

O Berimbau-de-barriga e seus toques

Kay Shaffer

Menção honrosa no concurso Sílvia Romero – 1977

Presidente da República Federativa do Brasil João Baptista de Figueiredo
Ministro da Educação e Cultura Rubem Ludwig
Secretário de Assuntos Culturais Aloísio Magalhães
Fundação Nacional de Arte — Funarte Presidente: José Cândido de Carvalho
Diretor-Executivo: Roberto Parreira
Instituto Nacional do Folclore Diretor: Bráulio do Nascimento

O berimbau é um arco musical usado no Brasil em associação com o jogo de capoeira. Aqui vamos tentar esclarecer um pouco sobre sua origem e história e descrever o presente uso do instrumento na Bahia.

O arco musical

O arco musical é, talvez, um dos mais primitivos de todos os instrumentos musicais. É um instrumento de cordas e, de acordo com o Harvard Dictionary of Music (Apel, 1970:551-552), várias formas podem ser encontradas em muitas culturas no mundo, incluindo Novo México (U.S.A.), Patagônia, África Central, África do Sul e Brasil.

A invenção do arco de caça pensa-se ter acontecido no norte da África cerca de 30.000 e 15.000 anos atrás. Henry Balfour (Baines, 1969: 37), ao fim do século passado, expôs sua teoria segundo a qual o arco musical foi desenvolvido daquela arma. O antropólogo suíço Montandon (apud Baines, 1969), logo após, exprimiu a sua opinião de que o arco de caça foi derivado do arco musical e, em 1929, Curt Sachs (1940) opinou que os dois arcos foram desenvolvidos completamente independentes um do outro.

Ainda que seja impossível saber qual destas teorias é a certa, temos possível evidência de que o arco musical já estava em uso por volta de 15.000a.C. Em pinturas da caverna Les Trois Frères no sudeste da França, datadas como sendo aproximadamente daquele tempo, há um retrato de um homem vestido de pele de bisão e segurando um objeto parecido com um arco, perto de seu rosto. Este foi identificado pelo Abbe Breuil (apud Baines, 1969:37) como um homem tocando um arco musical. Se for o caso, então o arco musical já estava em uso 15.000a.C.

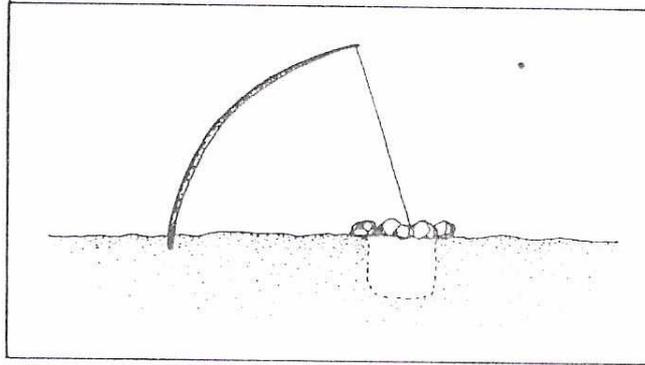
Qualquer outra evidência ou possível evidência sobre o antigo uso ou desenvolvimento do arco musical chega a nós através de relatos de viajantes e exploradores, principalmente no século XIX.

Na classificação de instrumentos musicais feita por Curt Sachs (1940), o arco musical cai na classe de "cítara": "um instrumento sem braço e com as cordas esticadas entre as duas extremidades de um corpo, quer este corpo seja no sentido usual um ressonador em si, quer precise de um ressonador adicionado".

Algumas formas do arco musical caem mais facilmente na classificação de "harpa", e o sistema de classificação de instrumentos musicais desenvolvido por Sachs dificulta uma classificação exata do arco musical em todas as suas formas.

Arcos musicais africanos

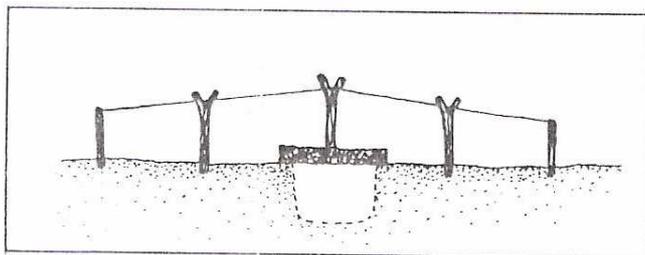
Na África do Sul e na África Central, muitas formas de arco musical podem ser encontradas. Entre alguns dos tipos variados, achamos os seguintes: Wachsmann (apud Baines, 1969:38) descreve o uso de um tipo de arco musical, na Uganda, que tem o chão como ressonador. Uma vara flexível é introduzida no chão com um cordão amarrado na ponta livre. O outro fim do cordão é preso num pedaço de casca de árvore ou material semelhante que fica sobre um buraco cavado no chão. Esta casca mantém-se na posição, segurada por um círculo de pedras.



O tocador dedilha o cordão com a mão direita, enquanto se altera a tensão do cordão (e conseqüentemente as notas) pela movimentação da vara, que ele segura entre o polegar e o indicador da mão esquerda. Desta maneira, pode tocar o intervalo de uma quinta. Esta extensão é muitas vezes aumentada tirando a mão esquerda da vara e segurando o cordão próprio entre o polegar e indicador. Pigmeus no Congo, gostando de um som mais percussivo, empregam uma segunda pessoa para bater no pedaço da casca com duas varetas.

Uma harpa é classificada por Sachs como um instrumento com um braço e com as cordas arranjasdas num plano perpendicular à caixa de ressonância. Por isso, Wachsman mostra que este tipo de arco musical talvez possa ser melhor classificado como um tipo de harpa em vez de uma cítara.

Outro instrumento usado na Bacia do Nilo-Congo, na Uganda (onde é comumente construído por crianças) e na Indonésia e Malgaxe, é a "Ground Zither" ("Cítara do Chão"). Este instrumento consiste em uma placa de pedra sobre um buraco no chão. Um cordão, cuja extensão pode variar de quatro até quatro metros e meio, está estendido acima disto, sustentado por quatro estacas. O som é levado à placa de pedra e daí ao buraco por uma estaca de madeira diretamente acima da placa. O cordão é batido com varas por duas pessoas ou mais.



Este instrumento, embora muito diferente em construção, cai na mesma classificação de "cítara", como o berimbau.

Outro tipo, muitas vezes usado por pastores africanos, consiste em uma vara flexível curvada em forma de um arco por um cordão amarrado entre as duas pontas. O som é aumentado pela adição de uma cabaça ou passando o cordão

perto da boca, que então serve como ressonador. Este é o mesmo tipo encontrado no Brasil.

O arco musical no Brasil

Nosso primeiro problema é o da provável origem do arco musical no Brasil. Nosso conhecimento sobre a cultura indígena antes do fim do século XVIII é quase inexistente, e nos escritos dos primeiros cronistas e viajantes nenhuma menção é feita a qualquer instrumento parecido com o arco musical. Nem pode ser achado qualquer instrumento semelhante entre qualquer tribo brasileira moderna. Algumas fontes modernas, incluindo o Harvard Dictionary of Music, falam da existência de um arco musical entre os povos indígenas da Patagônia, mas em nossas pesquisas não encontramos nenhuma prova disto.

De qualquer maneira, não parece provável que qualquer tipo de arco musical estivesse em uso no Brasil no tempo de seu descobrimento pelos Portugueses em 1500, e a possibilidade de sua origem indígena parece muito improvável.

Até o tempo em que o Brasil foi descoberto, os Portugueses já tinham estabelecido o tráfico de negros da África. Com a colonização do Brasil e o crescimento de grandes fazendas num país excepcionalmente rico, mas igualmente hostil em termos de clima, uma das primeiras e principais necessidades dos colonizadores foi um grande número de trabalhadores robustos. Esta necessidade foi suprida pelo uso de escravos.

No início, a escolha natural foi a numerosa população indígena facilmente à mão. Depois de muitas lutas, ataques de doença, protestos pelos jesuítas, contraprotostos pelos colonizadores e decretos dando vários graus de liberdade aos índios, o que restou da população indígena foi libertado definitivamente em 1755.

Entretanto, já no século XVI se constatou que os índios não se constituíam bons escravos. Não suportavam bem o trabalho pesado, não se adaptavam bem ao cativeiro, pareciam especialmente susceptíveis a doenças européias, e morriam facilmente. Por esta razão, os colonizadores começaram a importar escravos africanos no início do século XVI. Infelizmente, com a destruição parcial de documentos sobre a escravidão no Brasil, não se sabe quando os primeiros escravos foram trazidos a este continente, nem de quais nações originais africanas vieram.

Embora um considerável número de pesquisas tenha sido feito, provavelmente jamais teremos evidência realmente conclusiva sobre isto. De qualquer modo, escravos africanos foram trazidos ao Brasil em número sempre crescente e tiveram um impacto enorme em todas as áreas de cultura brasileira.

Em conclusão, como não há evidência de qualquer arco musical indígena no Brasil; como os africanos têm estado no Brasil desde, ao menos, 1548; e como em todos os relatórios sobre o uso do instrumento no Brasil é evidente que tenha sido usado exclusivamente por negros escravos (africanos e descendentes de africanos), a conclusão mais lógica e que o berimbau é um instrumento de origem africana introduzido no Brasil como os escravos.

As narrativas antigas

Devido a uma falta de pesquisa científica musical no continente africano e no Brasil até ao redor da mudança do século, nosso conhecimento de quaisquer aspectos da música folclórica antes daquele tempo é limitado quase exclusivamente às narrativas dos antigos viajantes e cronistas. Estas narrativas são muitas vezes superficiais ou imprecisas.

A única informação realmente importante que nos dão é a certeza de que os instrumentos africanos e brasileiros são iguais em construção e forma, e a maneira de segurá-los e tocá-los parece ser a mesma.

Vejamos algumas narrativas.

África

1. Capelo e Ivens. De Benquela às terras de Iaca. Lisboa, 1881. Exploradores que fizeram um desenho de um arco musical parecido com o berimbau, dos bangales (sic) de Angola. Sem comentários no texto (I, pag. 294)¹

2. Batalha, Ladislau. Angola. Lisboa, 1889. "O humbo é o tipo dos instrumentos de corda. Consta geralmente de metade de uma cabaça, oca e bem seca. Furam-na no centro, em dois pontos próximos. À parte, fazem um arco como de flecha, com a competente corda. Marram a extremidade do arco, com uma cordinha do mato à cabaça, por via dos dois orifícios; então, encostando o instrumento à pele do peito que serve neste caso de caixa sonora, fazem vibrar a corda do arco, por meio de uma palhinha."

3. Batalha, Ladislau. Costumes angolenses. Lisboa, 1890. "Um negralhão toca no seu humbo, espécie de guitarra de uma só corda a que o corpo nu do artista serve de caixa sonora"²

4. Carvalho, Henrique Augusto Dias de. Etnografia e história tradicional dos povos da Luanda. Lisboa, 1890. Contém desenhos do instrumento (pags. 370 e 379) e meia página escrita sobre o rucumbo - "O rucumbo, constituído de uma corda distendida em arco de madeira flexível, que tem numa das extremidades uma pequena cabaça a servir de caixa de ressonância; o arco fica entalado entre o corpo e o braço esquerdo, indo a mão correspondente segurar nele a certa altura, e os sons são obtidos com a mão direita, por intermédio de uma pequena varinha

que tange a corda em diferentes alturas. "Os luandas chamam-lhe violam. Tocam-no quando passeiam e também quando estão deitados nas cubatas". E diz que era "muito cômodo e portátil".³

5. Redinha, José. Álbum etnográfico. Luanda, s.d. pág. 85. Contém um desenho de "um monocórdio, lucungo, com caixa de ressonância, constituída por um copo de cabaça".⁴

6. Cascudo, Luís da Câmara. Folclore do Brasil (Pesquisas e notas). 1967. Menciona que, de acordo com Albano de Neves e Souza, de Angola, que Cascudo consultou, o instrumento, "tipicamente pastoril", está ainda em uso de Angola até o litoral oriental e tem os nomes de hungu ou m'borumbumba, de acordo com a região.⁵

7. Oliveira, Albano Marinho de. Berimbau — o arco musical da capoeira. Salvador, 1958. Seguindo Belo Marques, Oliveira descreve um arco musical usado pelos indígenas do Tongo, na África: "Um arco, sob pressão de um arame, estendido de ponta a ponta, a qual se dá o nome de corda ou barra harmônica. Esta é interceptada por uma perpendicular, chamada pestana, que se vai ligar a uma espécie de pequeno púcaro, o qual, preso a lombada do arco, exerce a função de caixa acústica." Os tocadores o seguravam numa posição horizontal, com a corda perto da boca. Dedilhavam a corda com a mão esquerda e percutiam com um pedaço de ferro com a mão direita. Oliveira deu muita importância a este instrumento. Admitimos que é parecido com o berimbau, e podia ser da mesma família, mas, pela descrição, a maneira e a técnica de tocar diferem das do berimbau, e não vamos falar mais sobre ele aqui.

Brasil

1. Debret, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo, 1972. (Publicado originalmente entre 1834 e 1839) Debret, artista francês que morou no Brasil entre 1816 e 1831, deixou um rico patrimônio de gravuras e comentários sobre o Brasil colonial. Entre estes, achamos um desenho de um tocador de berimbau (foto I) e uma descrição do mesmo: "E finalmente o urucunço, aqui representado. Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão, sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apóia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita". De acordo com o desenho, este instrumento é igual a nosso berimbau. No texto, a frase referente à "mão sobre a frente descoberta da cabaça" não faz sentido. O tocador já tem as duas mãos ocupadas em segurar e tocar o instrumento, nem seria possível mudar a altura das notas através da cabaça.

2. Pohl, João Emanuel. Reise im Innern von Brasilien. Wien, 1832. No seu Viagem no interior do Brasil, Pohl nos deixou não só uma descrição de um instrumento parecido com o berimbau, mas também uma gravura mostrando o que parece com o instrumento na mão de um vendedor. (Foto II). O texto diz: "Os negros gostam muito de música. Consta da gritaria monótona de um entoador, como estribilho e seguido por todo o coro de maneira igualmente monótona, ou, quando instrumental, do somido de uma corda retesada num pequeno arco, num simples instrumento que descansa sobre uma cabaça esvaziada que dá, no máximo, três tons..."

3. Rugendas, João Maurício. Viagem pitoresca através do Brasil. São Paulo, 1954. Aqui achamos uma gravura com o título "Kriegsspiel" (brincadeira de guerra ou brincando de guerra) que mostra a capoeira, desta vez ao som de um atabaque. (Foto III) Há outra gravura chamada de "batuque", muito parecida com capoeira, e que, por causa desta possibilidade, estamos incluindo aqui. (Foto IV)

4. Rodrigues, Nina. Os africanos no Brasil. São Paulo, 1935. Aqui Rodrigues inclui uma parte do texto de um artigo escrito por Pereira da Costa na Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco. Nele, Costa fala sobre a introdução de escravos em Pernambuco, em 1645, e, com sua falta de detalhes, contribui grandemente para a nossa confusão sobre o berimbau: "Celebravam os africanos as suas festas com danças e cantorias acompanhadas de instrumentos musicais, fabricados e exclusivamente usados por eles, além das castanholas, bater de palmas côncavas e de diferentes formas de assobios por eles inventados com muita variedade. Esses instrumentos eram: o Atabaque ou Tabaque, espécie de tambor, porém quadrado e muito estrepitoso; Canzá, feito de cana, com as extremidades fechadas pelos gomos da mesma cana e com orifícios; Marimba, formada de dois arcos semicirculares e com coités, em cujas bases colocavam uma espécie de tecla de madeira, sobre a qual batiam com um pauzinho ao modo de vaqueta; o Marimbau, que não sabemos se é um outro instrumento diferente deste último; Matungo, uma cuia com ponteiros de ferro harmonicamente dispostos; e os Pandeiros e Berimbaus, que adotaram". Rodrigues adiciona: "Existe na Bahia a Marimba descrita pelo Dr. Pereira da Costa, mas no Maranhão ouvi uma criança dar este nome ao Rucumbo, instrumento dos negros angolas, consistindo num arco de madeira flexível curvado por um fio grosso que fazem vibrar com os dedos ou com uma varinha. Na parte inferior do arco prendem uma cuia ou coité que funciona como aparelho de ressonância e, aplicado contra o ventre nu, permite graduar a intensidade das vibrações."

5. Koster, Henry. Viagens ao Nordeste do Brasil. São Paulo, 1942. Registrou o seguinte instrumento em Pernambuco, em 1816: "Um grande arco com uma corda tendo uma meia quenga de coco no meio, ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-se contra o abdome e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau."

6. Tollenarc, L. F. de. Notas dominicais. Recife, 1817. Outra descrição de um arco musical que serve para confundir a sua história: "Uma corda de tripa distendida sobre um arco é colocada sobre um cavalete formado por uma cabaca". "Não observei se a sua música servia para fazer dançar, e o mesmo digo do berimbau." (Apud Carneiro, 1975:17.) Depois de uma clara descrição do berimbau-de-barriga, defrontamo-nos com outro instrumento com o nome de berimbau. De acordo com a maioria dos pesquisadores, este é provavelmente referente ao birimbao, instrumento de metal tocado com a boca.

7. Ramos, Artur. O folklóre negro do Brasil. Demopsychologia e psychanalyse. Rio de Janeiro, 1935. "Restou-me falar no urucungo, também chamado gobo, burumbumba e berimbau-de-barriga, que é o mesmo rucumbo, descrito por Dias de Carvalho, entre os Luandas. Hoje, está quase desaparecido no Brasil, bem como a marimba".

8. Ramos, Artur. O negro brasileiro. Rio de Janeiro, 1940. Para aumentar a confusão já feita no seu outro livro, Ramos continua neste dizendo que o berimbau "é o mesmo gobo ou bucumbunga, é o urucungo dos tempos da escravidão, os mesmos rucumbo e humbo...". "Os instrumentos cordofones pertencem a ciclos culturais mais adiantados; por isso os existentes primitivamente no Brasil não parecem ter origem negra, a exceção, talvez, da viola de arame".

9. Almeida, Renato. Compêndio de História da Música Brasileira. 2ª edição. Rio de Janeiro, 1958. "Urucungo ou Berimbau, instrumento das danças de capoeira da Bahia, pertence ao tipo dos arcos musicais de corda golpeada. Consiste num arco de madeira feito com arame, no qual se acha presa pela base uma cabaça, que apresenta abertura circular. O som é obtido pela percussão do arame com uma varinha" (Rossini Tavares de Lima). Uma moeda na mão do tocador possibilita variedade dos sons e quando a abertura da cabaça é colocada contra o ventre, temos o "Berimbau-de-barriga". Parece estranho que Almeida descreva o instrumento através das palavras de outro, mas adiciona detalhes como se tivesse mesmo visto o instrumento. Também não deu a fonte da palavra "urucungo", mas é provável que tenha sido tirada de Debret.

10. Araujo, Alceu Maynard. Cultura popular brasileira. São Paulo, 1973. Sob o título de "Instrumentos Musicais", há um desenho de um instrumento de metal chamado comumente de birimbau, ao que ele dá o nome "marimbau". Há outro desenho de um berimbau-de-barriga com, o nome "urucungo". Outro caso de propagar confusão.

Estas informações provam-nos que os arcos musicais africanos e brasileiros tem sido iguais em todos os aspectos importantes desde, ao menos, o fim do século XIX.

A origem do nome

Nosso próximo problema é o da origem do nome usado para o instrumento no Brasil. Na Bahia nós encontramos três nomes: gunga, viola e berimbau. Os mestres de Capoeira dizem que o nome gunga é o nome africano, enquanto a palavra berimbau é o nome português. Primeiro, vamos dar uma olhada nos vários termos deixados:

Termo	Fonte
humbo	Batalha
rucumbo, violam	Dias de Carvalho
hungo, m'bolumbumba	Neves e Sousa, Oliveira
Berimbau-de-barriga	Leonardo Mota (Apud Carneiro, 1975:16) e outros
marimba, rucumbo	N. Rodrigues
urucungo, gobo, bucumbunga, bucumbumba	A. Ramos
uricungo	Afonso Claudio (Apud Carneiro, 1975:16)
viola de arame	Gallet
lucungo	Redinha

Ao analisar estes termos achamos várias semelhanças:

m'bolumbumba — vocabulário angolês, dado por Neves e Sousa como termo moderno

bucumbumba, bucumbunga — termos de origem desconhecida dados por A. Ramos

1. O /m/ inicial nasalizado é achado em muitas palavras africanas e difícil para estrangeiros pronunciarem. Podia ter caído facilmente da palavra.
2. A mudança do /o/ para /u/ é uma tendência natural (cortina — "curtina").
3. A mudança do /b/ para /g/ podia ter sido só um erro por parte do ouvinte ao escutar a palavra.

Em essência, estes provavelmente representam a mesma palavra.

- hungu
- humbo
- rucumbo
- lucungo
- urucungo
- uricungo

1. Aqui, de novo, achamos a mesma alteração do /g/ e do /b/.

2. hungo, humbo: Se estas palavras forem paroxítonas (hungu-humbo), as vogais finais diferem só na grafia. Temos, em essência, a mesma palavra.

3. Entre as últimas quatro palavras, naquela de Redinha, provavelmente temos um caso de lambdacismo — substituição do fonema /l/ por outro, usualmente um /r/. Como não conhecemos a palavra original, é possível também que seja um caso de rhotacismo — substituição do fonema /r/ por /l/. Isto é comum na fala de crianças (criança — cliança; flanela — franela) e pelo nordeste do país. (Talvez por influência negra ?)

4. A adição de um /u/ inicial podia ser atribuída à fusão de um artigo com o substantivo, como por exemplo, encontramos o substantivo "O Anau" em vez de "A Nau" na Chegança do Sergipe (dança dramática semelhante à Nau Catarineta). Isto se chama de prótese.

Nosso problema consiste na relação ou mudança de qualquer dessas palavras para a palavra "gunga".

Temos a possibilidade da perda do início da palavra — ru-cumbo, etc.— deixando cumbo ou cungo, com uma mudança fonética do /c/ para /g/, fonemas iguais, uma sendo surda e a outra sonora.

Temos a possibilidade sugerida por Edison Carneiro (1975 : 15-16) : "Entretanto, a alternativa preferida parecia ser gunga, forma assumida no Brasil pela palavra angolana hungu, em que o h aspirado, como no exemplo clássico Dahomé/Dagomé, se transformou em g".

Também temos outra possibilidade: que a palavra gunga usada hoje no Brasil é derivada do nome angolês para um chocalho.

Edison Carneiro (1975:16) fala na descrição do berimbau feita por M. Querino, onde diz que na mão direita o tocador segura uma "pequena cesta contendo calhaus", chamada gongo. Carneiro segue com este pensamento: "É possível que gongo, em vez de aplicar-se a cesta que agora chamamos caxixi e outrora era mucaxixi, fosse na verdade uma alternativa de berimbau".

E mais um exemplo do século XVI, de Garcia Simões, em Segunda Viagem de Paulo Dias de Novais, numa descrição de uma viagem a Angola: "Muitos instrumentos de música da terra, convém saber, uma cabaça, com uns poucos de seixinhos dentro; uma buzina de dente de elefante, uma engoma, que é como uma alcântara, uma gunga (grifo nosso) que são dois chocalhos pegados um no outro, uma viola que parecia umas poucas de esparrelas juntas e uma campainha grande, tangendo, que parecia seguir algum defunto." (Apud Trigueiros, 1961)

Aqui achamos a própria palavra, sem variação nenhuma, usada em Angola para um tipo de chocalho.

Então aqui temos muito material para reflexão e pesquisa. A derivação atual da palavra gunga, usada para o arco musical no Brasil, por enquanto terá que permanecer em mistério.

Viola

No Brasil, quando dois berimbaus são tocados juntos, aquele com o som mais agudo é chamado de "viola", enquanto aquele de som mais grave recebe o nome de "gunga".

Também, em algumas das descrições dos antigos viajantes, eles se referem a um instrumento chamado de "viola-de-aramé" (Gallet), "violam" (Dias de Carvalho), ou "viola" (Garcia Simões). Muitos autores acham que este instrumento é o berimbau.

O nosso primeiro problema é como este termo chegou a ser usado em Portugal e no Brasil para um instrumento tipo violão e, depois, como foi usado para o berimbau de som mais agudo. Este problema envolve uma pesquisa em si e terá que ser deixado para o futuro. Aqui vamos apenas apresentar um pouco dos fatos.

O início do uso de um arco para tocar um instrumento de corda é obscuro, mas os árabes há muito tempo tinham vários tipos. Al Farabi (f.c. 950 d.C.), teórico árabe, escreveu que "os instrumentos que mais se aproximam da voz são o rabab e os instrumentos de sopro". Afirma que o rabab tinha uma ou duas cordas afinadas a uma quarta e que não tinha trastos. (Apud Farmer, s.d)

Este nome, rabab, é dado a vários instrumentos tocados com um arco, em países islâmicos. Foi espalhado, com o Islamismo, pela Malásia e pela Indonésia, no início do século XV, com o nome rabab; e, pela Espanha, para a Europa, no século VIII ou IX, onde era chamado de rabec, rabeca, rebelle, ribibe, ribible, rebeba, rubeba, rybybe, etc (segundo Harvard Dictionary)

Na França, no século XII, houve um instrumento muito popular derivado do rabab, que tinha o nome viola, na antiga Língua provençal, e viele, na antiga língua francesa. No século XIII foi um dos instrumentos mais populares na França e na Alemanha. Na Renascença e no Período Barroco, viola foi o nome genérico italiano, usado para todos os instrumentos de corda tocados com um arco.

Enquanto isso, no século XII, na Espanha, a "guitarra latina" tinha se desenvolvido de outro instrumento de corda árabe. No século XIII, esta se desenvolveu na vihuela, um instrumento semelhante ao violão. Vários tipos de vihuelas foram construídos com quatro, cinco e seis cordas duplas. A vihuela de cinco cordas, chamada de "guitarra espanhola", tornou-se muito popular e espalhou-se pela França e pela Itália no século XVII e finalmente pela Inglaterra depois do declínio do alaúde naquele país.

Este instrumento transformou-se no violão moderno. Em todos os países tinha, e tem, o nome de guitarra, com exceção de Portugal e do Brasil, onde há os nomes violão e viola. Em Portugal, o nome mais comum é viola. No Brasil, há a distinção entre o violão e a viola.

O grande problema é como a guitarra, em Portugal, começou a ser chamada de viola, nome usado no resto da Europa para um instrumento tocado com um arco, e como este nome passou a ser usado no Brasil para o berimbau mais agudo num duo de berimbaus.

Como foi já dito, esta é outra pesquisa. A única coisa que gostaríamos de sugerir aqui é que, como vários dos viajantes e cronistas que se referem a uma viola não eram portugueses, possivelmente o instrumento referido não era o berimbau como vários pesquisadores brasileiros supõem, e, sim tratava-se de um instrumento de cordas tocado com um arco, como aqueles desenhados por Harro-Harring (1865) durante uma viagem ao Brasil, em 1840, e Chamberlain⁵ em 1818-1820 (Fobos V e VI).

Instrumentos muito semelhantes aos dos desenhos são usados na parte leste da África e são provavelmente de origem árabe. Embora estes desenhos sejam a única referência a este instrumento por nós encontrada, é possível que uma cuidadosa busca nos relatos e desenhos de outros viajantes possa esclarecer este ponto.

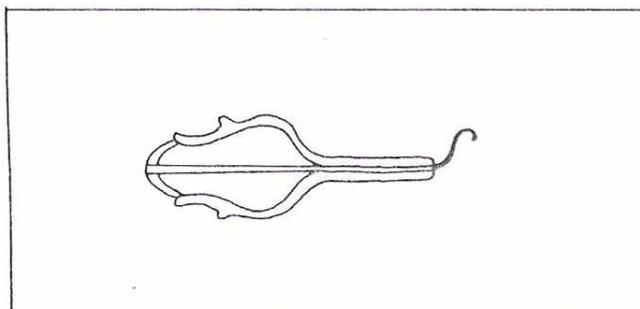
Tipos de berimbaus no Brasil

No Brasil, tem sido encontrados quatro tipos de berimbau: o "birimbao" ou berimbau de metal, o berimbau-de-boca, o berimbau-de-bacia e o berimbau-de-barriga.

Berimbau ou birimbao

A palavra berimbau parece não poder ser explicada. A maioria dos pesquisadores diz que o termo vem de uma palavra portuguesa e espanhola, birimbao, usada para um tipo de instrumento composto de um pequeno arco de arame ou madeira com uma fina lâmina colocada no meio. O arco é seguro nos dentes do tocador, e a lâmina é dedilhada. O som é alterado com mudança dos lábios, bochechas e a língua, que modificam os harmônicos. A boca serve como caixa de ressonância.

Este instrumento se chama quimbarde, em francês; maultrommel, em alemão; jew's-harp ou trump, em inglês.



Há várias referências a este instrumento no Brasil. Para detalhes, veja-se Curt Sachs (1940) e Albano de Oliveira (1958). Aqui basta dizer que o instrumento, trazido da Europa, foi vendido no Brasil, e até recentemente ainda havia algumas pessoas que o tocavam.

Provavelmente, o berimbau-de-barriga tomou o seu nome do nome deste instrumento da Europa.

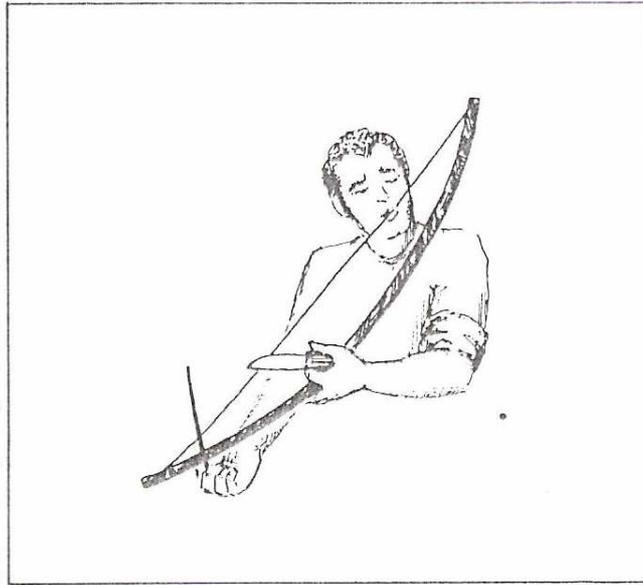
Berimbau-de-boca

Um tipo de berimbau usado no Brasil até recentemente foi o "berimbau-de-boca". Este consistiu de um arco de qualquer madeira flexível de mais ou menos um metro de comprimento, uma corda de cipó-de-imbé (*Philodendron spp*), uma varinha de madeira para bater na corda e uma faca para modificar o som. Este instrumento não é mais encontrado no Brasil e não existe, parece, nenhum exemplar em museu. Em Sergipe, encontrei uma senhora de 73 anos de idade que tinha um irmão que o tocava. Ela fez um instrumento deste para nós e tentou tocá-lo, tirando sons com bastante volume.

Dois cortes são feitos nas extremidades da vara onde o cipó está fixado, passando o fim do cipó no corte, fazendo duas voltas ao redor do pau, e passando o cipó no corte de novo. Na outra extremidade, o mesmo procedimento é usado, sendo que, antes de passar o cipó no corte pela última vez, é passado acima da sua parte esticada, para segurá-lo bem. Quanto mais fino o cipó, melhor e mais doce o som.

O instrumento é posto no ombro esquerdo. Com a mão esquerda, segura-se o berimbau e também a faca com que as notas são modificadas. Com a mão direita, segura-se a vareta com que a corda é batida para produzir o som. A cabeça do tocador é virada para o lado esquerdo, e a corda passa entre os lábios, agindo a boca como caixa de ressonância. As modificações no som são produzidas de acordo com a posição ou forma dos lábios, da boca e da faca em contato com a corda. A corda nunca é segura pelos dentes.

Parece que o instrumento era capaz de uma grande extensão e flexibilidade, porque o tocador acima mencionado chegou a executar parte do Hino Nacional e muitas outras canções e músicas populares.

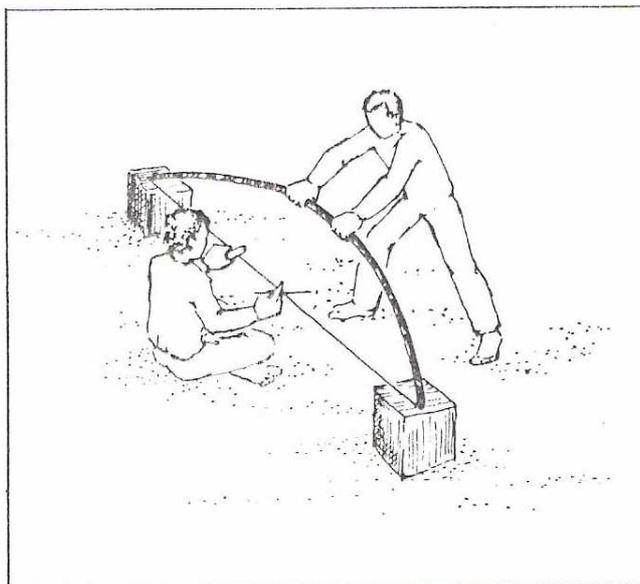


Na África, os pastores comumente usam um arco musical da mesma maneira, sendo que, em uma gravação ouvida por nós, o tocador tocou apenas duas notas diferentes. A única variação foi uma pequena modificação de timbre feita com a boca. O ritmo tocado foi muito simples em comparação com aqueles do berimbau-de-barriga no Brasil.

Berimbau-de-bacia

Este tipo de berimbau ainda pode ser encontrado de vez em quando. Um, visto por nós, consiste de um arco com corda de arame, colocado em cima de duas grandes latas quadradas. Uma pessoa o segura nesta posição.

O tocador senta-se no chão à sua frente. Desliza uma curta barra cilíndrica de metal sobre a corda, com a mão esquerda, para produzir a altura da nota desejada, e, com a mão direita, bate com outra barra cilíndrica de metal mais longa para produzir o som.



O som produzido é muito diferente e agradável, consistindo não só das notas, mas também de uma percussão rítmica causada pela batida da barra cilíndrica contra o arame. A extensão melódica é grande, e qualquer musica pode ser tocada, dependendo só da habilidade do tocador. O que nós vimos tocava hinos cívicos e músicas populares. As latas serviam como caixas de ressonância. Era tocado na rua por um cego, que estava pedindo esmolas.

Em resumo, aqui no Brasil encontramos quatro instrumentos diferentes:

1. Berimbau-de-boca: instrumento simples, que pode ser construído na hora, usando qualquer madeira, um pedaço de cipó e uma vareta. O tocador só precisa de uma faca para cortar as partes e tocar. Usado como divertimento de indivíduos.
2. Berimbau-de-barriga ou gunga: instrumento que utiliza uma cabaça como caixa de ressonância. Precisa de um pouco mais de tempo para a sua construção. Tem mais volume do que o berimbau-de-boca e é usado para chamar atenção, para pedir esmolas, vender produtos e, finalmente, para a Capoeira.
3. Berimbau ou birimbao: instrumento de metal, importado da Europa para divertimento individual: usado geralmente por marinheiros e outras pessoas (incluindo, até, um padre que foi considerado um virtuoso do instrumento). Devido a seu alto custo, não foi provável o seu uso pelos escravos.
4. Berimbau-de-bacia: arco musical tocado com barras cilíndricas de metal, fixado sobre duas latas ou outros objetos semelhantes, que servem de caixas de ressonância. Foi visto em conexão com o ato de pedir esmolas.

Parece que os primeiros três instrumentos existiram simultaneamente com os usos acima citados e que de alguma maneira o nome português / espanhol para o

instrumento de metal foi transferido para os instrumentos africanos usados pelos escravos.

Berimbau-de-barriga

Construção

Em geral, o berimbau-de-barriga é construído de um pedaço de madeira flexível mantido em forma de arco por um arame, e com uma cabaça amarrada na parte inferior. É tocado com uma moeda e uma pequena vareta em conjunto com um caxixi — um tipo de chocalho.

Aqui é bom mencionar que em Edison Carneiro e outros, geralmente citando O. Alvarenga como fonte, é dito que um arco musical foi encontrado com a cabaça amarrada a ponta superior ou pendurada numa corda que parte da ponta superior.

O arco mostrado em Alvarenga (1946:369) foi um dos instrumentos coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. A legenda da fotografia (reproduzida como Foto VII) diz: "Urucungo ou Berimbau — Objeto nº 749. Arco de madeira, tendo um arame passado entre as extremidades. Pendurada ao arco por uma corda, uma cabaça que funciona como caixa de ressonância. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura, São Paulo, faltando quaisquer informações sobre o lugar e data. Instrumento principal da Capoeira, na Bahia" (Germano Graeser).

Parece-nos que os pesquisadores, que diante desta fotografia pensaram que se tratava de um tipo diferente de berimbau, não conheciam suficientemente o instrumento.

Vamos aos fatos:

1. Uma cabaça, pendurada em uma corda, como mostra a fotografia, jamais serviria como caixa de ressonância (de fato, a única coisa para que serviria seria para atrapalhar o tocador). Como pode ser visto, há um cordão passado pela cabaça, e o cordão mais longo está amarrado nela. Como vamos ver um pouco mais tarde, este cordão pequeno é o cordão normal da cabaça, com que esta está atada ao berimbau. A interpretação provavelmente correta da fotografia é que, quando o berimbau foi coletado, alguém tirou a cabaça e amarrou-a ao berimbau para não perdê-la. Depois, o berimbau foi colocado e deixado, no museu, naquele estado.

2. Quando um berimbau não está sendo usado, a prática comum é tirar a cabaça e pendurá-la na ponta superior do instrumento, pelo seu cordão (Foto VIII).

De acordo com os fatos acima, parece-nos que nunca existiu qualquer tipo de berimbau tocado com a cabaça amarrada a ponta superior.

Pelos desenhos encotrados, a construção básica do berimbau tem sido a mesma por mais de um século.

A madeira

Até o tempo de Mestre Pastinha (que nasceu em 1889), foi usada "uma vara de madeira resistente".

Depois, muitos dos autores que escreveram sobre o berimbau citam pau-pombo (Tapirira guianensis) como a madeira usada.

Hoje, e desde o tempo da geração de mestres depois de Pastinha, biriba⁷ tem sido a madeira usada. De fato, duvidamos se o pau-pombo foi usado. Todos os mestres que entrevistamos dizem que essa madeira quebra facilmente e não presta para a construção de berimbaus. É possível que o pau-pombo tenha sido usado enquanto a corda não era feita de arame e que a grande tensão do arame forçou os tocadores a procurarem uma madeira mais resistente.

Preparação da madeira

O biriba, antigamente, era cortado na mata. Hoje, é geralmente comprado na serraria em "enchimentos" de mais ou menos dois metros. Deve-se dizer que tem sido explorado tanto que já está havendo dificuldade de ser encontrado, e o seu preço é elevado, relativamente.

Os "enchimentos" mais retos são selecionados, e destes, a parte melhor de cada, para o berimbau. Às vezes um fim ou o outro é cortado; às vezes a parte central é utilizada para o berimbau, cortando-se as duas extremidades.

O seu tamanho difere um pouco de mestre em mestre, com o comprimento mais comum sendo de sete palmos.

Alguns dos mestres dão as seguintes medidas para os seus berimbaus:

Mestre Pastinha: em entrevista - 1,20m ou 1,10m; no seu livro - 1,50m.

Mestre Canjiquinha: sete palmos.

Mestre Eziquiel: sete palmos.

Mestre Waldemar: sete palmos, ou 1,18m ou 1,20m.

Os mestres dizem que este comprimento dá o som mais bonito.

A casca da madeira é tirada. Este é um processo fácil. Solta-se a casca numa das extremidades da vara, desliza-se a faca por baixo da casca ao longo do pau, ou simplesmente puxa-se com a mão, e ela sai em longas faixas.

Depois disto, a madeira é lixada e pintada pela maioria dos mestres. Mestre Canjiquinha "passa sebo de carne de boi, depois deixa no sereno e no outro dia passa no fogo, para não bichar".

Conexão para o arame

Antigamente, a vara do berimbau era cortada com a extremidade superior plana e a inferior, pontuda. Mestre Bimba fez os seus berimbaus desta maneira, e alguns dos seus ex-alunos ainda hoje o fazem. Todos os outros mestres cortam a ponta inferior como mostra a Foto IX.

Ao perguntar ao Mestre Waldemar, que faz a maioria dos berimbaus para o Mercado Modelo de Salvador, Bahia, por que ele assim o faz, respondeu-nos: "Porque é mais decente". Quando pedido para explicar, ele disse que antigamente, durante o tempo dos problemas com a polícia, o berimbau — que foi feito de maneira pontuda — podia ser desarmado e usado como arma. A nova forma começou a ser usada logo no fim do período de problemas policiais. Todos os capoeiristas que aprenderam depois daquele tempo só conheceram as segunda forma.

Hoje, achamos três grupos de tocadores de berimbau:

1. Aqueles que lembram e usaram o primeiro tipo — limitado hoje quase exclusivamente a Mestre Pastinha, Mestre Waldemar e provavelmente Mestre Caiçara.
2. Aqueles que viram o primeiro tipo, ou sabem que foi usado, mas nunca o usaram, como Mestre Canjiquinha.
3. Aqueles que nunca viram o primeiro tipo, nem sabem da sua existência - Inclui-se aí a maioria dos capoeiristas na Bahia, atualmente. Convém ressaltar Mestre Eziquiel, que, tendo aprendido a fazer o primeiro tipo com Mestre Bimba, é o único que conhecemos a usar ainda esta construção hoje. Mesmo assim, em conversação com ele, parece que não conhece o antigo uso do berimbau pontudo.

Também interessante é o berimbau apresentado no livro de Alvarenga (Foto VII). A construção dele é aquela pontuda e parece com os berimbaus feitos por Bimba.

Na ponta superior da vara, é colocado um círculo de couro para impedir que o arame rache a madeira. Geralmente está seguro por dois pregos nos lados do lugar por onde vai passar o arame (Foto X).

No livro Educação Artística, de Vieira Moura e Deckers, ensina-se como construir um berimbau. Deve fazer-se um corte nas duas extremidades, enrolando o arame e o passando pelo corte. Esta construção, embora seja talvez fácil para crianças, não agüentaria muita pressão, e nunca a vimos usada na construção de berimbaus na Bahia.

O Arame

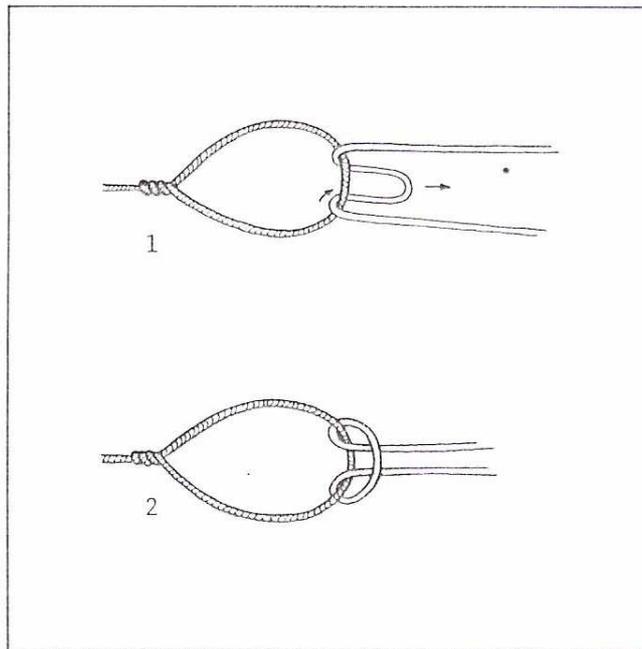
Parece que originalmente, e até recentemente (1920-1930), a corda usada no berimbau era um material natural: um pedaço de cipó ou uma corda feita de lã.

Por essa época, o arame começou a ser usado, sendo um arame comum de cerca. Depois que primeiros veículos motorizados tornaram-se comuns, e quando se fizeram os pneus com arame de aço, este arame se achou em uso comum pelos capoeiristas.

Eles adquirem pneus velhos, usualmente, num recauchutador de pneus. Cortam a borracha até acharem o início do arame. Depois, desenrolam-no, dando usualmente um comprimento de 15 ate 17 metros. Tiram a borracha que resta no arame com uma faca e, em seguida, passam lixa para limpar o arame completamente. Para preservar o arame da ferrugem, alguns dos mestres aplicam-lhe um pouco de óleo semanalmente e passam a lixa nele a cada quinze dias.

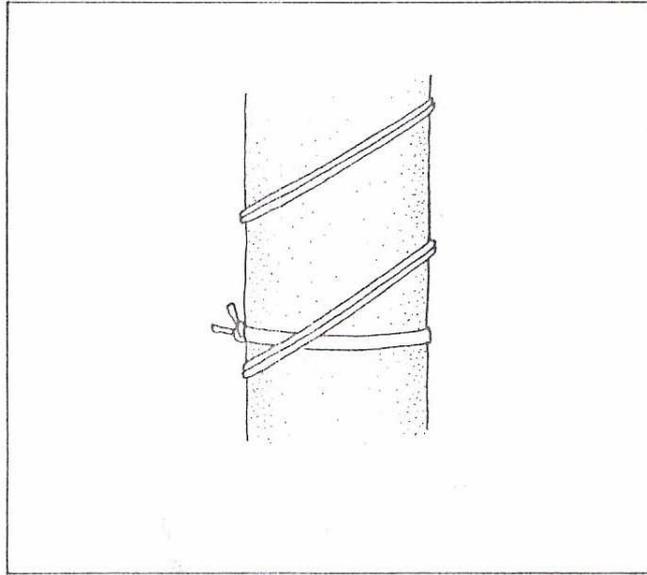
Depois de limpar bem o arame, faz-se num dos extremos do arame uma laçada de tamanho certo para caber exatamente no botão cortado na extremidade inferior do berimbau. Ou de mais ou menos 2cm para caber na extremidade do berimbau pontudo. Esta laçada coloca-se na extremidade inferior e, com o arame bem folgado, mede-se um pedaço de arame do comprimento da vara mais, aproximadamente, dois palmos (aproximadamente 40-45cm). Então, uma segunda laçada menor faz-se nesta extremidade, e corta-se o arame.

Um mestre, com quem falamos, fez as laçadas usando duas fechaduras de tamanhos diferentes, nas janelas de sua academia, enrolando o arame ao redor das fechaduras. Outros fazem as laçadas de mão livre sem a utilização de qualquer molde. Depois de fazer as laçadas, toma-se um pedaço de barbante ou cordão grosso e dá-se um nó nas pontas. Passa-se pela laçada menor, da maneira indicada.



Mestre Eziquiel, diferente dos outros, coloca o barbante num arame curto e puxa-o por um bloco de "cera de terra" até que fique meio duro. Depois, ele tira-o e coloca-o no arame do berimbau, da maneira descrita acima. Umas pessoas enrolam o arame e o cordão como esta mostra do na foto XI. Isto é suficiente para segurar o arame, bem. Outras o colocam como na foto XI. Este é o método usado por Mestre Eziquiel, e ele disse que com a cera fica melhor, sem deslizar. Outros mestres mais velhos acharam o uso do cera ridículo, e sem necessidade nenhuma.

A terminação de todos os métodos faz-se da mesma maneira, colocando a ponta livre do barbante abaixo da última volta feita.



A tensão do arame deve ser aquela que der o melhor som, e isto se aprende apenas com experiência.

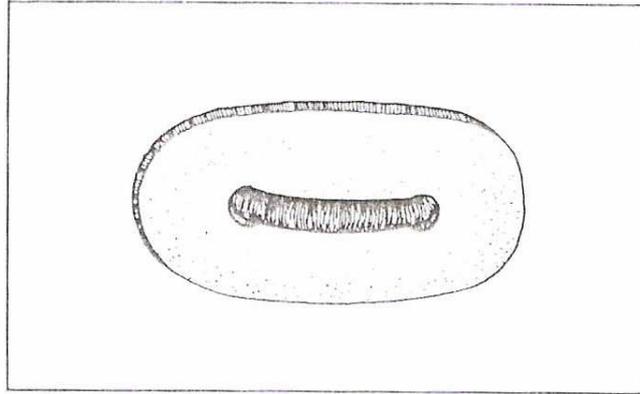
Hoje em dia, alguns dos mestres ainda usam arame de aço tirado de pneus, mas está sendo usado cada vez mais arame de aço comprado num carretel (numa bobina). A qualidade é a mesma ou melhor, e está eliminado todo o trabalho de tirá-lo e limpá-lo. Geralmente, os mestres que ainda ensinam ou dão shows precisam de pouco arame e ainda o tiram dos pneus. Os indivíduos que fazem berimbaus em quantidade para vender geralmente usam o dos carretéis.

A Cabaça

Coloca-se uma cabaça no berimbau para servir como caixa de ressonância e aumentar o som do instrumento. Os dois tipos de cabaça mais comumente usados são aqueles chamados de "cabaça"⁸, que têm a forma de duas bolinhas juntas, e aquele chamado de "coité"⁹, que é oval.

Depois de bem seca, corta-se uma extremidade do coité, ou, no caso da cabaça, corta-se a bolinha menor e uma parte da grande. Tiram-se as sementes e limpa-se a cabaça inteira por fora e por dentro. Passa-se lixa para a limpeza final e para alisar a boca, que geralmente é chanfrada para o lado do dentro. Perfuram-se dois buracos na parte superior (o lado da haste), separados pela distância da largura da vara do berimbau. Depois de pintada, passa-se um barbante pelos orifícios e por dentro por um pedaço de couro para proteger a cabaça do barbante.

Alguns mestres colocam couro só nas cabaças de casca fina. Outros, em todas.



Deixa-se o barbante tão curto quanto possível, ficando só o espaço suficiente para colocar o dedo ao segurar o instrumento. Quanto maior o barbante, mais folgada a cabaça, pior o som e mais difícil segurar o berimbau.

O tamanho da cabaça e a abertura da boca vão ter uma influência importante na qualidade do som. O tamanho tem que ser aquele certo para o comprimento do berimbau. Se for pequeno demais vai dar um som fraco sem muita ressonância, e se for grande demais o som fica sem foco e será impossibilitado o efeito de "wah-wah" característico do instrumento.

O Caxixi

O caxixi é uma pequena cesta de vime usada como chocalho. A origem dessa palavra ainda não é conhecida.

A origem do instrumento e sua inclusão na capoeira são objetos da maior especulação. Não temos conhecimento de qualquer instrumento semelhante na África, nem entre os indígenas brasileiros.

Em nenhum dos relatórios dos viajantes na África, nem no Brasil, achamos uma descrição do caxixi. Até em autores recentes, como Artur Ramos, o caxixi não está mencionado, quando se descreve o berimbau. Será que essas pessoas não notaram a cestinha, ou não era ela usada?

Nos desenhos do berimbau deixados até o século XIX, não aparece nenhum. Parece que o uso do caxixi foi uma adição tardia ao berimbau e aconteceu somente aqui no Brasil.

No Brasil, ainda não sendo mencionado nos relatos, deve ter sido usado desde o fim do último século, porque Mestre Pastinha, que nasceu em 1889, não conheceu o berimbau sem caxixi.

Também o caxixi não é utilizado para qualquer coisa fora do seu uso com o berimbau, exceto o candomblé. Só achamos três fontes que mencionam este uso:

Rego (1968:87) relata que Cascudo (1962:200) diz que viu o caxixi usado em candomblé. Edison Carneiro (1961:181,184,105,109) tem quatro citações a esse respeito:

"Caxixi, s.m. Saquinho de palha trançada, que contém sementes de bananeira-do-mato, usado pelos pais dos candomblés de Angola para acompanhar certos cânticos, especialmente o ingorôssi."

"Ingorossi, s.m. Reza da "nação" Angola. O "tatá", agitando um "caxixi ", fica no meio das filhas, que, sentadas em esteiras, batem com a mão espalmada sobre a boca, respondendo ao solo."

"O chefe do candomblé acrescenta à orquestra, quando nagô ou jeje, o som do adjá, uma ou duas campânulas compridas que, sacudidas ao ouvido da filha, ajudam a manifestação do orixá, e, quando Angola ou Congo, o som do caxixi, um saquinho de palha trançada cheio de sementes."

"Os candomblés de Angola e do Congo saúdam conjuntamente os inkices com um cantochão lúgubre, o "ingorôssi", que se compõe de mais de trinta cantigas diferentes."

"As "muzenzas" se sentam em esteiras, em volta do "tatá", que, com um caxixi na mão, faz o solo, respondido por um coro de gritos entrecortados por pequenas pancadas na boca."

Hoje não temos conhecimento se este uso continua ou não. Mestre Canjiquinha, que tem uma irmã que é mãe-de-santo, disse que só seria possível o seu uso em Candomblé de Caboclo. Nunca vira usado em outro tipo de candomblé com que está familiarizado.

Em resumo, os observadores de tocadores de berimbau ou não notaram o caxixi, ou o uso dele é relativamente recente, começando entre o meio do século XIX até 1880, aproximadamente.

Descrição do Caxixi

O caxixi é uma pequena cesta de vime com um círculo ou quadrado de cabaça como fundo e alça em cima. Dentro, contém um material para fazer um som quando bate contra o pedaço da cabaça, à maneira de chocalho.

O material dentro da cesta difere de mestre a mestre e de época a época.

De acordo com Alvarenga (1946: 374-375), há poucos anos atrás continha sementes de bananeira-do-mato ou milho, búzios ou pedrinhas.

Mestre Pastinha disse no seu livro que contém "sementes secas".

Os caxixis comprados com berimbaus no Mercado Modelo vêm da Feira São Joaquim e contêm conchas da praia.

Mestre Eziquiel compra estes caxixis, tira as conchas e bota sementes chamadas de "conta de caboclo".

Mestre Canjiquinha usa bolinhas de gaiola de pássaro no seu e diz que compra já feito daquela maneira, na Feira.

Todos os caxixis são feitos "no outro lado" (da baía), em cidades como Santo Estêvão, nenhum sendo feito em Salvador. São vendidos na Feira São Joaquim, onde todos os mestres e fabricantes compram-nos. Todos os mestres com quem eu falei tiram as conchas e colocam outra coisa que dá melhor som.

A Moeda

O tocador segura uma moeda na mão esquerda e usa-a para modificar a nota tocada.

Nos antigos relatórios, não há evidência do uso de uma moeda. Os desenhos de Débret (e outros) mostram o que parece ser o uso dos dedos da mão esquerda, e nos relatórios, quando mencionam qualquer coisa, falam só do uso do dedo na corda.

Em primeiro lugar, podemos rejeitar esta informação como sem valor, porque seria impossível tocar o berimbau com o dedo. Qualquer pessoa pode experimentar e ver que, colocando o dedo contra a corda, impossibilita a produção de qualquer som.

A única possibilidade é que os antigos tocadores usaram algum implemento que não foi observado pelos viajantes.

Vamos ver algumas das possibilidades.

Hoje, os mestres e tocadores todos usam uma moeda de cobre de 40 réis, moeda que eles chamam de vintém ou dobrão. Agora esta moeda pode ser ainda encontrada nos mercados ou em feiras, onde há vendedores de moedas antigas.

Um dos mestres disse que, no tempo em que o real era a unidade do sistema monetário, era quase impossível ao tocador de berimbau usar o dobrão (moeda de 40 réis), ou mesmo o vintém (moeda de 20 réis), para tocar o seu instrumento.

Na manutenção do lar, muita coisa podia ser comprada com aquelas moedas. Por isso, os objetos mais comumente usados para tocar o berimbau foram isqueiros de metal, pedras da praia bem polidas e lisas pela ação da água, ou até, no caso de grande necessidade, a unha do polegar da mão esquerda.

Ainda hoje é possível encontrar meninos no Mercado Modelo tocando berimbau com pedras da praia. Somente vimos usar a unha, por ocasião de uma demonstração feita por Mestre Canjiquinha, mostrando como se usava no seu tempo de menino. Para quem sabe fazer, dá um som quase igual àquele de uma moeda.

Todos os tocadores dizem que as arruelas vendidas com todos os berimbaus do Mercado Modelo não prestam, por serem feitas de ferro, e que "ferro com ferro" (o da arruela com o do arame) dá um som feio. (O argumento não procede, porquanto o arame é feito de aço!) De qualquer maneira, por alguma razão, a arruela mesma dá um som muito inferior ao da moeda de cobre.

Hoje, o uso do dobrão é uma parte importante do "equipamento" do profissional. No início do século e até a mudança para o cruzeiro, o seu uso era um sinal de prestígio social e riqueza. No século passado e antes, poucas pessoas podiam ter usado um vintém e, certamente, não um escravo.

É provável que uma pedra e/ou a unha eram usadas até recentemente e não observadas pelos viajantes .

A escolha do dobrão em vez de qualquer outra moeda é provavelmente devida ao seu tamanho grande, que facilita segurá-lo.

A Vareta

A vareta, comumente chamada de "vaqueta" por muitos dos mestres da Bahia, é feita de um pedaço de biriba, de cerca de 40cm de comprimento.

A extremidade segura na mão é um pouco mais grossa do que a outra ponta. É feita da madeira que resta do "enchimento" de biriba depois de cortar a vara de berimbau. Este pedaço restante parte-se em quatro partes e, se estas forem muito grossas, devem ser partidas de novo. Logo que estão preparadas nas dimensões necessárias, passa-se lixa e verniz.

A Pintura

A pintura dos berimbaus é de iniciação recente. Até 1940, todos os berimbaus eram de cor natural e, até a maioria das vezes, nem tinham a casca tirada. Não sabemos quem foi a primeira pessoa a tirar a casca e a envernizá-los, mas ao menos Mestre Bimba por muito tempo fez isso. É bem conhecido entre os Mestres que a primeira pessoa a pintar um berimbau foi Mestre Waldemar da Paixão. Ele mesmo diz: "Inventei invernizar. Fiz um berimbau muito bom por nome Azulão. Fiz o verniz azul."

Ele também diz: "Fui eu que levei os berimbaus na Bahia." Isto também é verdade. Em 1942, ele começou a fazer berimbaus para vender e inventou uma pintura especial para eles. Durante este tempo, a pintura dos berimbaus "pegou" e todos

os mestres desde aquele tempo têm pintado os seus berimbaus. A única exceção a isto foi Mestre Bimba, que continuou a pintar os berimbaus dele somente com verniz claro, deixando a cor natural da madeira. Ele explicou a seu aluno Mestre Eziquiel que os escravos usaram só verniz e, por isso, ele pintou da mesma maneira.

Desde o início, as cores da pintura de cada mestre e academia têm sido diferentes, baseados somente no gosto individual de cada um.

O único que deu qualquer razão a mais para sua escolha de cores foi Mestre Eziquiel, que usa uma pintura viva, que ele chama de "moderna" - Ele disse que, de acordo com a sua pesquisa e a sua teoria, os índios influenciaram os escravos, e eles (os índios) gostam de cores vivas, até pintando os seus próprios corpos. Também os africanos gostam de cores vivas. Por isso ele sente que é mais correto e mais autêntico pintar o berimbau.

As partes reunidas e a técnica de segurar o instrumento

Agora, vamos ver como as partes se reúnem.

O arame é colocado na maneira já mostrada. Depois, aperta-se o arame com a mão, perto da ponta inferior, e o barbante da cabaça é passado sobre a ponta da vara e o arame com o fundo da cabaça contra a vara. Ele (o barbante) é colocado no lugar desejado e, solto o arame, ele fixa a cabaça no lugar.

A afinação do instrumento é feita através da posição da cabaça. Quanto mais alta a posição da cabaça, mais agudo é o som, e quanto mais baixa, mais grave. Geralmente, há um ou dois pontos que dão o melhor som. Qualquer outro ponto dá um som inferior em qualidade. Depois da colocação da cabaça, o instrumento está pronto para ser tocado. O tocador segura o instrumento na mão esquerda, colocando o dedo mínimo abaixo do barbante da cabaça e segurando a vara com o anular e o médio.

A moeda é segura entre o indicador e o polegar (Foto XII). A alça do caxixi é colocada sobre os dedos anular e médio da mão direita, caindo o caxixi na palma da mão. Mestre Pastinha e os seus alunos colocam a alça sobre os dedos mínimo e anular. Ele fala sobre isto no seu livro, e pode ser observado em fotografias feitas na sua Academia. Hoje, devem existir pessoas que ainda a seguram desta maneira, mas nunca foi isso observado por nós.

A vareta é segura mais ou menos como uma caneta, pelo indicador e polegar, e descansando no dedo médio da mão direita.

O Mercado Modelo

Em muitas das barracas do Mercado Modelo, o turista pode encontrar berimbaus à venda. É um dos itens mais populares de compra, e a prova disto é a frequência com que são encontrados em carros com chapas de outros estados, nas mãos de pessoas na rua, na rodoviária, etc.

A maior parte deles é fabricada por Mestre Waldemar da Paixão, no Bairro de Liberdade, em Salvador. Lá, com vários rapazes que trabalham para ele, centenas de berimbaus são produzidos semanalmente.

Como já explicamos, foi Mestre Waldemar quem iniciou a venda de berimbaus na Bahia. Em 1942, ele começou a vender berimbaus na antiga Água de Meninos. Depois do incêndio, que a destruiu, e o presente Mercado Modelo foi construído, ele continuou vendendo-os nesse novo local.

Hoje, ele faz três tipos, que classifica como:

1. berimbau especial: sete palmos (1,18 ou 1,20m);
2. berimbau comum: aproximadamente de 1,10m;
3. berimbau de criança: menor.

A pintura de cada tipo é diferente, e a razão dada para a escolha de cores foi que "é tradição minha".

Há poucos anos, o arame usado por ele era tirado de pneus. Agora só usa arame comprado em grandes rolos, por ser muito mais conveniente para a fabricação de grandes quantidades de berimbaus.

A pintura, ele classifica ou chama de "tradição minha". As cores do berimbau "especial" (que se pode notar é do tamanho comum usado pelos capoeiristas) são diferentes das do berimbau "comum" (que é menor que o tamanho comum dos capoeiristas) e das do "de criança". Os preços são maiores em relação ao tamanho do instrumento.

Waldemar usa biriba para os berimbaus, fato de que somos testemunha, mas outros mestres da cidade dizem que ele faz "berimbau de vassoura". Interessante é que eles também dizem que, se eles tivessem começado a fazer berimbaus para vender, quando ele começou, hoje estariam ricos.

Ainda sendo a madeira do tipo "certo", uma observação casual dá para notar a falta de perfeição no acabamento, que faz parte dos berimbaus dos profissionais.

Há uns poucos anos, o arame era tirado de pneus. Agora o único usado é comprado em grandes rolos por ser muito mais conveniente. O arame é esticado e apertado com um pedaço de cordão fino em vez de barbante forte. A cabaça é de qualquer tamanho e muitas vezes de tamanho enorme, que embora pareça bonita numa parede, como já foi mostrado, não é apropriada para uma boa sonoridade.

A "moeda" vendida com o berimbau é uma arruela comum.

Não obstante a produção maior seja a de Mestre Waldemar, há outras pessoas que também fazem berimbaus para vender.

Ao fazermos um levantamento, de barraca em barraca, no Mercado Modelo, em fevereiro de 1977, ficou comprovado que em segundo lugar estava o Sr. Odimário, que tem barraca própria de lembranças e que também vende berimbaus para outras barracas. Há três pessoas que trabalham para ele, construindo berimbaus. A maioria do material vem do interior do estado (biriba, cabaças, etc.)

Ao falarmos com o Sr. Odimário sobre o assunto, mostrou que em primeiro lugar paga outras pessoas para fazerem os berimbaus para ele e ele próprio não sabe muito sobre a construção, nem o instrumento. Para ele, isto é só uma questão de negócio. A única coisa de importância que ele me disse é que a biriba que usa tem que ser botada de molho, em água, por vários dias, para poder tirar a casca.

Como foi já explicado, a casca da biriba sai facilmente com uma faca ou com a mão, mas, por causa desta confusão, voltamos a falar com vários dos mestres para esclarecer este ponto. Nenhum deles jamais ouvira falar em botar a biriba em água. A conclusão é que Odimário estava tentando impressionar um turista com o grande trabalho (e, conseqüentemente, o alto preço) de fazer um berimbau, ou usa outra madeira que não biriba, ou simplesmente não sabe.

Os berimbaus dele são também vendidos nas cidades de São Gonçalo, Muritiba e Feira de Santana.

Os demais berimbaus vendidos no Mercado Modelo consistem em pequenas quantidades, feitos por um indivíduo e vendidos pelo mesmo, como um negócio particular.

Outros fabricantes

Fora do Mercado Modelo, encontram-se pessoas que fazem berimbaus e vendem-nos no Terreiro de Jesus e lugares semelhantes.

Uma destas explicou-nos alguns dos problemas que existem para os pequenos fabricantes. Enquanto os maiores fabricantes compram a biriba e as cabaças em quantidade, no interior, os menores têm que comprar a biriba nas serrarias e as cabaças, na Feira São Joaquim. No Interior e na Feira, cada cabaça tem um preço diferente, dependendo do seu tamanho, mas é muito reduzido o preço, no interior.

No inverno de 1976, houve uma seca no Nordeste do País que, entre muitas outras colheitas, resultou numa colheita reduzida de cabaças, com um conseqüente aumento nos preços. Nesse ano, na Feira, os preços foram de

Cr\$30,00 até Cr\$60,00 por cabaça, dependendo do tamanho. No interior, cada cabaça custava Cr\$6,00 ou Cr\$7,00.

Nosso informante disse que podia fazer um berimbau de Cr\$20,00 a Cr\$25,00. Ele vendia os de cabaça grande por Cr\$50,00 a Cr\$70,00 e os de cabaça pequena por Cr\$30,00 até Cr\$40,00.

Ele e outros, como ele, também vendem berimbaus às lojas de lembranças nas rodovias de Entre Rios, Esplanada e Nossa Senhora dos Milagres (Bahia). O preço dos berimbaus em geral depende dos preços da biriba, que fica mais difícil de encontrar cada ano, e conseqüentemente mais cara, e dos preços das cabaças.

A técnica de tocar

No tempo de aprendizagem, a primeira coisa que o aluno estuda é como equilibrar o berimbau, sendo feito isso através de exercícios, movendo o instrumento para cima e para baixo e de lado a lado.

Um certo tempo é preciso para o fortalecimento dos músculos da mão esquerda, porque todo o peso do instrumento cai diretamente no dedo mínimo, e isso é muito doloroso no início. De fato, um mestre disse-nos que a grande maioria dos alunos de capoeira nunca aprende a tocar berimbau, por causa da dificuldade dessa posição.

É preciso, também, muita prática para segurar a vareta corretamente. Um exercício consiste em segurá-la enquanto o braço direito fica relaxado ao lado do corpo, com a vareta seguindo a linha vertical do braço. Depois, o braço é levantado à posição para tocar, e então a vareta assume, automaticamente, a posição certa. Tem que ser segura o mais solto possível, porque a menor tensão rouba a sonoridade do som produzido.

Quando o aluno consegue segurar a vareta de maneira bastante solta e produzir um som de alguma qualidade, começa a aprender partes dos toques, pouco a pouco botando as partes juntas até tocar o toque completo. Durante esse tempo, ele aprende a manipular a moeda com facilidade, pouco a pouco aprendendo as várias nuances de som possíveis, quando a moeda é colocada apertada contra a corda, e quando é colocada folgada, nuances necessárias para os diferentes toques.

O caxixi soa com toda batida da vareta, mas também tem-se que aprender a usá-lo sozinho, entre as batidas da vareta, sacudindo-o com um pouco de força para a frente.

A grande variedade de sons que o berimbau é capaz de produzir vem como uma surpresa à pessoa que não o conhece. São precisos muitos anos de prática,

diariamente, para tocá-lo bem. Uma boa ilustração disso: Mestre Canjiquinha tem dois filhos que também fazem capoeira e tocam a maioria dos instrumentos. Um deles, que tinha doze anos na ocasião e tocava berimbau havia vários anos, executou alguns dos toques para nós. Depois que terminou, Canjiquinha disse: "Daqui a uns cinco anos ele vai saber tocar". E, conclusão, não há nada mais verdadeiro do que as palavras de Canjiquinha: "Tocar berimbau é muito difícil. Bater berimbau todo mundo bate. Tocar e distinguir é muito difícil." E é por oferecer uma dedicação total à perfeição da sua arte que ele está entre os poucos que sabem mesmo tocar.

A associação do berimbau com a capoeira

O livro Capoeira Angola, de Rego, é uma das fontes mais completas sobre o período histórico da capoeira, e por isso não vamos recapitular aqui. A primeira evidência que temos da prática da capoeira vem do início do século XIX. Se era jogada em associação com o berimbau, é desconhecido.

Todas as gravuras que temos do século inteiro mostram a capoeira sendo jogada sem o berimbau. Na gravura que com certeza é de capoeira, ela é jogada com tambor. (Foto III). Em outras gravuras que mostram uma dança ou atividade parecida com capoeira, esta atividade é feita com um instrumento tocado com um arco ou sem instrumento qualquer. (Fotos IV e V).

Nas gravuras que mostram o berimbau, o instrumento é usado somente em associação de vendas ou em pedido de esmolas.

Nossa impressão é que a associação do jogo com o instrumento só ocorreu bem tarde, talvez somente no fim do século XIX.

Também fora da Bahia, parece que o uso do berimbau desapareceu definitivamente. O seu uso para atrair atenção para a venda de mercadorias ou pedir esmolas não existe mais.

No início deste século, um grande número dos mestres e capoeiristas em Recife, em Salvador e no Rio, eram baianos.

Por isso, gostaríamos de expor uma idéia meio radical que, talvez com mais pesquisa, possa ser provada falsa: que a capoeira e o berimbau nunca chegaram a ser usados juntos em qualquer parte do Brasil fora da Bahia.

Gostaríamos ainda de adiantar que:

- 1) nos lugares onde não houve associação da capoeira com um instrumento musical, depois de terminar a época dos problemas dos capoeiristas com a polícia, este esporte acabou completamente;
- 2) nesses mesmos lugares, qualquer uso do berimbau terminou;

- 3) o único lugar onde os dois foram associados foi a Bahia;
- 4) por causa dessa associação os dois sobreviveram, com o ritmo e a música do instrumento assegurando a continuação do esporte, e o esporte salvando o berimbau de extinção;
- 5) o jogo foi reintroduzido no Rio pelos baianos — desta vez em associação com o berimbau.

Lugares de encontros dos capoeiristas

Nas primeiras décadas deste século, os capoeiristas de Salvador tinham vários lugares onde se encontrarem. Usualmente, estes eram perto de uma quitanda ou boteco, com um largo na frente que tivesse espaço para jogar capoeira.

Nas horas de folga, nos feriados e nos domingos, os capoeiristas se encontravam para bater um papo, beber e jogar capoeira. Muitos dos atuais mestres iniciaram a sua aprendizagem nesses lugares. Mestre Caiçara disse que um dos pontos principais foi na subida da Ladeira de Pedra, lá no Largo do Tanque.

Mestre Canjiquinha disse que começou a aprender com Aberrê, cada domingo em lugares diferentes, porque naquele tempo a capoeira era proibida. Ele disse que um dos pontos principais era no distrito de Brotas, na Baixa da Pequena Saldanha, na Banheira do Finado. Rego diz que algumas das "maiores concentrações eram na Estrada da Liberdade, Pau Miúdo, Cidade de Palha, Rua dos Capitães, Rua do Passo Taboão, Cais Dourado e no Cais do Porto". (Rego, 1968:36.)

Depois de começarem as academias, estes pontos deixaram de ser freqüentados. Artur Ramos(1935:25 4-255) fala sobre os antigos pontos onde os carregadores esperavam emprego: "Na Bahia, os escravos libertos, na sua quase totalidade, empregavam-se nesta profissão de ganhadores. Será interessante invocar o testemunho de Manuel Querino (A Raça Africana, p. 657): "Os africanos, depois de libertos, não possuindo ofício e não querendo entregar-se aos trabalhos de lavoura, que haviam deixado, faziam-se ganhadores.

Em diversos pontos da cidade reuniam-se à espera de que fossem chamados para a condução de volumes pesados ou leves, como fossem: 'cadeirinhas de arruar', pipas de vinho ou aguardente, pianos, etc.

"Esses pontos tinham o nome de 'canto' e por isso era comum ouvir a cada momento: 'chama, ali, um ganhador no canto'."

O resto desse capítulo descreve os passatempos destes ganhadores enquanto não eram chamados. Faziam todo tipo de objeto (coisa de palha: esteiras, chapéus de palha de ouricuri, etc). Rego diz que, entre estes ganhadores, alguns foram grandes capoeiristas. Infelizmente, ele não dá a fonte de sua informação .

Cada um desses cantos tinha um chefe chamado de "capitão", na Bahia. Em Recife, os grupos tinham o nome de "companhias" e os chefes de "governador".

As academias

A relação mestre-discípulos já era bem estabelecida desde o fim do século XIX. Naquela época, não existia qualquer estrutura formal. Os capoeiristas escolhiam os seus alunos ao acaso, tomando como aluno um menino mais fraco que os outros, que estava sempre "apanhando", ou outro que apresentava alguma característica que atraía a atenção do capoeirista. As lições aconteciam geralmente nos fins de semana, nos pontos de encontro dos capoeiristas. Nessa época, os capoeiristas já recebiam o título de "mestre", dos seus alunos.

No início deste século, Mestre Bimba, unindo a capoeira angola com técnicas de outras lutas (luta-livre, jiu-jitsu, etc.), estabeleceu o que ele chamou de capoeira regional. Diferia-se da capoeira angola principalmente por conter "golpes ligados". Também Bimba estabeleceu um método de ensino com quatorze fases de aprendizagem até o aperfeiçoamento do aluno.

Em 1932, ele abriu a primeira academia de capoeira na Bahia (e presumimos, no Brasil), onde ensinou capoeira regional.

Logo após, começaram a surgir as outras academias, e foi rapidamente estabelecido o presente sistema. Agora, os alunos pagam uma mensalidade, têm horários marcados e seguem um programa planejado. Na academia, o mestre tem autoridade absoluta.

Hoje, encontramos as academias em estado de grande mudança. No seu início, só se ensinou a capoeira. Quando exhibições desta mostraram-se lucrativas, a tendência sempre crescente foi adicionar mais atrações. Desta maneira, foram incluídos, pouco a pouco, maculelê, puxada de rede, samba de roda e danças de candomblé.

Hoje, não seria possível a sobrevivência das academias somente com o ensino de capoeira. Todos os mestres de que temos conhecimento têm entrado no muito mais lucrativo negócio da produção do show.

A competição para contratos, a fim de ganhar concorrências para temporadas em restaurantes e outros lugares, ou com o objetivo de representar o estado em apresentações de folclore, é intensa.

Os programas ficam mais elaborados cada ano, com inclusão de cenário, efeitos de luz e cenas dos tempos coloniais. Na corrida para conseguir um show melhor ou diferente do dos competidores, inovações chocantes estão acontecendo: meninas dançando maculelê (dança tradicionalmente de homens, sendo muito agressiva e necessitando grande força física); duetos do berimbaus — um sendo

de três metros e o outro de meio metro de comprimento; inclusão de novas músicas sob o título de "folclore".

Isto basta para dar ideia. O folclore baiano se encontra afogado no "turismo", e o pouco que resta já tomou uma forma estilizada.

O resultado disto é que as listas de atividades e endereços das academias encontradas em livros como aquele de Rego, ou em publicações turísticas, perdem validade rapidamente.

Por exemplo:

De acordo com o livro de Rego, que foi publicado em 1968, Mestre Pastinha possuía uma academia no Pelourinho; a de Mestre Bimba era no Bairro de Brotas; Mestre Caiçara tinha uma no Bairro da Liberdade e a de Mestre Waldemar era na Estrada da Liberdade (Salvador).

Quando, em 1973, procuramos estas academias pela primeira vez, ficamos sabendo que a de Mestre Pastinha havia sido fechada; Mestre Bimba já havia falecido, e uma academia com seu nome estava funcionando perto do Terreiro de Jesus, chefiada por Mestre Eziquiel, um ex-aluno dele; Mestre Caiçara apresentava um show no Centro Folclórico e disse que tinha uma academia perto de Campo Grande, mas não seria possível visitá-la por causa das férias...; Mestre Canjiquinha exibia um show no teatro de Ondina; Mestre Waldemar só dava exibições pagas.

Em fins de 1976, Mestre Eziquiel não podia ser localizado; a academia de Mestre Bimba estava chefiada por Mestre Vermelho; Mestre Canjiquinha não tinha mais show, nem academia; um ex-aluno de Canjiquinha apresentava show no lugar de seu mestre em Ondina, resultado de uma concorrência.

Os Mestres

Existe hoje, em toda parte do país, um grande número de mestres de capoeira. Alguns deles são muito bem conhecidos ou foram alunos de capoeiristas famosos.

Em Salvador, há muitos mestres bons e para uma descrição minuciosa pode ser consultado o livro de Rego (1968). Aqui vamos mencionar somente aqueles que tomaram parte direta ou indiretamente na preparação deste trabalho.

1. Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), nascido em Salvador a 23 de novembro de 1900, na Rua do Engenho Velho, freguesia de Brotas. Aprendeu capoeira com um africano chamado Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Baiana (Rego, 1968: 26-8). Abriu a primeira academia de capoeira, na Bahia, em 1932. Originou a capoeira regional. Gravou um disco intitulado Curso

de Capoeira Regional Mestre Bimba, pela gravadora baiana J.S. Discos, que utilizamos no estudo dos toques. Faleceu em 1973.

2. Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha), nascido a 5 de abril de 1889 em Salvador. Aos oito anos começou a aprender capoeira com Benedito, um velho africano. Ele disse que aprendeu "por rivalidade". Todo dia o mandavam para comprar pão, e todo dia um menino esperava-o passar para brigar com ele. E todo dia ele "apanhava". Benedito observou estas brigas da janela de sua casa. Um dia, chamou Pastinha e perguntou se gostaria de brigar para vencer o menino. Assim começou o seu treinamento numa sala na casa de Benedito. Finalmente um dia, Benedito disse que ele estava pronto; que ele devia passar pelo menino na rua, mas esperar que o outro comesse a briga. Quando passou, o menino falou: "Você não tem aparecido. Estava com medo?" Pastinha respondeu: "Sim, estava". O menino começou a briga — e perdeu. Ele estudou com Benedito durante 2 anos.

Com cerca de 13 anos ele diz que entrou na Marinha, onde passou dez anos e aprendeu "toda a arte marinha".

Em 1941, abriu a sua academia "O Centro Esportivo de Capoeira Angola", no Largo do Pelourinho, 19.

Em 1964, publicou um livro sobre capoeira, intitulado Capoeira Angola.

Em 1966, viajou para a África como convidado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil como parte da delegação brasileira ao *Premier Festival International des Arts Nègres*, de Dacar.

De acordo com Jorge Amado¹⁰, já tinha começado a perder a vista em 1962. Rego (1958:287) diz que em 1968 já não podia mais atuar, mas que a sua academia ainda estava aberta, embora num estado de decadência. Quando o conhecemos, em 1973, já estava cego, mas de nenhuma maneira menos vivo do que nas descrições de Jorge Amado¹¹. Ele nos explicou que o Patrimônio Histórico da Cidade do Salvador tomou o edifício, onde tinha estado a sua academia, para fins de restauração, e que ele estava vivendo com uma pensão de setecentos e poucos cruzeiros por mês. (Em 1973).

Jorge Amado diz: "Para mim, Pastinha é uma das grandes figuras da vida popular da Bahia"¹². Temos que concordar. A cidade do Salvador devia prestar homenagem a este homem simples, de imaginação fértil e mente ágil e viva, tão representativo de toda a cultura e história da Bahia.

3. Mestre Waldemar (Waldemar da Paixão), nascido em Salvador a 22 de fevereiro de 1916. É um dos mais conhecidos capoeiristas na Bahia. Diz que começou a estudar capoeira em 1936 e a ensinar em 1940. Viu os problemas com a polícia no tempo de Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), delegado do famoso

Esquadrão de Cavalaria que tanto atuou contra os capoeiristas e os candomblés, mas diz que nunca esteve envolvido.

Iniciou a comercialização do berimbau na Bahia.

É muito conhecido por seu vasto repertório de cantigas.

Ha vários anos se apresentava todo domingo com seus alunos num largo no bairro de Liberdade.

Hoje envolve-se quase exclusivamente com a fabricação de berimbaus.

4. Mestre Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), nascido em Salvador a 25 de setembro de 1925. Foi discípulo do famoso capoeirista Aberrê. Começou a estudar com onze anos, durante o tempo em que a capoeira ainda estava proibida. Aprendeu a tocar berimbau e cantar capoeira com Zeca do Uruguai.

Em 1954, o diretor de turismo, Sr. Waldemar Angelim, convidou Popó de Santo Amaro a dar uma apresentação de maculelê na Praça da Sé. Canjiquinha aprendeu a dançar maculelê com ele, naquele ano.

Aprendeu "a rede" (puxada de rede ou xaréu), quando menino. Era um homem chamado de Pele, que era solqueira, mas que, nas horas vagas, vendia peixe. Canjiquinha era sempre levado por ele, no seu burro, até o lugar "Carimbambo Chega Nega", na praia, onde participava da puxada da rede e aprendeu todas as cantigas associadas com esse trabalho.

Aprendeu o Samba de Roda, quando menino. Sua mãe e sua tia participavam sempre desta dança.

Seu repertório de cantigas é provavelmente o maior de todos os capoeiristas, com um grande número de cantigas de sua própria autoria.

Improvisa com grande facilidade.

Tem, também, o dom de comunicação com a platéia e um conhecimento quase instintivo do que agrada ao público. Talvez é por isso que tem sido o capoeirista mais convidado a apresentar-se em exposições oficiais do estado, em clubes e no cinema.

Dedica-se extremosamente à sua arte, a que serve com integridade, exigindo perfeição de si e dos seus alunos. Nunca apresentou capoeira em praça pública porque diz que isto "desvaloriza meu esporte".

Por muitos anos manteve um show no teatro de Ondina, perto do Parque Zoológico, em Salvador.

Devido a concorrência, há dois anos perdeu o lugar para um ex-aluno seu. Começou, então, a construção de uma academia própria ao lado de sua casa, no bairro de Cosme de Farias. Por falta de recursos financeiros, não pôde completá-la, faltando somente o teto. Escreveu à Secretaria de Educação do Estado para saber as possibilidades de ajuda. Passados mais de seis meses, ainda não obtivera resposta, nem confirmação do recebimento de sua carta.

Atualmente trabalha como mimeografista na prefeitura da cidade.

5. Mestre Caiçara (Antônio Conceição Moraes), nascido em 1930. Diz que começou a aprender capoeira com Aberrê, quando tinha quatorze anos.

Falou sobre problemas policiais, de que participou como jovem. Tinha a única academia que participou de apresentações em praças públicas.

Disse: "É um prazer sair com meu grupo para se colocar no meio do povo". Apresentações cada ano, inclusive, em:

Dia 04 de dezembro, na Baixa dos Sapateiros; dia 08 de dezembro, na Conceição; dia 13 de dezembro, na Santa Luzia; dia 01 de janeiro, na Boa Viagem; dia 06 de janeiro, na Capinha, e encerra o ano "no domingo de Bonfim", na frente da igreja do mesmo nome.

Por muito tempo apresentou um show no Centro de Folclore. Atualmente não sabemos se ainda permanece naquele lugar.

6. Mestre Eziquiel, nascido em 1945 em Salvador. Discípulo de Mestre Bimba. Por alguns anos tomou conta da academia de capoeira regional que Vermelho comprou de Mestre Bimba, quando este saiu de Salvador. Em fins de 1976, não estava mais nesse lugar e acreditou-se que tivesse organizado o seu próprio show.

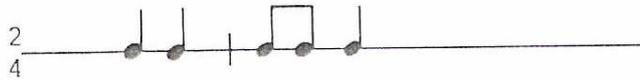
Outros tocadores de berimbau que participaram da preparação deste trabalho: dois rapazes, membros de um show de folclore; um artesão em madeira; outro, engenheiro.

Mestre Barbeirinho, com sua academia em Itapoã, que gravou uma fita, de vários dos toques, para nós.

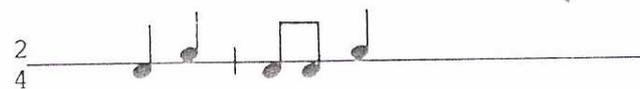
Os Toques

Um toque é um padrão rítmico, quando usado em candomblé, para tocar atabaque; e um padrão rítmico-melódico, quando usado para tocar berimbau (devido às duas notas deste instrumento).

Por exemplo, o ritmo:



tocado repetidamente, seria um padrão rítmico. Se tocarmos repetidamente usando duas notas, uma mais aguda que a outra,



será um padrão ritmico-melódico.

Entre os toques para o berimbau há alguns antigos, com sua história desconhecida; um que surgiu no tempo da perseguição de Pedrito e a Cavalaria; e uns modernos, de autoria conhecida.

Os antigos, ou ao menos os de autoria desconhecida, são:

São Bento Grande
São Bento Pequeno
Angola
Angolina
Santa Maria
Ave Maria
Amazonas
Banguela
Samba da Capoeira
Jogo de Dentro
Aviso

O toque desenvolvido no tempo de Pedrito e usado como aviso da chegada da Cavalaria se chama "Cavalaria" e imita o ruído dos cascos de cavalo.

Os toques modernos são:

Luna — de Mestre Bimba
Muzenza — Mestre Canjiquinha

Outros toques de origem desconhecida por nós incluem:

Saimongo
Gege

Aqui vamos reproduzir a lista dos toques usados por vários mestres, recolhida por Rego (1968:60-62):

Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado)

São Bento Grande
Benguela
Cavalaria
Santa Maria
luna
Idalina
Amazonas

Canjiquinha (Washington Bruno da Silva)

Angola
Angolinha
São Bento Grande
São Bento Pequeno
Santa Maria
Ave Maria
Samongo
Cavalaria
Amazonas
Angola em gege
Sao Bento Grande em gege
Muzenza
Jogo de Dentro
Aviso

Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha)

São Bento Grande
São Bento Pequeno
Angola
Santa Maria
Cavalaria
Amazonas
luna

Gato (José Gabriel Góis)

Angola
São Bento Grande
Jogo de Dentro
São Bento Pequeno
São Bento Grande de Compasso
São Bento de Dentro
Angolinha.
luna
Cavalaria
Benguela
Santa Maria

Santa Maria Dobrado
Samba de Angola
Ijexá
Panhe a laranja no chão tico-tico
Samongo
Benguela Sustenida
Assalva ou Hino

Waldemar (Waldemar da Paixão)

São Bento Grande
São Bento Pequeno
Benguela
Ave Maria
Santa Maria
Cavalaria
Samongo
Angolinha
Gege
Estandarte
luna

Bigodinho (Francisco de Assis)

São Bento Grande
Cinco Salomão
Cavalaria
Jogo de Dentro
Angola
Angolinha
Santa Maria
Panhe a laranja no chão tico-tico

Arnol (Arnol Conceição)

São Bento
Angola
Jogo de Dentro
Angolinha
Samba de Capoeira

Traíra (João Ramos do Nascimento)

Santa Maria
São Bento Pequeno
São Bento Grande
Angolinha
Cavalaria
Jogo de Dentro
Angola Dobrada
Angola

Angola Pequena
Santa Maria Regional
luna
Gege-Ketu

Uma indicação da idade do toque é provavelmente a idade do capoeirista que o usa. Os toques que aparecem uma vez só são provavelmente de autoria do capoeirista que o toca. Geralmente, toques com a adição de "em gege", "repicado", "dobrado" ou outra variação do nome simples consistem em variações daquele toque.

Esta lista dá a impressão de que tudo é claro e simples até a gente começar a estudar o assunto com mais profundidade.

A lista acima citada foi o resultado de informações dadas a Rego pelos mestres. Durante nossa pesquisa e ao gravar os toques, vários dos mestres não podiam tocar aqueles que tinham dito a Rego fazerem parte de seu repertório. Um, com mais dificuldade do que outros, finalmente perguntou onde nós tínhamos achado nossa lista de seus toques. Demos a fonte, e ele, ao lembrar que fora ele que dera a informação, disse que sabia todos, mas que tinha esquecido.

Possivelmente foi verdade, porque não tinha agido ativamente por vários anos. Uns mestres dizem que as listas dadas pelos outros são exageradas e que eles não tocam todos os toques nomeados.

Um mestre tocou o toque "Jogo de Dentro" para nós. Em outro ano, quando falamos com ele para esclarecer uns pontos, disse que "Jogo de Dentro" não é um toque.

Ainda outro problema é que muitas vezes o mesmo toque recebe nomes diferentes, ou toques com o mesmo nome são tocados de maneira completamente diversa.

Aqui vamos registrar os toques de alguns dos mestres e tocadores de berimbau na Bahia, numa tentativa de esclarecer a situação.

Notação

Devido aos vários efeitos produzidos pelo berimbau, tínhamos que desenvolver um sistema de notação para reproduzi-los. Vamos seguir os seguintes símbolos:

- nota mais aguda — tocada com a moeda apertada contra a corda



- nota mais grave — corda solta



- caxixi tocado sozinho



- corda batida com a vareta enquanto a moeda está folgada contra a corda



- moeda apertada contra a corda, produzindo a nota mais aguda, mas sem bater com a vareta



- símbolo para a movimentação da cabeça de uma posição contra a barriga a uma posição um pouco distante dela, produzindo o efeito de "wah-wah"



- aberto — tocado com a cabeça a uma distância da barriga

A

- fechado — tocado com a cabeça contra a barriga

F

Geralmente, quando se toca a nota grave, a cabeça aproxima-se mais da barriga, e quando se toca a nota aguda, ela se distancia um pouco.

Também, quando se toca a nota grave, bate-se na corda sempre abaixo do lugar da moeda, e quando se toca a nota aguda, bate-se sempre acima da moeda.

Notas

- 1 Apud Carneiro (1975:19).
- 2 Id.
- 3 Apud Carneiro (1975:20).
- 4 Apud Carneiro (1975:19).
- 5 Id.
- 6 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Três séculos de iconografia da música no Brasil.
- 7 Este nome parece ser usado no Nordeste por várias famílias. Não conseguimos uma mostra da flauta, necessária para sua identificação.
- 8 Não foi conseguido o nome científico.
- 9 Idem.
- 10 Bahia de Todos os Santos, Guia das ruas e dos mistérios da Cidade do Salvador, 9a. ed., Martins, São Paulo, 106L, p.2 09.
- 11 Op. cit. e "Conversa com Buanga Fêlê, também conhecido como Mário de Andrade, chefe da luta de Angola", in Tempo Brasileiro, ano 1, número 1, setembro de 1962, pg. 27.
- 12 Bahia de Todos os Santos, ed. cito, p.209.

Bibliografia

ALMEIDA, Renato. 1958. Compêndio de história da música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briguet.

ALVARENGA, Oneyda. 1946. A influência negra na musica brasileira. Boletín Latino-Americano de Música, Rio de Janeiro, L.6, p.356-407.

ANÍSIO, Felix. 1965. Bimba e Pastinha; duelo de idéias sobre a capoeira. Diário de Notícias, Salvador, p.5.

ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida da. 1971. O berimbau da Bahia. Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 11(29):24-33, jan./abr.

APEL, Willi. 19 70. Harvard dictionary of music. 2. ed. Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard Univ. Press.

ARAÚJO, Alceu Maynard. 1973. Cultura Popular brasileira. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, Inst. Nacional do Livro. 198p.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. 1961. Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859. Trad. do original alemão por Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. 2v.

BAINES, Anthony. 1969. Musical instruments through the ages. London, Penguin Books.

BRUNO, Ernani Silva. 1967. História do Brasil geral e regional. São Paulo, Cultrix. v.3:Baía.

CARNEIRO, Edison. 1961. Candomblés da Bahia. 3. ed. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.

CARNEIRO, Edison. 1975. Capoeira. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 23p. il. (Cadernos de folclore, 1)

CARYBÉ. 1955. O jogo da capoeira. Salvador, Liv. Progresso. 6p., 24des. (Coleção Recôncavo, 3).

CASCUDO, Luís da Câmara, s.d. Antologia do folclore brasileiro. 4.ed. São Paulo, Martins.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1969. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1973. Seleta. Rio de Janeiro, J. Olympio, Brasília, Inst. Nacional do Livro.

COARACY, Vivaldo. 1965. O Rio de Janeiro no século dezessete. Rio de Janeiro, J. Olympio.

DAVATZ, Thomas. 1972. Memória de um colono no Brasil (1850). São Paulo, Martins Ed.

DORNAS FILHO, João. 1939. A escravidão no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 321p.

FAEMER, George. s.d. Historical facts for the arabian musical influence. London, New Temple.

HARRO-HARRING, Paul. 1965. Tropical sketches from Brazil 1840. Rio de Janeiro, Inst. Histórico e Geográfico Brasileiro.

LEITÃO, C. de Mello. 1934. Visitantes do primeiro império.

MARTINS, J. P. Oliveira. 1887. O Brasil e as colônias portuguesas. 3. ed. Lisboa, Bertrand.

MEIRELLES, Edison de Palma. 1974. Bate-papo com a Bahia de outrora. Salvador.

MENDONÇA, Renato. 1933. A influência africana no português do Brasil. São Paulo, Gráf. Sauer.

Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. 1974. Três séculos de iconografia da música no Brasil. Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Albano Marinho de. 1958. Berimbau, o arco musical da capoeira. Salvador. Comissão Bahiana de Folclore. 66p. (Coleção Antônio Viana, v.I).

PASTINHA, Vicente Ferreira. 1964. Capoeira Angola. Salvador. Escola Gráf. N. S. Lorêto. 78p. il.

POHL, Johann Emanuel. 1832. Reise im Innern von Brasilien. Wein.

RAMOS, Artur. 1935. O folk-lore negro do Brasil; demopsychologia e psychanalyse. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 279p. (Biblioteca de divulgação científica sob a direção de Arthur Ramos, 4).

REGO, Waldeloir. 1968. Capoeira Angola ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Itapuã. 416p.

RIBEIRO, José. 1970. Brasil no folclore. Rio de Janeiro, Aurora. 449p.

RODRIGUES, Nina. 1935. Os africanos no Brasil. São Paulo, Ed. Nacional.

SACHS, Curt. 1940. The history of Musical instruments. New York.

SILVEIRA, Sousa da. 1971. Fonética sintática. Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos. 1972. Música popular de índios, negros e mestiços. Petrópolis, Vozes.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. 1961. Antologia da terra portuguesa - o Ultramar Português - Angola. Lisboa.

Angola

Mestre Canjiquinha:

♩ = 92-96

etc.

Mestre Caiçara:

♩ = 66

< F < F < F < F < F < F <

< F < F < F < F < F < F <

< F < F < F < F < F < F < etc.

Mestre Barbeirinho:

Executou um toque semelhante ao de Canjiquinha com o nome “Santa Maria no som de Angola” (veja Santa Maria)

Angolina

Mestre Waldemar:

<<<F < F <<<F <<<F <<<F < F

<<<F < F < F <<<F < F

< F etc.

São Bento Grande

Mestre Bimba:

♩ = 96-104

< < < < < <

< < < < < <

< << < <<<< <

< <<< < < etc.

Mestre Waldemar:

♩ = 72 aprox.

F < F < F < F < F

< F < F < F < F < F < F

< F < F etc.

Mestre Canjiquinha:

♩ = 144 aprox.

etc.

Rapaz do "show":

♩ = 80 aprox.

F < < F < < F < F < < F < F < F < < F
etc.
< F < F < < F < < < F

Mestre Caiçara:

F < . F < < F
< F < F < F < F < F < F < F
F < < < < < F < F
< F < F etc.

Mestre Barbeirinho:

♩ = 92 aprox.

F < F < F < F < F < F < F < F < F etc.

São Bento Repicado:

♩ = 80 aprox.

etc.

São Bento Dobrado:

♩ = 100 aprox.

etc.

Mestre Ezikiel:

$\text{♩} = 120 \text{ aprox.}$

2/4

3 3

<<<<< <

3 3

<<<<<

etc.

São Bento Pequeno

Mestre Canjiquinha:

$\text{♩} = 76 \text{ aprox.}$

2/4

etc.

Mestre Waldemar:

$\text{♩} = 69$

2/4

<<<<< F < F < F < F

<<<< F < F < F <<<< F <<<<

F < F < F < F < F

etc.

Mestre Caiçara:

♩ = 66-69

2/4

< F < F < F < F < F

F < F < F

etc.

Mestre Barbeirinho:

♩ = 84 aprox.

2/4

etc.

Rapaz do "show":

♩ = 60 aprox.

2/4

etc.

Banguela

Mestre Bimba:

♩ = 104-108

2/4

etc.

Mestre Eziquiel:

♩ = 80 aprox.

2/4

etc.

Mestre Barbeirinho:

Executou o toque com nome "Amazonas Lento"

Mestre Waldemar:

♩ = 72 aprox.

2/4

etc.

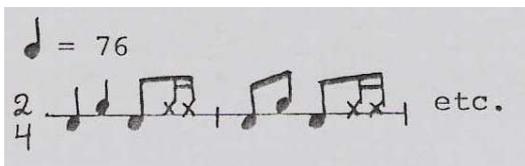
Mestre Canjiquinha:

♩ = 80 aprox.

2/4

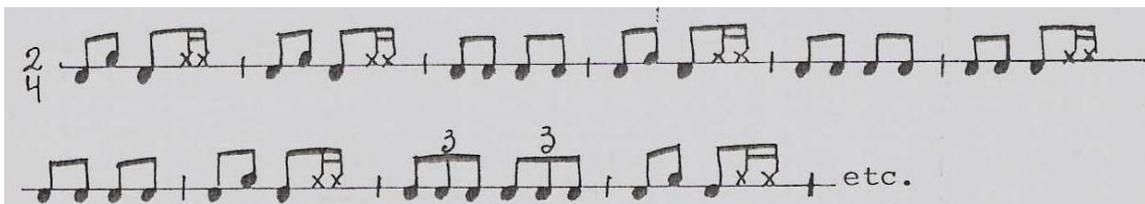
etc.

Rapaz do "show":



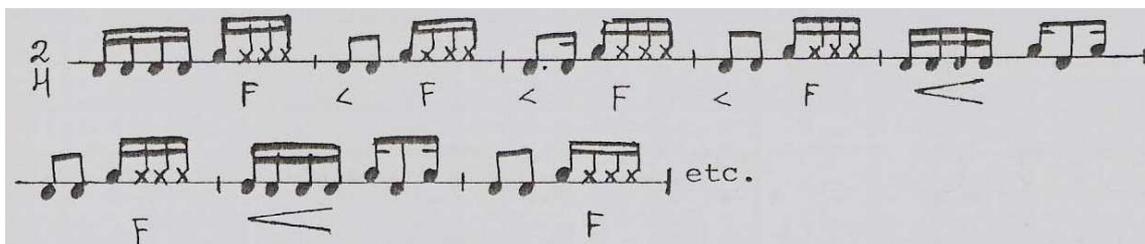
Tocado igual ao "Santa Maria" de Canjiquinha

Banguela dobrado:



Amazonas

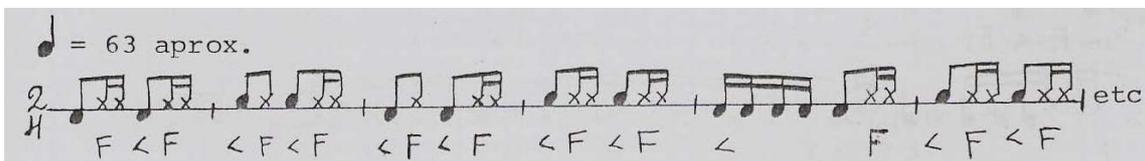
Mestre Bimba:



Mestre Eziquiel:

Igual ao de Bimba

Mestre Barbeirinho:



Amazonas Lento: $\text{♩} = 63$. Executado igual ao "Banguela" de Bimba

Amazonas Repicado: Igual ao "Amazonas Lento", mas em andamento rápido



♩ = 88

A F

A F A F

Mestre Ezikiel:

Executou o toque igual ao de Bimba

Rapaz do "show":

Executou os 4 primeiros compassos do toque de Bimba

Mestre Barbeirinho:

Executou o toque igual ao de Bimba

Mestre Waldemar:

F <<<F <<<F< F< F

Santa Maria

Mestre Waldemar:

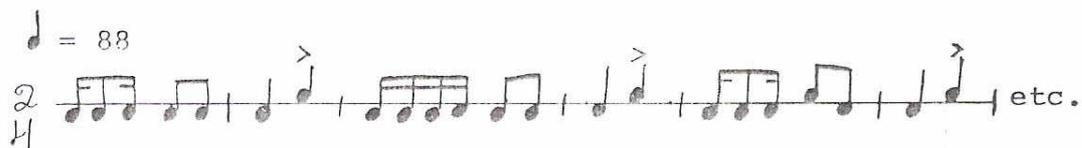
♩ = 138

* Moeda sō, sem bater com vareta

Mestre Caiçara:

♩ = 84 Executado igual ao "Ponhe a laranja no chão Tico-Tico".

Mestre Barbeirinho:

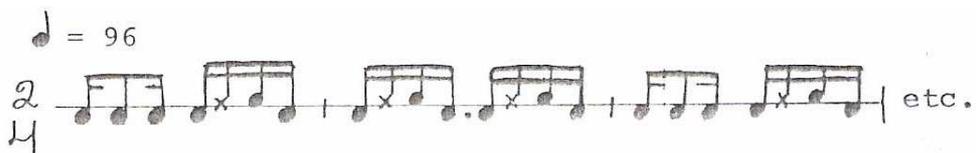


Santa Maria em som de Angola:

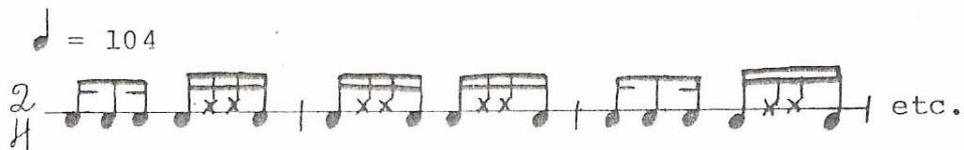
Executado igual à "Angola" de Canjiquinha

Samba de Angola

Mestre Canjiquinha:



Mestre Caiçara:

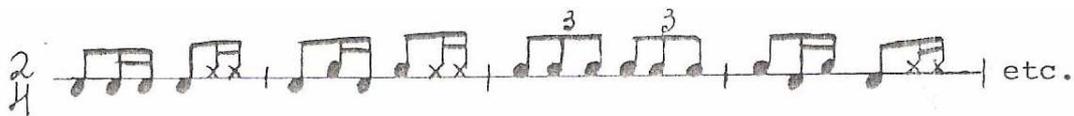


Rapaz do "show":

Tentou tocar este, mas foi completamente errado

Ponhe a laranja no chão tico-tico

Todos tocam este:



Muzenza

Mestre Canjiquinha:

♩ = 138
2
4 — — — — — etc.

Fotos

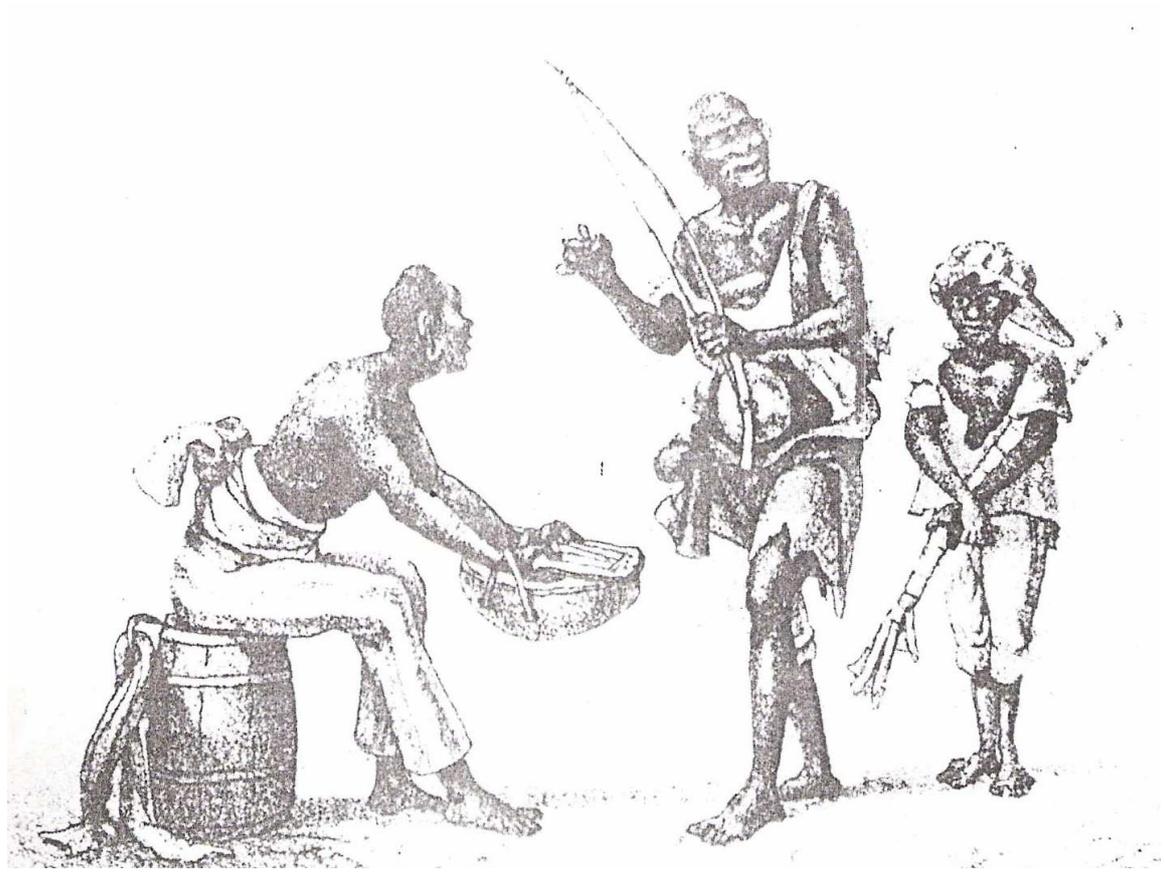


Foto 1

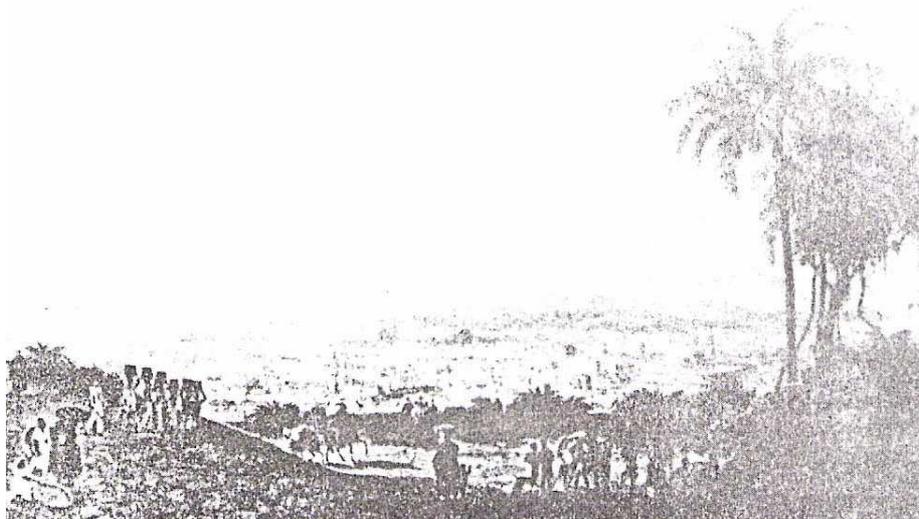


Foto 2



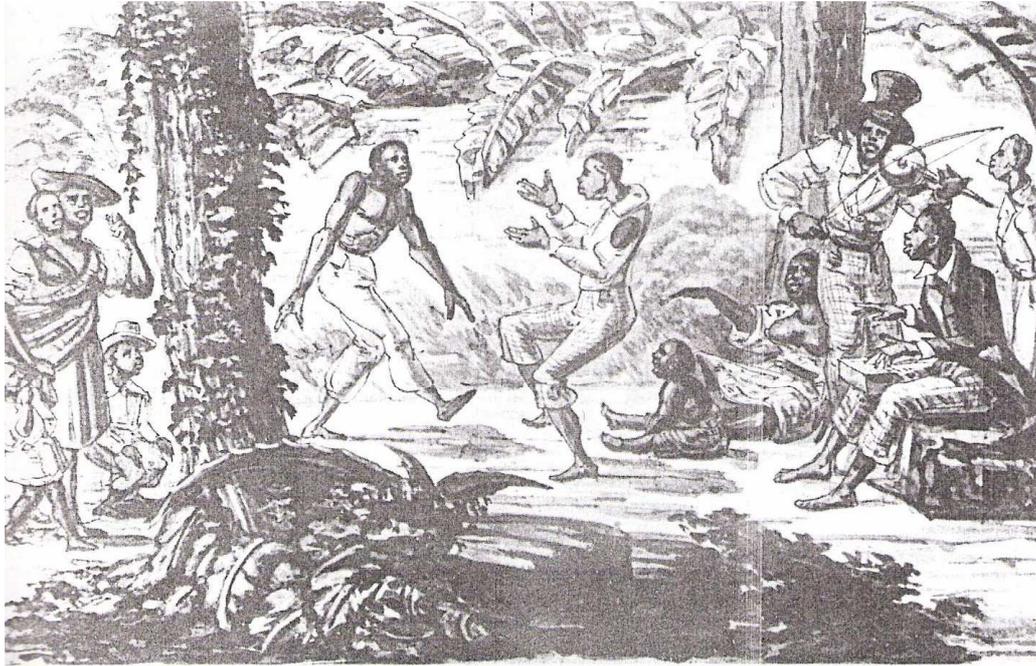
Detalhe da Foto 2



Foto 3



Foto 4



Estampa 1

RIO DE JANEIRO
Saul Harris - Harney
1850

Foto 5

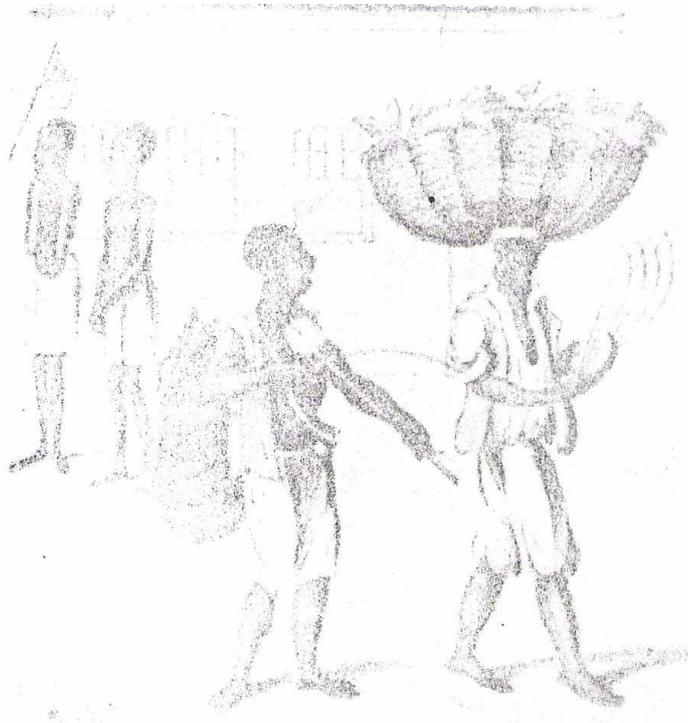


Foto 6

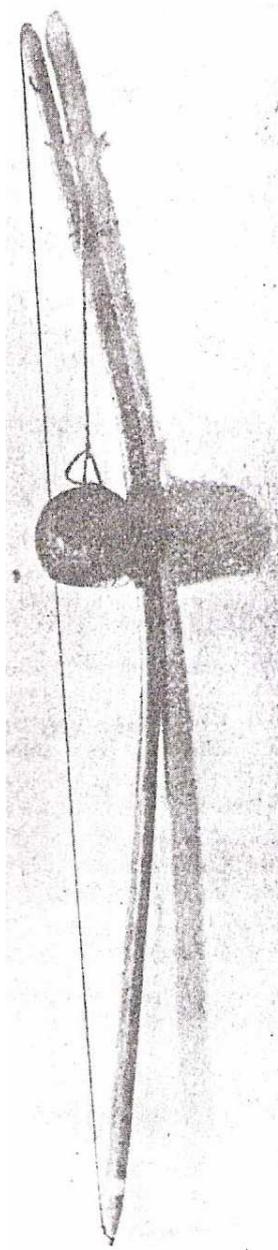


Foto 7

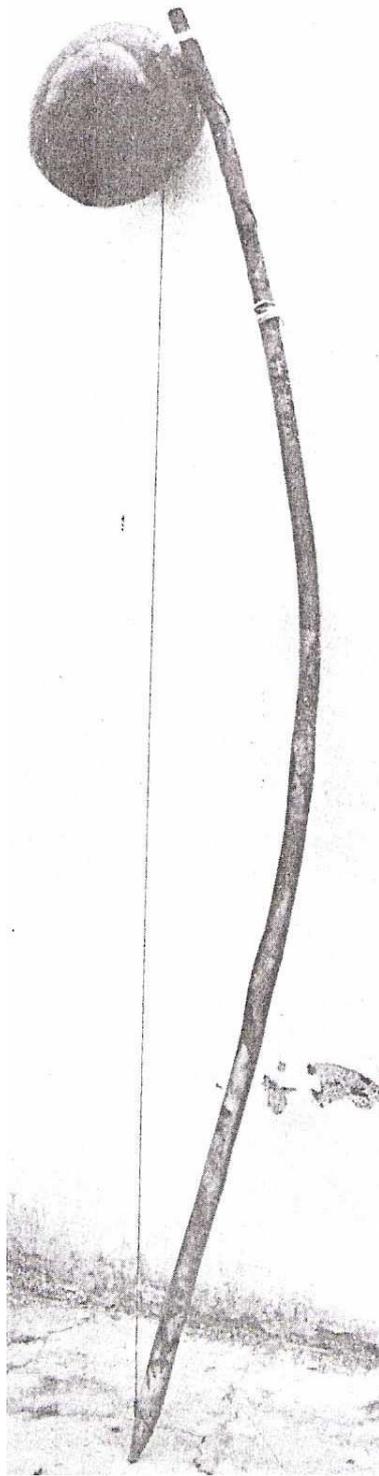


Foto 8

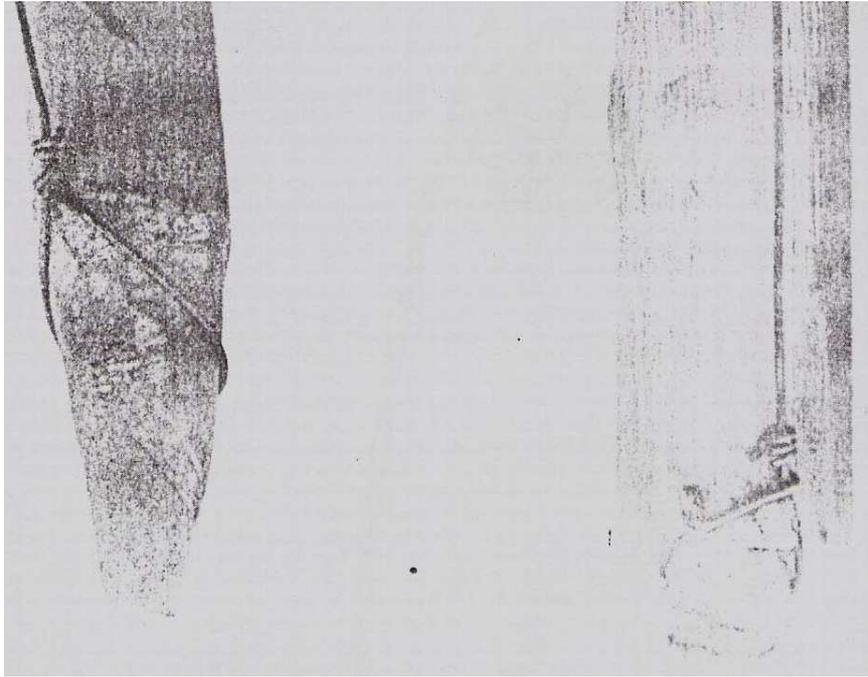


Foto 9

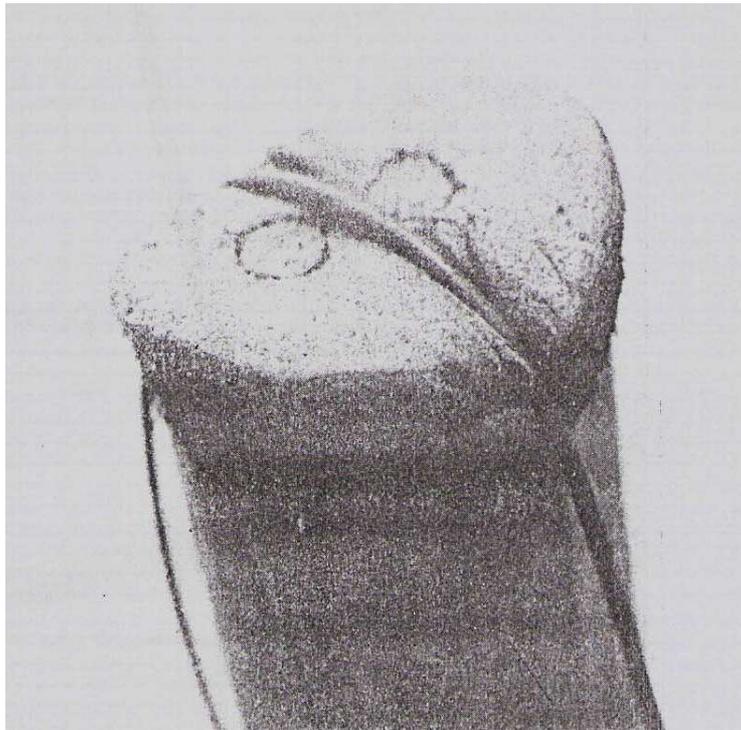


Foto 10

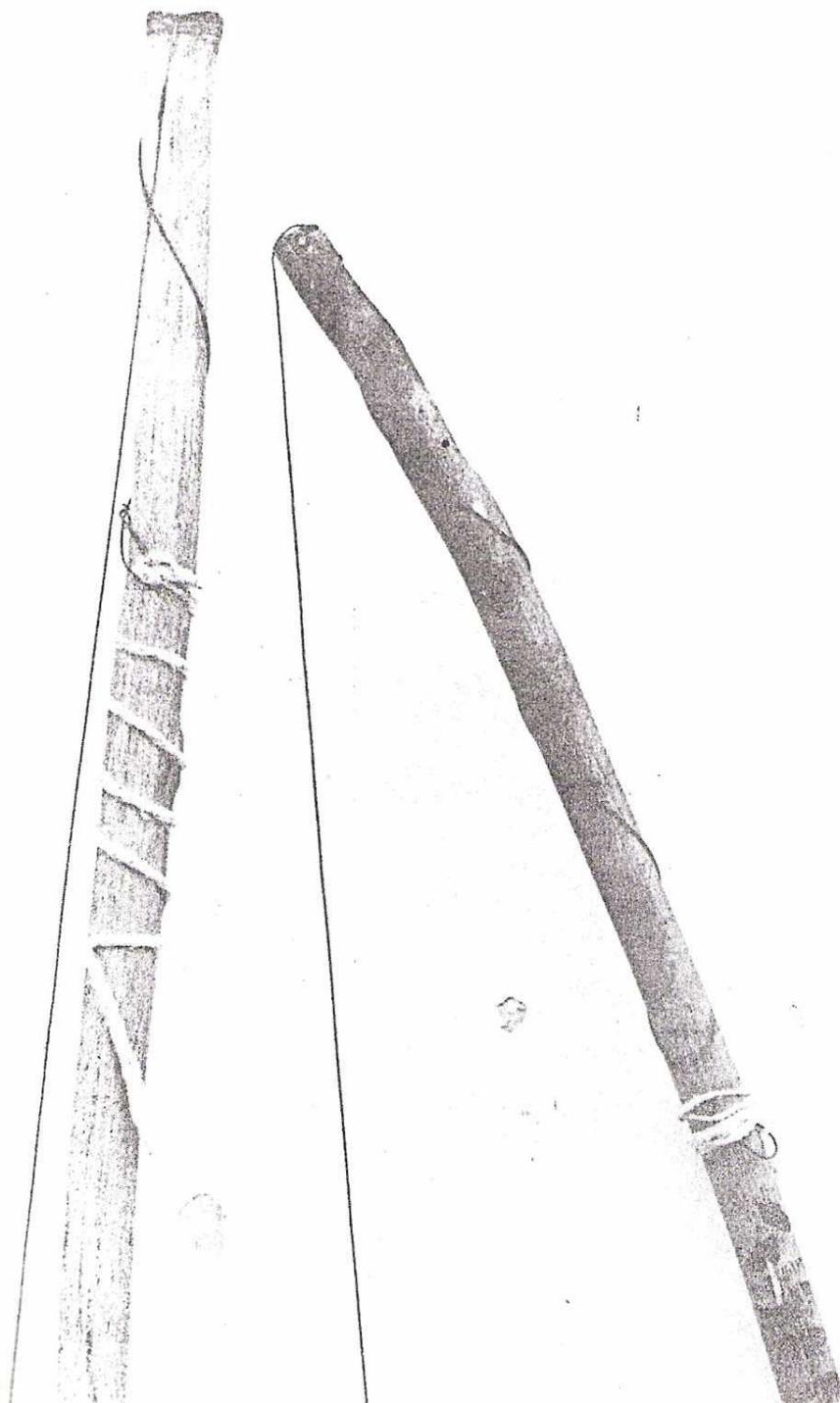


Foto 11

À esquerda: método de Mestre Eziquiel

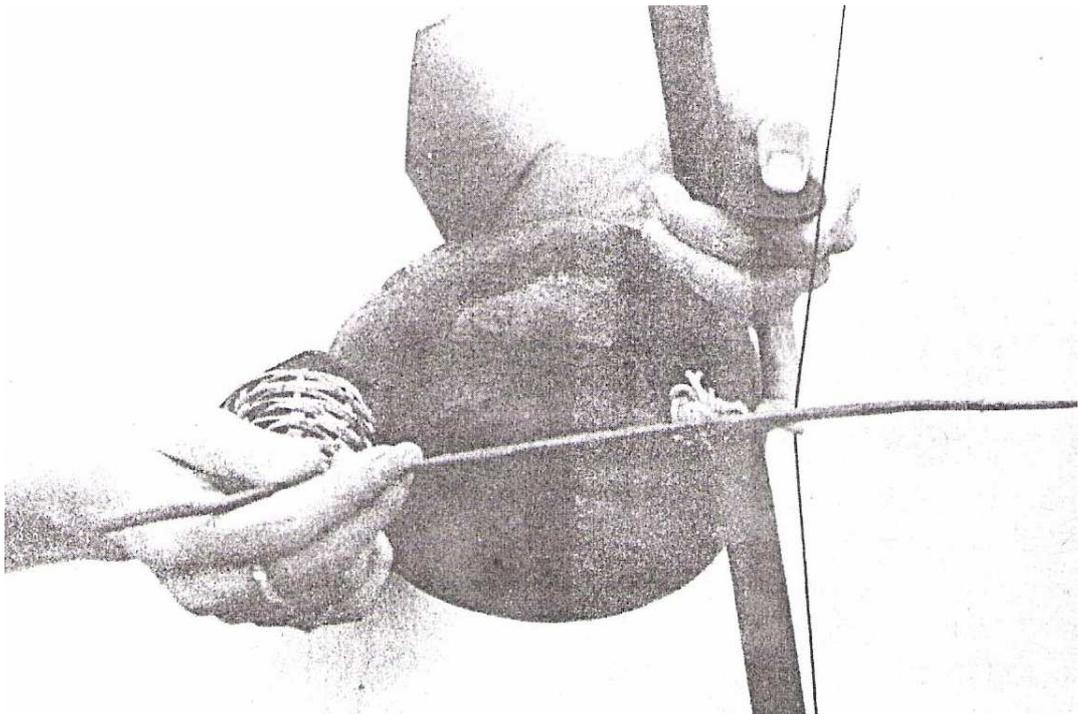


Foto 12

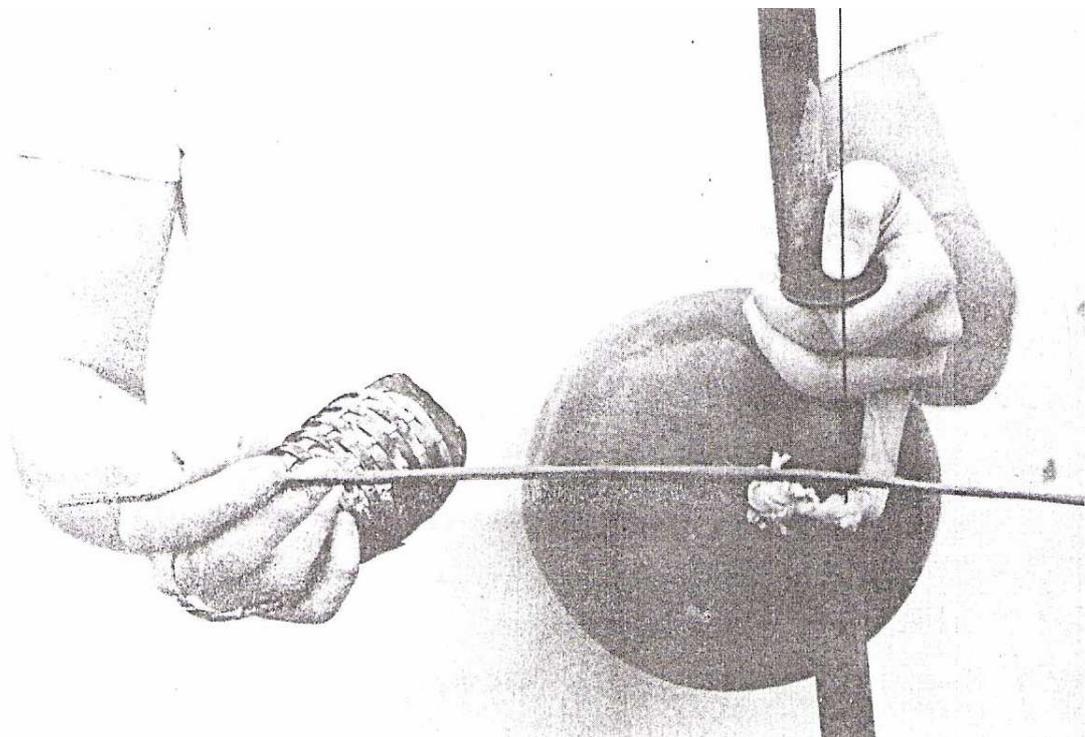


Foto 13



Foto 14

Vendedor ambulante tocando berimbau – Joaquim C. Guillobel (1787-1859).
Coleção Paulo Geyer



Foto 15

Antigos carregadores africanos no “canto” (Bahia)