. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Funarte, 1988.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoã, 1968.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1954.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial. 1850-1890*. Rio de Janeiro: Access, 1999.