

Literatura afrodescendente e cultura oral: poesia negra, jazz, blues e capoeira

Elio Ferreira (UESPI)*

Introdução

No presente artigo, faço um estudo comparado da poesia negra: letras de *jazz/blues* escritas por Langston Hughes, um dos poetas mais representativos do Renascimento Negro do Harlem, Estados Unidos, e as cantigas de capoeira do mestre Bimba, como também algumas de autoria do domínio público, destacando as estratégias da capoeira, como a **Negaça**, e suas relações com a escrita literária da Diáspora africana. Mapeio semelhanças e diferenças na performance do poeta negro, do jazzista e do capoeirista, que evocam a memória gestual do corpo em diálogo com o narrar, o canto, a dança, a luta, a ginga, a trama, a dissimulação, a esquiva/o ataque. Falo da poesia, da capoeira e do *jazz* como cultura de resistência e a recusa aos estereótipos e preconceitos raciais. Discorro sobre a gênese, criação/recriação e difusão do *jazz* inventado pelos afro-estadunidenses e a capoeira, esta criada no Brasil pelo cativo africano, banto ou *bantu*. Enfatizo o canto de “chamada e resposta”, co-réplica (*call-response*) da tradição africana e da herança *griot*, cujos modelos estéticos e argumentos criativos migraram para as canções, cantigas e para a poesia afrodescendente das Américas, articulados sob a perspectiva de uma circularidade em espiral.

Nessa tecitura, a intercomunicação escrita e a memória oral afrodescendente percorrem os gestos do corpo através da relação poesia, música, dança e expressão gestual. O corpo performático passa por uma espécie de rito da linguagem palavra/corpo, que Leda Maria Martins denomina “oralitura”. Isso significa o lugar de arquivo da memória coletiva de uma sociedade ou grupo humano, cuja memória é reelaborada através das

incursões do corpo negro nos diálogos da tradição com a cultura moderna, reterritorializadas nos espaços e encruzilhadas diaspóricas.

Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (*tanga*) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo também [Pierre] Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas (MARTINS, 2000, p.84).

Jazz e identidade cultural: desafio, improvisação e performance (1920-1945)

O poema citado abaixo “Jazzonia”, de Langston Hughes, poeta afro-norte-americano, traduz o diálogo entre o presente e o passado, a busca das origens esquecidas no tempo e lugar distantes, na África genesíaca dos nossos antepassados, para significar a memória e a identidade cultural na invocação do mito e da história ancestral, que se entrecruzam com a vida pessoal, o tempo presente, os lugares do poeta do Harlem. Este local da *performance* dos jazzistas representa a encruzilhada da cultura negra, o imaginário étnico-racial, onde se dá a confluência de jovens afrodescendentes, que conscientes ou não manifestam seus anseios, alegrias, tristezas na dança, nos gestos ou “volejos do corpo” (MARTINS, idem), esse corpo que significa o arquivo da memória pessoal e coletiva da Diáspora africana nas Américas, quando a expressão gestual performa a fusão das experiências do indivíduo e do seu grupo. O vocábulo “Jazzonia” remete à encruzilhada, ponto de bifurcação onde se articulam as vozes do passado e do presente que preconizam o futuro, em versos indicativos como “Num cabaré giratório” (HUGHES, 1966, p. 238), que estabelece uma relação de circularidade tal qual a dinâmica afrodescendente das culturas de roda em espiral.

JAZZONIA

Langston Hughes

Oh, sliver tree!
Oh, shining rivers of the soul!

In a Harlem cabaret
Six long-headed jazzers play
A dancing girl whose eyes are bold
Lifts high a dress of silken gold.

Oh, singing tree!
Oh, shining rivers of the soul!

Were Eve's eyes
In the first garden
Just a bit too bold?
Was Cleopatra gorgeous
In a gown of gold?

Oh, shining tree!
Oh, silver rivers of the soul!

In a whirling cabaret
Six long-headed jazzers play.¹

Os versos acima performam o rito coletivo a partir da invocação da cosmologia das canções de origem africana, ritualizadas pelo poeta solista e a resposta do coro de vozes. Assim como nas cantigas de capoeira, o coro é repetido na composição do poema: “Oh, árvore de prata! / Oh, rios brilhantes da alma!” (HUGHES, idem) - entre uma estrofe e outra, conforme a estética “chamada e resposta” das cantigas populares afrodescendentes. O coro de vozes ou a base musical cria a atmosfera às improvisações do cantor ou músico solista. Aqui, o Eu da enunciação remete aos locais de diversão,

¹ Tradução de Guilherme de Almeida. “Jazzonia”. “Oh, árvore de prata!/Oh, rios brilhantes da alma!/Num cabaré do Harlem/Tocam seis “jazzers” de cabeças alongadas./Uma dançarina de olhos sem-vergonha/Ergue demais o vestido de seda dourada./Oh, árvore cantante!/Oh, rios brilhantes da alma!/Seriam os olhos de Eva/No primeiro jardim/Um pouco mais sem-vergonha?/Cleópatra seria esplêndida/ Num vestido de ouro, assim?/Oh, árvore brilhante!/Oh, rios de prata da alma!/Num cabaré giratório,/Tocam seis “jazzers” de cabeças alongadas” (Hughes, Langston. “Jazzonia”, in Marques, Oswaldino (org.), op. cit., 1966, p.238).

frequentados por estudantes, trabalhadores, escritores, artistas e boêmios, na década de 20 do século passado, focalizando a atmosfera festiva, a agitação e a efervescência dos pequenos cabarés, clubes e casas noturnas do Harlem, bairro negro que, naqueles anos anteriores à Depressão Econômica, tornara-se a pátria e a morada do poeta Langston Hughes e da maioria dos seus colegas: intelectuais e artistas do Renascimento Negro. Esses espaços eram os principais pontos de concentração da população negra, onde os jovens se encontravam para se divertir, conversar, dançar, ouvir a música das bandas de *jazz* e shows solos de cantores e cantoras de *blues*. Nessa época, a música negra atraía um grande fluxo de estrangeiros e turistas brancos para a vida noturna dos bairros negros de Nova York. Em “Jazzonia”, a noite do pequeno cabaré é animada pelo ritmo musical contagiante e performático dos jazzistas negros e a performance das dançarinas. O caráter dançante do jazz e a *performance* lasciva das dançarinas evocam a tradição cultural africana. “La danza de los saras puede haber inspirado el encuentro de Ochún con Changó, puede incluso ser el antepasado inmediato de la calenda y haber legado así a la yuka y a la rumba el característico simbolismo del vacunao” (JAHN, 1963, p.112), que também dialogam com a umbigada brasileira, com o tango argentino, dentre outras danças afro-diaspóricas. Isso corrobora com o ideal artístico proposto e defendido pelos jazzistas negros de então, que concebem a música inseparável da dança. Essa relação do canto, música e dança traduz os ritos sagrados procedentes da África. Por outro lado, a memória da profissionalização do *jazz* está associada à resistência cultural e social dos negros, bem como às formas de lazer e entretenimento, considerando-se o fato que, nas suas origens, esta música era tocada nos bordéis, espaços públicos, casas de dança das classes populares negras de New Orleans. O vocábulo *jazz* remonta às línguas de origem africana e pode significar “vigoroso” ou “ejacular”, “gozar” e ainda “sêmen” (LOPES, 2005, p.356-7).

Em “Jazzonia”, a sensualidade inscrita na *performance* “de uma dançarina” (HUGHES, *ib.*) cria ante o olhar de dentro, do narrador negro e presente a atmosfera de prazer e sedução, veiculada pelo ritmo musical que performa a sinuosidade das curvas do corpo feminino, ritualizado na dança: “Uma dançarina de olhos sem-vergonha/Ergue demais o vestido de seda dourada”, descentrando o mito e a moral judaico-cristão ao parodiar a imagem bíblica e pudica de Eva no jardim do Éden. Ao mesmo tempo, em que

o fio da ação performática e fabular invoca e reatualiza a história da legendária Cleópatra, rainha do Egito. Desse modo, a linguagem poética recupera a memória feminina entrelaçada por uma teia de sabedoria, sexualidade, desejo, trama e sedução para, finalmente, completar o percurso da narração circular e espiralada que percorre os tempos presente e passado: Harlem/África/Harlem, *negralizando* e africanizando a lenda genesíaca de Eva no Paraíso e a história de Cleópatra ao revisar a memória do negro nas Américas. O poema borra e liquefaz as fronteiras fixadas pelo espaço geográfico da nação ocidental, “acelera e intensifica a desterritorialização” (DELEUZE e GUATARRI, 2002, p.35) da supremacia cultural do colonizador europeu, para reivindicar um campo mais aberto e abrangente, que se baseia na pluralidade e diferença das culturas identitárias e do “retorno à etnia” (HALL, 2003). Referindo-se ao caos da hegemonia cultural e do significado de nação unificada, Stuart Hall diz que

Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, as velhas certezas e hierarquias da identidade britânica têm sido postas em questão. Num país que é agora um repositório de culturas africanas e asiáticas, o sentimento do que significa ser britânico nunca mais pode ter a mesma velha confiança e certeza (HALL, 2003, p.84).

A travessia da “Porta do Não Retorno” (BRAND, 2002) definiu a (re)criação do *jazz*, do *blues*, da capoeira e de inúmeras expressões culturais afrodescendentes através do diálogo da tradição africana com as culturas modernas da Diáspora. Os músicos negros de New Orleans adaptaram os instrumentos de sopro de procedência europeia aos ritmos e notas originários da tradição musical africano-americana. Entre outras performances da tradição musical do *jazz* antigo é importante lembrar os funerais dos negros ilustres ou músicos de New Orleans, acompanhados por bandas de música, tocando notas fúnebres da residência do morto ao cemitério. Nessa perspectiva, a capoeira possui a “Túna da morte”, toque de berimbau executado nas exéquias de um capoeirista.

“Jazzonia”, de Hughes, focaliza o segundo momento do jazz pós-New Orleans, tocado num daqueles pequenos cabarés noturnos dos anos 20 do século passado, em Nova York. O jazz dessa fase se identifica social e culturalmente com os primeiros

migrantes negros do Sul, já habituados à vida da cidade grande. Nessa época, os “brancos começaram a afluir ao Harlem em manadas” (HUGHES, 1944, p.293-4). Lembra Langston Hughes na sua narrativa autobiográfica: *O imenso mar*. Seu testemunho é feito a partir do olhar crítico dos negros que se sentiam constrangidos com a presença dos brancos: “contemplando os fregueses negros como quem contempla os divertidos animais do jardim zoológico” (idem, 293).

“*Jazz band* no cabaré parisiense”, outro poema de Hughes, sinaliza uma relação de discursos transgressores, a ruptura da hierarquia social e racial, cujo deslocamento é fomentado a partir da execução do ritmo musical da banda de *jazz* e os dançarinos, criando-se uma atmosfera de encantamento e ultrapassagens simbólicas de fronteiras sociais e raciais entre os frequentadores de um cabaré noturno. A performance *jazzista* invoca o lugar da encruzilhada, o espaço das metamorfoses, simbioses e mutações imprevisíveis da morada de Exu, onde são possíveis as relações de cruzamento pacífico ou conflituoso: “fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2000, p.65). A música negra é o legado espiritual mais precioso do mundo moderno. Sua difusão tem sido importante no sentido de estabelecer uma rede de comunicação entre os jovens negros de várias partes do planeta através da performance gestual do corpo, da dança e seus adereços iconizadores da utopia, resistência, identidade, solidariedade, espiritualidade e autoestima do colonizado, além de (re)humanizar os brancos. Ao mesmo tempo em que o *jazz* evoca alegria, vigor, lascívia, sexualidade, inspirados pela música e a dança, o ritmo e a memória do corpo gesticulado que canalizam o diálogo de rupturas contra os sistemas de opressão.

JAZZ BAND NO CABARÉ PARIENSE

Play that thing,
Jazz band!
Play it for the lords and ladies,
For the dukes and counts,
For the whores and gigolos,
For the American millionaires,
And the school teachers
Out for a spree.

Play it;
Jazz band!
You know that tune
That laughs and cries at the same time.
You know it.
May I?
Mais oui.
Mein Gott!
Parece uma rumba.
Paly it, jazz band!
You've got seven languages to speak in
And then some,
Even if you do come from Georgia.
Can I go home wid yuh, sweetie?
Sure.²

A tradição da música negra distingue-se pela interrelação ritmo, canto e dança. Paul Gilroy assinala que: “A expressão corporal das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas” (2001, p.162), vivenciadas pelo trabalhador cativo na *plantation*.³ Os *jazzmen* jovens dos anos 40 perceberam que os músicos negros, que haviam criado o *swing* estavam pobres, ao passo que os brancos tinham adquirido fama e dinheiro, tocando a música dos negros. A idéia dos *boppers* do *jazz* moderno era inventar um ritmo que os brancos ou principiantes não fossem capazes de executar, apenas os músicos de fato. Nas reuniões feitas pelos colegas idealizadores da vanguarda negra, o pianista Telonius Monk dizia: “Nós vamos criar algo que eles não possam roubar, por não saberem tocar” (CALADO, 1990, p.151). E criaram o *bop* ou *bebop* a partir das *jam sessions*. Durante os intervalos ou quando encerrava o horário de trabalho nos bares, cabarés, clubes, os jazzistas negros se reuniam entre si – nas rodas de *jam sessions*, onde tocavam as músicas e

² Tradução de Elio Ferreira e Antônio de Sampaio, revisão de Roland Walter. “O *jazz band!*/Toque isso para os senhores e senhoras,/Para os duques e condes,/Para as prostitutas e gigolôs,/Para os americanos milionários,/E os professores secundaristas/Numa farra./Toque isso,/O *jazz band!*/Você conhece esse tom/Que faz rir e chorar ao mesmo tempo./Você o conhece./Eu devo?/*Mais oui!*/*Mein Gott!*/Parece uma rumba./Toque isso, o *jazz band!*/Você tem sete línguas para falar/E mais algumas,/Mesmo se você vier da Geórgia./Posso ir para casa com você, meu doce?/Claro” (Hughes, Langston. “Jazz Band in a Parisian Cabaret”, op. cit., 1995, p.60).

³ Segundo Nei Lopes (2005, p. 536), *plantation* “designava as fazendas e os engenhos de cana-de-açúcar, café, algodão etc. que, comandados por um único proprietário, exploravam a mão-de-obra escrava.”

os ritmos de sua preferência, adotando a improvisação como *leitmotiv* da performance artística.

Na década de 40, as *jam sessions* surgem como uma espécie de laboratório de improvisações, desafios e experimentação musical do *jazz/ bebop* e, sobretudo, uma atitude consciente contra a música comercial e a degradação da tradição da música negra. O desempenho do *bopper* solista depende da colaboração do grupo, dos membros da banda que fazem a base para o improviso, assim como o capoeirista conta com a disposição do parceiro e o coro de vozes e palmas dos integrantes da roda para transmitirem energia ao jogo, a força ou pulsão dos ancestrais – o Axé! O improviso do capoeirista pode acontecer em duas instâncias: a) na improvisação das cantigas, executadas pelo cantor solista que se apoia no refrão ou na resposta do coro de vozes da roda; b) na performance dos capoeiristas durante a luta propriamente dita. Na *jam session*, o *bopper* estuda as experiências musicais da sua coletividade, ao mesmo tempo em que suscita a competição, o desafio, a disputa durante a performance dos jazzistas, além de simbolizar uma forma de contestação, de protesto e resistência à hegemonia da música comercial. Quanto ao caráter competitivo do *bebop*, as opiniões divergem de pessoa para pessoa. Ralph Ellison remete à dinâmica interna do *jazz* e seus aspectos contraditórios, protagonizados pelo *jazzman* no interior do grupo como a “disputa” e a interatividade no processo de criação, da improvisação musical.

Existe nisto uma contradição cruel implícita na própria forma de arte. Pois o verdadeiro jazz é uma arte de afirmação individual no interior e contra o grupo. Cada momento de jazz verdadeiro... brota de uma disputa na qual o artista desafia todo o resto; cada vôo solo, ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição. Dessa forma, porque o jazz encontra sua própria vida na improvisação sobre materiais tradicionais, o Jazzista deve perder sua identidade mesmo quando a encontra... (ELLISON, apud GILROY, p.168-9).

Memória do *jazz*: performance e improvisação

Mary Lou Williams escreveu sobre a disputa nas *jam sessions*, revelando o significado reterritorializador da música negra através do “solo improvisado” do *jazz*, da competitividade e do desafio propagado por Hawkins frente aos membros da comunidade de músicos, demonstrando a euforia dos seus parceiros e a vontade irreduzível de tocar do *bopper* protagonista da ação performada: o vigor e a criatividade do solo orquestral do jazzista negro no decorrer da performance musical. Isso quando se dá a aparição ontológica do saxofonista Hawkins, que instiga a presença dos músicos da cidade para tocar, medir suas experiências e aprender com ele, um músico já consagrado.

A notícia de que Hawkins [o melhor saxofonista do período – FN] estava em Cherry Blossom se espalhou rapidamente e, em meia hora, lá estavam também Lester Young, Ben Webster, Herschel Evans, Herman Walder e um ou dois tenores desconhecidos se amontoando no clube para tocar.

Bean (apelido de Hawkins) não sabia que os tenores eram tão bons e não conseguia se controlar, embora tivesse tocado durante toda a manhã. Naquela noite eu estava cochilando quando, às 4 da manhã acordei com alguém batendo na janela. Abri a janela e lá estava Ben Webster. Ele disse: “Levante-se, gatinha, estamos jamming e todos os pianistas estão cansados. Hawkins tirou a camisa e continua tocando. Você tem de vir” (WILLIAMS, apud HOBSBAWM, 1990, p.94).

Memória da capoeira: Negaça e improvisação

A essência da capoeira não consiste unicamente em derrotar o parceiro, mas também aprender com os seus erros e acertos, tramando a cada momento um golpe inesperado contra o adversário, que providencialmente improvisará uma esquivada, acompanhada de contragolpe como defesa e réplica ao ataque do oponente. Daí o caráter contraditório, ambíguo e plural da capoeira por ser canto poético, **Negaça** ou fingimento, dramatização, dança, brincadeira, cultura de resistência e luta. Por isso, o capoeirista deve estar sempre em alerta, de olho bem aberto, perscrutando os movimentos e os gestos do

outro, estudando seu jogo, como numa partida de xadrez, olhando no olho do adversário para evitar surpresas desagradáveis. Na Bahia das primeiras décadas do século XX, a roda de capoeira era chamada de “vadiação”. Isso provavelmente como forma de mascarar, dissimular ou negacear a função guerreira da luta, no sentido de fugir à repressão policial. Daí o significado lúdico e perigoso da arte marcial brasileira - uma faca de ponta que pode furar – parafraseando a metáfora das cantigas de capoeira. Assim como o jazzista numa *jam session*, o capoeirista numa roda de capoeira desafia e aprende a jogar com os companheiros do grupo, como preconiza esta cantiga interpretada por Mestre Bimba:

Vai você,
Vai você...
Dona Maria (coro)
Como vai você?(coro)
Joga bonito
Que eu quero aprender.

Esse tipo de assédio acontece também durante os encontros e jogos brasileiros: nacionais e internacionais de capoeira. Quando Mestre Camisa, ícone da Capoeira Regional contemporânea, um dos principais herdeiros de Bimba, visitou a cidade de Teresina, em 2004, os capoeiristas do evento ouviram com atenção as palestras e ensinamentos do Mestre. Todos nós desejamos jogar na roda com ele e os que tiveram esse mérito se sentiram imensamente honrados. Para um capoeirista consciente, nada lhe é mais valioso do que jogar com o professor ou mestre, de quem poderá aprender com mais apuro os fundamentos da luta, mesmo que isso lhe custe alguma rasteira, banda, cabeçada ou tesoura, o que faz parte do aprendizado de um capoeirista. Nesse contexto, a performance de Hawkins, destacada em narrações anteriores, remete à figura do imbatível e legendário Mestre Bimba, o criador da Capoeira Regional, quando nos anos 30, também sem camisa, aparecia estampado nas manchetes dos jornais de Salvador, exibindo sua compleição atlética para desafiar no ringue todos os mestres de capoeira e lutadores de quaisquer modalidades de luta da capital baiana. Na época, Bimba venceu a todos que ousaram atender aos seus desafios no ringue.

Na capoeira, dependendo da circunstância, o desafio pode também constituir um desacato, principalmente se esse desafio é dirigido ao mestre por um capoeirista jovem ou hierarquicamente inferior. Ouvi contar nas rodas de capoeira, que um dia apareceu um capoeirista na academia de Mestre Bimba e o desafiou. Ele se dirigiu ao mestre em tom de ameaça: - “Eu quero jogar com você”. Bimba respondeu: - “Pode jogar. Fique à vontade”. E o jovem retrucou: - “Eu quero jogar com você.” O mestre já era um homem maduro. Seus alunos insistiram... queriam “comprar a briga” contra o jovem presunçoso. – “Deixem ele...” Disse o mestre, transmitindo sua habitual calma, segurança e sabedoria. Quando estava se chegando ao final da roda, o mestre foi ao pé do berimbau e chamou o moço para jogar. O adversário ingenuamente saiu num aú⁴ e Bimba deu-lhe um ponta-pé na boca, quebrando os molares do desafiante e fazendo sua boca sangrar. Este interrogou sobressaltado – “O que é isso mestre?” E Bimba respondeu – “É pé, meu filho!...” Anos mais tarde, o ex-desafiante, que se tornara o famoso e valente Mestre Traíra, contava o episódio nas rodas de Salvador para os capoeiristas jovens e gabava-se de ter sido o único capoeirista da Bahia, que tivera a coragem em desafiar o lendário Mestre Bimba.

A Capoeira e sua gênese: canto, luta, cultura de resistência e entretenimento popular

A capoeira é um diálogo de corpos:
eu venço quando o seu corpo não tem mais
respostas para as minhas perguntas.
(Mestre Pastinha)

A ladainha é o gênero que apresenta maior afinidade e semelhança com o ritmo melancólico e as canções tristes do *blues* dos negros norte-americanos. Ela introduz uma “saudação no início do jogo da Angola [ou da Regional], podendo ser um aviso, uma reza, um lamento, um desabafo, um agrado, ou um desafio” (MATOS, 1995, p.12). A ladainha é uma espécie de *blues* da capoeira, que expressa a melancolia e o canto triste do narrador

⁴ Aú – “salto com as pernas para o ar, fazendo apoio com as mãos no solo, voltando, em seguida, à posição inicial, funcionando como defesa numa fuga” (Bola Sete, apud Lima, 2005, p. 57).

solista marcado pelo ritmo do berimbau. Em geral, propicia a interferência ou a resposta do coro de vozes no final da canção, permitindo os pequenos improvisos do solista.

A Capoeira Angola é a primitiva, conforme eu ainda não era nascido quando apareceu. Dentro do meu conhecimento, a capoeira nasceu nas senzalas, nos engenhos, onde os negros trabalhavam... E porque não se conhecia a capoeira, o termo foi criado dos matos, quando apareceu... Quando o capitão do mato ia pegar os negros, então, que os senhores mandavam, [os negros] defendiam-se com pontapés, joelhada, marrada e cabeçada, e sempre, constantemente, [...] com o rabo-de-arraia (BIMBA, 2002, faixa 16).

A “dança-luta” trazida pelos bantos para o Brasil é também conhecida como “dança da zebra”, em cujo ritual o adversário tenta atingir o rosto do outro (FILHO, 2005, p.16). Nei Lopes alude à *n'golo* como sendo a mesma *bassula*, rito da tradição pastoril dos povos do sul de Angola: “executada nas cerimônias de iniciação das moças pelos rapazes a elas pretendentes, ao som do *hungu* ou *m'bolumbumba* que é o nosso berimbau de barriga” (LOPES, 1988, p.159). Antes das academias e escolas se aprendia capoeira de “oitiva”, observando o jogo dos capoeiristas experientes ou recebendo os ensinamentos de um mestre de quem se ganhava simpatia (ABREU, 2003, p.16 e 20). Nas primeiras décadas do século passado, a capoeira não era ainda considerada uma prática desportiva, mas um dos entretenimentos preferidos das horas de folga da população negra, pobres e operários da periferia de Salvador. O cancionário das cantigas de capoeira reservou este corrido⁵: “Dona Maria do Camboatá”, que revela o caráter multifacetado da luta, enquanto brincadeira, cultura de resistência, trama e arquivo da memória performática dos capoeiristas nas primeiras décadas do século passado. A letra se reporta à “vadiação” (antigo nome dado à capoeira) das domingueiras, festividades populares, dias santos, feriados e momentos de lazer da gente do povo. A composição é marcada pela “chamada e resposta” da tradição das cantigas populares afrodescendentes, indicando o canto do solista e a resposta do coro de vozes que animam a roda. Embora a temática seja

⁵ Segundo Esteves (apud Lima, 2005, p.78) é o “cântico de capoeira que marca o instante em que o jogo pode ter andamento, quando o coro é fundamental, devendo entrar desde o início.”

evidenciada pelo jogo lúdico, a cantiga também se reporta às armas como o “facão”, usado em casos especiais, pelos negros aquilombados ou livres durante os levantes urbanos, além de fazer referência a animais da fauna brasileira, como a “onça”, a “aranha caranguejeira”, o “cavalo do cão”, animais que inspiraram os africanos na estruturação dos golpes e movimentos da capoeira. É importante ressaltar ainda a repetição acentuada das interjeições “Ôi i oi i”, quando o grito, os gemidos, os sons guturais, as palmas, as vozes do corpo negro são tratadas como instrumento musical na execução das canções de capoeira, marcando o canto para a improvisação, cuja estética corresponde ao “*scat singing* (estilo de canto com sílabas sem sentido, onomatopaicas)” do *jazz* improvisado dos negros estadunidenses (CALADO, 1990, p.29), *griots*, cantores populares e poetas negros da atualidade.

DONA MARIA DO CAMBOATÁ

Domínio Público

Dona Maria do Camboatá
Chega na venda
E manda botá.

Ôi i oi i
Você tem cachaça aí
Ôi i oi i
Você tem cachaça aí
Ôi i oi i
Você tem mas não qué dá
Ôi i oi i
Ferro grande é o meu facão
Ôi i oi i
Dente de onça é morão

Ôi i oi i
Aranha caranguejeira
Ôi i oi i
É bicho cavalo do cão
Ôi i oi i
Você tem cachaça aí
Ôi i oi i
Você tem mas não qué dá.
(in ABREU, 2003, p. 19)

O teor da cantiga acima enfoca ainda o ambiente festivo dos bares da periferia de Salvador, revelando alguns aspectos similares às circunstâncias socioculturais de Nova York, em que o jazz se tornara a música preferida dos frequentadores dos cabarés do Harlem, na década de 20 do século passado. Na capital baiana, antes da década de 1960, havia um notável fluxo de turistas estrangeiros se movimentando na direção das “vendas/botecos” dos bairros, que davam acesso ao “exotismo” das manifestações populares negras nos barracões de capoeira e candomblés de Salvador. Assim, apesar de suas peculiaridades, a atmosfera cultural da Bahia lembra as casas noturnas do Harlem, naqueles anos em que os brancos se sentiram fascinados pela descoberta da música negra norte-americana. No entanto, com a invasão dos turistas ao local de lazer dos negros, estes se evadiram das casas noturnas para as badaladas tertúlias, que viraram moda nos bairros negros nova-yorquinos por mais de uma década, organizadas pelos negros e para eles e convidados, nas suas próprias residências. No livro *O imenso mar*, Hughes lembra também que as festas eram superlotadas, tornando impossível, muitas vezes, o acesso do grande público, mesmo dos convidados famosos, como embaixadores de países africanos e artistas. Já em Salvador, o fato acontecera de modo contrário. A partir dos anos 60, os próprios restaurantes luxuosos passaram a contratar os grupos de cultura popular, como capoeira, candomblé, samba e outros, promovendo *shows* comerciais para os turistas estrangeiros que, a partir de então, deixavam de frequentar gradativamente os barracões de capoeira e candomblés. Isso causou sérios prejuízos à economia dos bairros, às academias ou barracões de capoeira, como lamentavam alguns mestres da época a respeito desse esvaziamento.

Numa leitura mais simplificada, podemos afirmar que a capoeira Angola está para o *blues*, assim como a capoeira Regional está para o *jazz*. Ou ainda, Pastinha e Waldemar estão para a Angola assim como Robert Johnson está para o *blues* e Armstrong para o jazz clássico; Bimba está para a Regional assim como Charles Parker e Dizzy Gillespie estão para o *jazz/bebop*. O primeiro grupo estava mais próximo das origens, criou e evoluiu magnificamente dentro da tradição afro-americana; enquanto o segundo grupo

se baseou na dinâmica e recriação da tradição para criar novos modelos e estilos de cultura negra, como o *jazz/ bebop* e a capoeira Regional a partir do diálogo do presente com o passado. Um dos pontos comuns entre os antigos músicos de *jazz* e os mestres de capoeira é no que diz respeito à profissão exercida por eles. Muitos jazzistas, principalmente aqueles que não conseguiram sobreviver de música, voltaram para suas antigas profissões como alfaiate, engraxate, lavrador, carteiros. Quanto aos capoeiristas, antes de se tornarem famosos: Bimba foi estivador, doqueiro, carroceiro e carpinteiro e Pastinha foi pintor de paredes. A maioria dos capoeiristas era de origem humilde, filhos de operário, assim como os jazzistas negros. Outra coincidência é em relação ao apelido. Todo capoeirista ao ser iniciado na capoeira, passa pelo rito do batismo. Isso é realizado num dia festivo, quando os iniciados recebem um nome que o levará por toda a sua vida, dado por seu professor ou mestre. A cerimônia se realiza durante o jogo destes com os iniciados. Por exemplo, Bimba é o apelido de Manoel dos Reis Machado; Pastinha é o de Vicente Joaquim Ferreira Pastinha; além dos principais mestres da atualidade como Camisa, João Pequeno, João Grande e outros. Entre os jazzistas, o apelido se torna também fato corriqueiro, como “Bird” para Charlie Parker, “Bean” para Hawkins, “Dizzy Gillespie” para John Birks Gillespie, Pixinguinha para o brasileiro Alfredo da Rocha Viana e assim por diante.

Conclusão

A travessia do navio negreiro impôs maior dinâmica e mobilidade às culturas diaspóricas nas Américas. A escravidão foi um sistema de exploração, de posse do corpo e cerceamento da alma, da liberdade individual e coletiva do negro. Contudo, as proibições, represálias e preconceitos não foram eficientes a ponto de coibir de todo a cultura negra nas Américas, que num primeiro momento da escravatura se processou por meio da interfecundação, do diálogo entre culturas e religiões de diferentes povos e etnias africanas na Diáspora. O segundo momento da crioulização das Américas se consubstanciou por meio da convivência direta dos negros com o europeu, o índio, o

árabe ou asiático. Desse contato teriam se originado as culturas crioulistas, configurado na maioria dos ritos religiosos e expressões culturais afro-brasileiras modernas. O reconhecimento da cultura e da diferença do negro por ele próprio e pelo Outro, o branco, tem sido a meta principal de intelectuais, homens e mulheres negros e isso vem mudando de modo considerável a paisagem ético-racial das instituições brasileiras, quando a voz do negro é ouvida e sua história é contada “de dentro”.

*Nota - O presente artigo é um recorte, com algumas adaptações, do Capítulo 9 da minha Tese de Doutorado, intitulada **Poesia Negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes (370 folhas), Recife, UFPE, 2006.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Frederico José de. *O Barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatama, 2003.
- BIMBA, Mestre. *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba* – CD mais livreto com 14 lições ilustradas. Salvador: JS discos, Fundação Mestre Bimba, 2002.
- BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return*. Canadá: Vintage Canadá Edition, 2002.
- CALLADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvin, 2002.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A história social do jazz*. Tradução de Luís Fernando Veríssimo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HUGHES, Langston. *The collected poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics Ed., 1995.
- _____. *O imenso mar*. Tradução de Francisco Burkinski. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1944.
- HUGHES, Langston. *Jazzonia*. Tradução de Guilherme de Almeida. In: MARQUES, Oswaldino. *Poesia dos Estados Unidos*. Coletânea de poemas norte-americanos. Rio de

Janeiros: Edições de Ouro, 1966.

JAHN, Janheinz. *Las culturas neoafricanas*. Tradução para o espanhol de Jasmin Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêtica, 2000.

MATTOS, Haron Crissóstomo Castañon e MATOS, Maria Carmem Altomar. *Coletânea Musical de Capoeira*. Juiz de Fora: Grupo Zabelê, 1995.

Elio Ferreira (Elio Ferreira de Souza) nasceu em Floriano, no Estado do Piauí, Brasil. Doutor em Letras pela UFPE. Professor de Literatura na Graduação e no Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro, (NEPA/UESPI); Coordenador do I, II e III Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras e Africanas na Universidade Estadual do Piauí, em Teresina – Piauí, 2009; 2011; 2013. Publicou sete livros de poesia e em várias antologias, inclusive nos *Cadernos Negros*, volumes 27, 29, 31, 33. Escreveu os livros de ensaios: **Literatura e cultura afro-brasileira e africana**. Teresina: NEAD/UESPI, 2013; **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: UFPE, 2006 (on line); **Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro**: de Padre Antônio Vieira a Luís Gama. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2003; **Né Preto** (biografia / coautoria). Teresina: Corisco, 1988. Organizou os livros de ensaio: **Literatura, narrativa e identidades culturais**: afrodescendência, africanidade e indígena, volumes 1 e 2, Teresina: FUESPI, 2014; **Entre centros e margens**: literaturas afrodescendentes da diáspora, Curitiba: Editora CRV, 2014; **Literatura, história e cultura afro-brasileira e africana**: memória, identidade, ensino e construções literárias, volumes 1 e 2. Teresina: EDUFPI, 2013; **Júlio Romão da Silva**: entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro. Teresina: EDUFPI, 2012; **Literatura afrodescendente**: memória e construção de identidades. São Paulo: Quilombhoje, 2011; dentre outras obras. Foi Curador da Roda de Poesia & Tambores, 2000 a 2011; Editor da Revista Literária do Projeto Cultural Roda de Poesia & Tambores, números 1 e 2, Teresina, 2010/2011.