



A TRADIÇÃO NO BERIMBAU DE BIMBA

A construção da ancestralidade na capoeira regional e contemporânea

Nicolas Catalani Zamboni Kiekebusch
Associação de Artes e Cultura Jack Voador
nicolas2002czk@gmail.com

GT 9 - Das Tabancas de Cabo Verde aos Quilombos do Brasil: Transfluências, cosmopolíticas da musicalidade e modalidades de resistência no Atlântico Negro

Resumo:

A capoeira, desde o princípio, é uma rede de socialização e solidariedade que permite a reconexão com o passado das e nas terras africanas, assim ela possui uma grande ligação com sua noção de ancestralidade. Essa conexão se estabelece por meio da sua musicalidade, corporeidade e oralidade, tudo baseado em dois conceitos-chave de tradição e fundamento, tornando-os essenciais para compreender qualquer prática da capoeira. Partindo desta premissa, buscou-se investigar como se deu a construção dos toques de berimbau na capoeira regional de mestre Bimba, objetivando entender como estes se conectam às tradições da capoeira, pois a música da capoeira tem um papel central na prática, entendê-la é o que torna o capoeira de fato um capoeira. A análise se deu principalmente pela comparação de vários toques de berimbau em diversas gravações, o que permitiu concluir que todos os toques de Bimba estão diretamente relacionados a toques anteriores. Assim, conclui-se que mestre Bimba inventou muitas coisas, mas nunca deixou de lado a ancestralidade da capoeira, pois manteve suas tradições em meio às inovações introduzidas por ele.

Palavras-chave: Capoeira regional; toques de berimbau; século XX.

THE TRADITION IN BIMBA'S BERIMBAU

The construction of ancestry in regional and contemporary capoeira

Abstract:

Capoeira is closely linked to its notion of ancestry through the concepts of tradition and foundation. Based on this premise, we sought to investigate the construction of berimbau rhythms in Mestre Bimba's regional capoeira, aiming to understand how these connect to capoeira traditions. The analysis was primarily based on the comparison of several berimbau rhythms in various recordings, which led to the conclusion that all of Bimba's rhythms are directly related to previous rhythms. Thus, we conclude that Mestre Bimba invented many things, but never abandoned capoeira's ancestral roots, maintaining its traditions amidst the innovations he introduced.

Keywords: Regional capoeira; berimbau rhythms; 20th century.

Introdução

A história da capoeira é cercada por mais dúvidas do que certezas, muito devido ao fato de que ela se originou como forma de resistência durante o período da escravidão, logo precisava ficar oculta. Porém, duas coisas ficam extremamente claras ao estudar os registros do século XIX: Desde aquele tempo a capoeira é um movimento de resistência à ordem colonial; desde aquela época a capoeira é uma rede de solidariedade e ferramenta de socialização. Neste sentido, a capoeira foi um dos meios pelos quais os africanos se conectavam no Brasil às suas terras natais e os afro-brasileiros às suas terras e ao seu passado ancestrais.



Dito isto, a capoeira é uma prática cultural brasileira extremamente dinâmica e complexa. Desta maneira, sua própria definição não é simples e abrange muitas coisas, como disse mestre Pastinha, “capoeira é manha, é mandinga, é tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá” (RUFINO, 2019, p. 74). Partindo deste princípio, a capoeira é a prática dos capoeiras abrangendo não apenas seu caráter marcial, mas também seu caráter lúdico e performático enquanto brincadeira, enquanto jogo e enquanto apresentação, seu caráter musical, o foco deste trabalho, e seu caráter filosófico, enquanto uma filosofia de vida.

Ainda que eu tenha enumerado de maneira separada, todos estes elementos são indissociáveis e a barreira entre um e outro é mera ilusão: A luta da capoeira é um jogo em um contexto diferente; o jogo, na verdade, é uma conversa; a música na verdade é um jogo e até mesmo uma luta e; seja disputando com o corpo, seja disputando com a palavra, tudo isso é a própria filosofia do capoeira e, assim, a vida dele se converte só em mais um jogo. Posso dar inúmeros exemplos disso, mas a verdade é que nada precisa ser dito diretamente, tudo é percebido muito mais por meio de metáforas e vivências, logo nada é mais comum do que ouvir coisas como “jogo de pergunta e resposta”, “se viu que o diálogo [jogo] está fluindo, não compra para não atrapalhar a conversa”, “o jogo é uma história que está sendo contada”, “o mundo é uma roda”...

Neste sentido, o aprendizado da capoeira é por si só extremamente complexo, pois, ao se tratar de um sistema filosófico, aquele que ingressa na capoeira é introduzido a uma nova forma de ver o mundo. Dessarte, tudo adquire repentinamente um novo significado, mas que nunca é expresso diretamente, pois os próprios praticantes mais antigos o naturalizaram e não veem razão para colocar de maneira direta, na verdade, podem inclusive ver razões para nunca por nestes termos. Este processo não é tão diferente do processo que Lévi-strauss vai explicar acerca da aquisição da linguagem, porque:

no momento em que o Universo inteiro, de uma só vez, tornou-se significativo, nem por isso ele foi melhor conhecido, mesmo sendo verdade que o aparecimento da linguagem haveria de precipitar o ritmo do desenvolvimento do conhecimento. Há portanto uma oposição fundamental, na história do espírito humano, entre o simbolismo, que oferece um caráter de descontinuidade, e o conhecimento, marcado de continuidade. O que resulta disso? É que as duas categorias do significante e do significado se constituíram simultânea e solidariamente, como dois blocos complementares; mas que o conhecimento, isto é, o processo intelectual que permite identificar, uns em relação aos outros, alguns aspectos do significante e alguns aspectos do significado — poder-se-ia mesmo dizer escolher, no conjunto



do significante e no conjunto do significado, as partes que apresentam entre si as relações mais satisfatórias de conveniência mútua -, só se pôs a caminho muito lentamente. Tudo se passou como se a humanidade tivesse adquirido de uma só vez um imenso domínio e seu plano detalhado, com a noção da relação recíproca dos dois, mas tivesse passado milênios a aprender quais símbolos determinados do plano representavam os diferentes aspectos do domínio. O Universo significou bem antes que se começasse a saber o que ele significava; isso é certamente evidente. Mas, da análise anterior, resulta também que ele significou, desde o início, a totalidade daquilo que a humanidade pode esperar conhecer dele (MAUSS, 2003, p. 41-42).

Dentro deste raciocínio, o significante seria (ao menos de início) as múltiplas práticas que constituem o “fazer capoeira”, enquanto seu significado inicialmente adquirido seria a “tradição”¹. No entanto quando este significado inicial ganha profundidade e o conhecimento é de fato apreendido, este conhecimento torna-se um “fundamento”². Dentro deste movimento, o “fundamento” novamente estará baseado em uma “tradição” que, ao ser compreendida, configura em um novo “fundamento” em um processo virtualmente infinito.

Isto ocorre, por causa de um processo semelhante àquele explicado por Lévi-strauss acerca do mana:

O juízo mágico, implicado no ato de produzir a fumaça para suscitar as nuvens e a chuva, não se baseia numa distinção primitiva entre fumaça e nuvem, com o apelo ao mana para soldá-las uma à outra, mas no fato de que um plano mais profundo do pensamento identifica fumaça e nuvem, de que um é a mesma coisa que o outro, ao menos sob certo aspecto, e essa identificação justifica a associação subsequente, não o contrário. Todas as operações mágicas repousam sobre a restauração de uma unidade, não perdida (pois nada jamais é perdido), mas inconsciente, ou menos completamente consciente do que essas próprias operações (MAUSS, 2003, p. 41).

Deste modo, ao ser introduzido na capoeira, o iniciante não possui condições para compreender o significado profundo das práticas e, conforme o tempo passa e ele vive a capoeira, ganhando então estas condições, ele passa a compreendê-las de forma internalizada,

¹ “Tradição” não está aqui posto dentro das múltiplas conceituações possíveis dadas pelas inúmeras ciências humanas, mas enquanto um conceito teórico da própria capoeira. Dito isto, em sua definição mais geral, “tradição” são todas as coisas praticadas na capoeira de modo recorrente podendo estar restritas a uma linhagem específica com uma localização temporal bem determinada ou vir desde tempos imemoriais (MESTRE Koioty Capoeira Herança de Zumbi, 2022).

² “Fundamento”, tal como “tradição” é um conceito próprio da capoeira e este é o denominador do sentido lógico de uma prática (MESTRE Koioty Capoeira Herança de Zumbi, 2022).



mantendo-a no domínio do inconsciente. Por conta disso, ao se ensinar a capoeira, muita coisa não é passada de maneira direta, mas compreende-se que ela só pode ser adquirida quando vivida. Indo além:

é sabido que, entre a maioria dos povos primitivos, é muito difícil obter uma justificativa moral, ou uma explicação racional, para um costume ou uma instituição: ao ser interrogado, o indígena se contenta em responder que sempre foi assim, que assim ordenaram os deuses, ou os antepassados. Ainda que encontremos explicações, elas sempre têm o caráter de racionalizações ou elaborações secundárias. Não resta dúvida de que as razões inconscientes pelas quais um costume é praticado ou uma crença compartilhada se afastam muito daquelas que são invocadas para justificá-lo. Mesmo em nossa sociedade, os modos à mesa, os hábitos sociais, as regras de vestuário e muitas de nossas atitudes morais, políticas e religiosas são escrupulosamente observados por cada um de nós, sem que sua origem ou verdadeira função tenham sido objeto de reflexão demorada. Agimos e pensamos por hábito, e a formidável resistência que se opõe a seu desrespeito, ainda que mínimo, provém mais da inércia do que de uma vontade consciente de manter costumes cuja razão fosse compreendida (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 33).

Neste contexto, “tradição” é comparável ao que Lévi-strauss chamou aqui de “hábito” e o “fundamento” seriam essas racionalizações e elaborações secundárias. Porém, aqui há algumas ressalvas onde essa construção de Lévi-strauss se torna insuficiente e a primeira delas é em relação à conexão entre a “tradição” e a “inovação” que é diferente. O capoeira é muito apegado às tradições, mas não se trata de uma inércia inconsciente e, sim, de uma vontade totalmente consciente, pois elas estão sempre sustentadas por fundamentos.

Desta forma, o fundamento se torna ferramenta essencial para a manutenção das tradições, embora eles se manifestem na fala muito mais como racionalizações para correções pontuais. Dizendo de outra forma, o capoeira por si só descobre os fundamentos por meio de suas vivências, mas é só quando identifica uma falha recorrente em seus companheiros ou alunos que ele os põe de maneira clara. Por conta disso, alguns fundamentos demoram toda uma vida para serem transmitidos e alguns simplesmente são totalmente esquecidos na memória coletiva.

Poder-se-ia pensar que uma tradição que perde o fundamento também perde a função, logo o fato de ela não mudar significa que se trata de uma inércia e, não, de uma reflexão, porém isto é um raciocínio enganoso. Quando um capoeira é questionado por que ele faz algo e ele desconhece o fundamento, ele diz que é por ser tradição: O fato de ele não conhecer não



significa que não existe um fundamento, então se os mais velhos lhe ensinaram a fazer de um jeito e não de outro há um porquê, eles sabiam mais. Assim, a inovação existe, mas sempre respeitando profundamente a tradição, e a inovação ocorre justamente a partir do desenvolvimento de novos fundamentos.

Para exemplificar, é uma tradição da capoeira o jogo acompanhado de música, as referências mais antigas de capoeira trazem o elemento musical, como na pintura de Debret (LUSSAC, 2014). No entanto, há muitas formas de executar a música dentro da capoeira e, para cada uma das formas, há um fundamento diferente, por isso grupos diferentes têm formações de baterias, composição de baterias, conjuntos de toques e funções de toques diferentes. Assim, todos estes pequenos detalhes (junto de muitos outros) formam a identidade de um grupo, a identidade de uma linhagem que conecta os praticantes a uma noção de ancestralidade interna do grupo.

Junto dessa ancestralidade interna, há uma ancestralidade maior que é construída, por sua vez, pelas tradições mais universais da capoeira. Deste modo, o que se vê não é uma decrescência de complexidade conforme se afunila as subdivisões ao se estudar a capoeira, mas há sempre um mesmo nível de complexidade. De certa forma, aqui o pensamento de Strathern publicado em 2004 encaixa-se perfeitamente, ainda que tenha sido originalmente aplicado a populações melanésias e depois aplicado por Soares-Pinto (2014) para os Djeoromitxi e os Kurupfü.

Isto porque, tal como a complexidade do parentesco nessas populações indígenas não diminui ao reduzir a escala de análise criando uma subordinação do sub-grupo ao grupo, na capoeira a complexidade dos grupos e, até mesmo, das divisões internas em um mesmo grupo e até de indivíduo para indivíduo, não é reduzida, não há subordinação. Esta comparação não quer dizer que há uma relação dos parentescos indígenas com a construção da capoeira, mas que a liberdade criativa da capoeira permite um desenvolvimento individual muito amplo que é repassado do mestre ao aluno e são nas coisas repassadas que se constrói uma noção de “parentesco”, a noção de uma linhagem. O que é repassado são as tradições e os fundamentos, mas, ao mesmo tempo em que eles são mantidos e seguidos, eles não aprisionam o capoeira.

Destarte, todo capoeira é um indivíduo único que se conecta aos outros por meio de sua linhagem, uma linhagem que o conecta a todos os capoeiras independentemente dos grupos. Como é facilmente perceptível, essa ancestralidade é também o que conecta a capoeira às suas raízes africanas e à toda uma macro-visão afro-brasileira de mundo. Neste ponto, retoma-se ao início deste texto: “A capoeira foi um dos meios pelos quais os africanos se conectavam no Brasil às suas terras natais e os afro-brasileiros às suas terras e ao seu



passado ancestrais”.

Desta maneira, é essencial refletir sobre quais são os fundamentos de uma determinada prática de uma determinada linhagem e como essa prática se conecta às tradições da capoeira, visto que são essas que, não apenas, tornam algo capoeira, mas também conectam o algo à ancestralidade afro-brasileira. Nesta perspectiva, as inovações técnicas são um foco de estudo muito importante e, no contexto da capoeira atual, um foco essencial é pensar na capoeira regional de mestre Bimba e como ela se conecta às tradições.

Para além da grande importância histórica de mestre Bimba, este se torna objeto principal da pesquisa devido ao fato da sua grande influência nos grupos da chamada capoeira contemporânea que muito deriva da capoeira de Bimba, ou seja, da capoeira que não é feita por grupos de capoeira angola ou de capoeira regional puras. Esta capoeira em questão é a vertente mais difundida atualmente, visto que os maiores grupos pertencem a ela, como a ABADÁ Capoeira, Grupo Capoeira Brasil, Grupo Senzala, etc (MILANI, 2011)...

Para se atingir tal meta, deve-se inicialmente considerar o contexto histórico da “luta regional baiana” para se compreender a importância de algumas das escolhas do mestre. Além disso, como é objetivo deste trabalho, analisar-se-á principalmente a musicalidade de Bimba buscando entender como se deu a criação de seus 12 toques e como estes se conectam à tradição da angola.

Tendo este foco, vale explicar que a música é um elemento essencial da capoeira, não à toa, existe o mito de que a capoeira é a única arte marcial acompanhada de música. Isto ocorre porque a música não é mero enfeite, não é mero disfarce e nem é mera ferramenta de alteração das funções do cérebro para prepará-lo para a luta, ela é tudo isso e muito mais, ela também é ferramenta para contar histórias, para passar códigos secretos, para conectar o capoeira ao sagrado e aos ancestrais, dentre muitas outras coisas.

“Quem não pode com mandinga não carrega patuá” e essa é uma das máximas mais importantes da filosofia da capoeira. Como conta a oralidade da capoeira, no passado, os malês, ou seja, os mulçumanos (inclusive os mandinga), carregavam amuletos com frases de alcorão costuradas e negros não-mulçumanos que queriam contar com a rede de solidariedade islâmica se aproveitavam desse elemento. No entanto, quando pedidos para completar um verso de alcorão, eram logo descobertos, assim a máxima da capoeira significa que não adianta fingir ser o que não é e, para o jogo, significa que não adianta entrar na roda se não conhece os códigos passados justamente pela música, em outras palavras é entender a música de capoeira que torna o capoeira mandingueiro, ou seja, um capoeira de verdade e, não, um mero imitador.



Metodologia

O trabalho foi separado em duas etapas principais, a primeira, como não poderia deixar de ser, constituiu de uma pesquisa bibliográfica sobre o contexto da época, a segunda partiu da análise dos toques propriamente ditos, não só da capoeira regional, mas também da capoeira angola. Em relação à pesquisa bibliográfica, para a parte dos textos acadêmicos de fato, uma das principais fontes usadas para se entender o contexto da época foi “Entre o Crime e o Esporte: A capoeira em impressos no Rio de Janeiro, 1890-1960” de Ricardo Martins Porto Lussac.

Também se utilizou outras obras para um contexto histórico mais amplo, para o século XIX se usou “A Negrada Instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890” de Carlos Eugênio Líbano Soares, “Capoeiras e Valentões na História de São Paulo (1830-1930)” de Pedro Figueiredo Alves da Cunha e “A materialidade de uma cultura imaterial: aspectos da cultura material da Capoeira no Rio de Janeiro no século XIX” de Lussac.

Enquanto para o século XX propriamente dito usou-se ainda “Muito antes do MMA: O legado dos precursores do vale tudo no Brasil e no mundo (1845-1934); parte I: As artes marciais formadoras do vale tudo” de Elton Silva e Eduardo Côrrea. Já para a construção da capoeira enquanto esporte, aproveitou-se uma pesquisa desenvolvida por mim e por Mauro Alexandre Farias Fontes, “Navalha, preconceito e reabilitação da capoeira”.

Para pensar sobre a capoeira em si de maneira mais ampla, pensou-se muito na perspectiva da obra de Luiz Rufino, “O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta”, e em outra pesquisa minha, “A Musicalidade da Capoeira e suas Conexões com Outras Manifestações Afro-descendente”. Já para pensar especificamente sobre a capoeira de Bimba e sua construção foram essenciais “A Herança de Mestre Bimba: Filosofia e lógica africanas da capoeira” do mestre Decânio e o documentário “Mestre Bimba: A capoeira iluminada”.

Já para a análise dos toques, utilizou-se primordialmente o álbum do próprio mestre Bimba, “Curso de capoeira regional”. Para ampliar as análises, usou-se ainda diversos álbuns para comparação pensando em diferentes toques e em diferentes aspectos, dentre eles, “L’Art du Berimbau” de mestre Gato Preto, “Capoeira Primitiva” de mestre Silvio Acarajé e as gravações de mestre Cabecinha e mestre Tiburcinho. Como não poderia deixar de faltar, há o uso de diversos vídeos, conteúdo, palavras e considerações de alguns outros mestres, mesmo que não fossem trabalhos científicos.



Além disso, vale destacar que este trabalho foi realizado por um capoeira de longa data que já pratica esta arte há 20 anos. Para contextualizar as vivências do autor em questão, iniciei a capoeira aos 4 anos de idade no grupo Senzala, aos 12 mudei para o Grupo Capoeira Brasil e, aos 17, estabeleci-me no núcleo do Raízes do Brasil de São Raimundo Nonato que, atualmente, é a Associação de Artes e Cultura Jack Voador. Desta forma, minhas vivências dentro da capoeira sempre foram na vertente da capoeira contemporânea e sempre estiveram ligadas à capoeira regional, assim este trabalho começou com o meu próprio aprendizado dos toques enquanto um capoeirista.

Dito isto, pouco entendo da teoria musical, mas muito sei sobre a musicalidade da capoeira, em se tratando dos toques de berimbau, é possível executar uma série de sons, para compreender a musicalidade de mestre Bimba, decidi focar em 11 notas: Solto, preso, chiado, arranhado, abafado, preso-abafado, abafado-arranhado, solto-preso, solto-modulado e preso-modulado. Dentro dessas notas, a nota solta é executada com uma batida no arame sem contato com o dobrão³ e com a cabaça fora da barriga emitindo uma nota grave, já a nota presa é executada com o dobrão pressionando o arame criando uma nota aguda.

O som do chiado é executado de forma parecida com o som do preso, porém a pedra apenas encosta no arame e a cabaça é tapada com a barriga, enquanto o som abafado é executado como o solto, porém com a cabaça tapada pela barriga e, quando o som é executado com o arame pressionado com força, faz-se o preso-abafado. Já o arranhado e o abafado-arranhado são executados respectivamente como um solto e um abafado, realizando um movimento rápido que leva o dobrão a encostar levemente no arame com a cabaça tapada pela barriga, criando um som que começa como solto ou abafado e termina aproximado de um chiado.

Por sua vez, o solto-preso é uma nota que inicia solta e termina com o dobrão pressionando o arame aproximando o som de uma nota presa. Ademais, ao se fazer uma nota solta e tapar a cabaça com a barriga e retirar em um movimento rápido cria-se o solto-modulado. Quando este movimento é feito em um preso, cria-se o preso-modulado.

Ademais, é importante levar em consideração o tempo de uma nota, pois é comum duas notas ocuparem o tempo de uma, bem como considerar o compasso, isto é, o tempo geral determinado pelas palmas, havendo toques com um compasso, ou seja, executados juntos de um ciclo das palmas, toques com dois, portanto executados dentro de dois ciclos de palmas e assim por diante. Para facilitar, estas são as notações utilizadas:

³ Dobrão é o nome dado à pedra ou à moeda usada para manipular o comprimento do arame e, assim, alterar o som.

Nome da nota	Solfejo da nota	Notação gráfica
Solto	don	○
Preso	din	⊗
Chiado	ti	⊗
Abafado	dun	●
Arranhado	dosh	⊕
Preso-abafado	din	⊗
Abafado-arranhado	dush	⊕
Solto-presos	doín	⊙
Solto-modulado	duo	⊙
Preso-modulado	díí	⊗
Tempo sem batida	...	

A Luta Regional Baiana

No século XIX, muitas transformações sociais importantes ocorreram e, no meio de todas essas transformações, a capoeira esteve no meio, especialmente a partir da Guerra do Paraguai, quando a capoeira foi introduzida no jogo político do Império. Ao se tornar o braço armado dos partidos, com a abolição da escravidão, os capoeiras logo se tornaram os principais componentes do exército paralelo que deveria garantir a coroação da princesa Isabel, a Guarda Negra. Entretanto, a Guarda Negra não teve sucesso e a República foi proclamada em 1889 (SOARES, 1993).

Deste modo, com o início da República, deu-se uma grande leva de prisões de capoeiras em um caráter de prisão política pelas mãos do Cavanhaque de Aço, Sampaio Ferraz, que enviou dezenas de capoeiras para a prisão de Fernando de Noronha (SOARES, 1993). O objetivo do Cavanhaque de Aço foi eliminar a capoeira do Rio de Janeiro e campanha semelhante ocorreu em outras partes do Brasil, porém não tiveram sucesso, apenas forçaram a capoeira a se adaptar a uma nova realidade (LUSSAC, 2016).

O século XX foi um século de profundas transformações sociais, assim:

Bimba faz parte de uma geração que mudou a cultura negra nas Américas: A geração que cria as escolas de samba, que cria o carnaval moderno, que cria o jazz nos Estados Unidos... Quer dizer, é um fenômeno que não é apenas brasileiro, é um fenômeno mundial, é a nova cultura negra americana (XPLAINING capoeira,

2021).

No Brasil e, mais especificamente na capoeira, nota-se desde o início do século uma campanha para a legalização da capoeira (LUSSAC, 2016). De fato, a capoeira desde o século XIX está entre a prática dos marginais e o esporte da elite, inclusive, o próprio Duque-Estrada Texeira, capoeira da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e um dos maiores articuladores do Partido Conservador, disse que a capoeira era um ótimo esporte, mas que foi estragado pela navalha do capanga (CUNHA, 2011).

Todavia, apenas no século XX é que de fato, por conta do Código Penal, começa a se buscar mudar a perspectiva construída sobre o que era a capoeira buscando (re)aproximá-la da elite, não mais como exercício de capangagem ou rebeldia de um cordão elegante (filho da elite), mas como o esporte brasileiro. Assim, a primeira academia de capoeira, ou melhor, de Gymnastica Nacional, só surge em 1916 com a academia de mestre Raphael Lóthus e Mário Aleixo (FONTES, KIEKEBUSCH, 2024).

É justamente o trabalho pioneiro (e esquecido) de Lóthus que dá as bases para a ginástica regional baiana surgir, haja vista que seu nome é referência direta à ginástica nacional. Assim, é provavelmente da academia de Lóthus que sai mestre Zuma (Anníbal Zumalacaragui de Menk Burlamaqui), escritor do Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodizada e Regrada por Aníbal Burlamaqui (Zuma), manual que lançou as regras para a luta de ringue que Bimba usou para obter permissão para realizar seus desafios (CORRÊA; SILVA, 2020).

Não obstante, a gymnastica nacional não poderia ser a capoeira de rua do Rio de Janeiro, muito pelo contrário, ela trouxe diversas modernizações, especialmente por conta da morte trágica e prematura de Lóthus, único dos capoeiras de sua academia que realmente tinha essa vivência. Assim, é notável perceber que Zuma sequer sabia que havia samba e batuque na cidade do Rio de Janeiro, por isso a gymnastica nacional removeu e acrescentou elementos para fugir do preconceito somado à própria ignorância e racismo destes esportistas (FONTES; KIEKEBUSCH, 2024).

Aqui ecoam as palavras de Celso Vieira:

Das tavernas saiu cambaleante a nobre arte do box, porejando álcool. Não o princípio, mas a turbulência da capoeiragem, praticada nos últimos dias do segundo império, aliás, por moços de bella estirpe, foi a razão immediata do seu aviltamento, a causa do seu estigma penal. Quem pudesse methodisal-a como exercício, disciplina, generalização da cultura physica neste paiz, e fossa tomada a serio pelos médicos, pelos educadores, pelas mães de família, que a detestam, rehabilitaria o capoeira, brilhantemente, para o giro do corta-capim ou a sorte do passo da

cegonha.

[...]

Mas a capoeiragem nunca se tornará physiocultura, vencendo os prejuízos da família e da classe média, sem alterações de nome e de fôrma, que a ennobreçam e desnacionalisem. Do pontapé ao football e do murro ao box há uma escala nominativa de preconceitos, reservas, tonalidades moraes para a nossa gente mesclada e susceptível.

[...]

Que os nativistas se conformem, pois, deixando ao parlamento uso do box enluvado, o estylo da pugna contundente, mas elegante, ao menos pelo aviso estrangeiro: Made in England. Por enquanto, a politica só admite os golpes da capoeiragem no sentido translato, e em verdade, nesse amplo dominio figurativo, nenhum dos seus campeões ignora á efficacia de uma rasteira ou a beleza de um escorão (PEREIRA, 1935, p. 12).

Neste contexto, mestre Bimba desenvolveu sua capoeira regional com o grande desafio de atender as expectativas da elite racista e positivista, mas sem perder de vista as raízes da capoeira, sem desnacionalizá-la. Como de costume na sua época, mestre Bimba desenvolveu a capoeira no seu sentido marcial mais amplo e direto, adaptou a capoeira baiana tradicional que ele praticou por 12 anos e usou alguns elementos vindos do batuque (XPLAINING capoeira, 2021), luta praticada por seu pai e que se mesclava frequentemente com a capoeira na Bahia há gerações (ABREU, 2014).

Uma vez que era para o ringue, a capoeira de Bimba também se valeu de movimentos provenientes de outras artes marciais, lutas de origem oriental, particularmente para o desenvolvimento dos balões de iúna⁴. Cabe aqui ressaltar que o principal objetivo da criação dos balões era como forma de se defender dos golpes de projeção e imobilizações das artes orientais e que não eram típicos da capoeira (CORRÊA; SILVA, 2020).

Ainda assim, a capoeira de Bimba não rompe esteticamente com a capoeira tradicional da Bahia, a noção de capoeira angola que se tem atualmente é muito limitada e, na verdade, ela é um guarda-chuva muito amplo. Um exemplo claro disso é a história de como mestre Geni aprendeu com mestre Bimba, Geni conta que ele, querendo aprender a regional baiana e temendo que seu mestre, Canjiquinha, não permitisse, ele buscou aprender as sequências com um aluno de Bimba que ele conhecia e, sendo apresentado ao mestre por esse aluno e sabendo apenas as sequências, mestre Bimba não duvidou, tamanha a semelhança dos estilos (CAMUGERÊ Cultural, 2020).

Indo além, mestre Bimba criou um sistema de ensino, as famosas sequências de Bimba, poderosa ferramenta pedagógica que ensina desde o início os 17 movimentos principais que, ao todo, somam 308 movimentos de corpo, e, o mais importante, o ato de se

⁴ Movimentos de projeção, isto é, movimentos em que o oponente é projetado no ar.



esquivar dos golpes como reflexo. Não é à toa que, em 1996, a Universidade Federal da Bahia lhe outorgou o título de doutor honoris (XPLAINING capoeira, 2021). Esta foi uma das maiores contribuições do mestre, feita muito por influência do positivismo que reinava em sua época, mesmo que poucos grupos hoje ainda usem este sistema por inteiro⁵, pois foi a base para se pensar o ensino moderno da capoeira.

Musicalmente, mestre Bimba também inovou sem abandonar a tradição, em relação às cantigas, ele manteve a roda iniciada por uma música sem coro, a quadra, seguida pela chula, também chamada de louvação, e, depois, sendo conduzida apenas por corridos. Este mesmo ritual é seguido pela capoeira angola, a diferença é que, ao invés de quadra, utiliza-se a ladainha (KIEKEBUSCH, 2022). Aqui vale destacar que a diferença da quadra para a ladainha é o tamanho, mas essa fronteira é dúbia, pois mestre Cabecinha (REVIRAVOLTA Capoeira Tradicional, 2020) cantou em 1940 ladainhas do tamanho de quadras e o batuque baiano era iniciado pela mesma estrutura da capoeira regional como mostra mestre Tiburcinho (AÚ de cabeça, 2023).

Outro elemento musical importante da capoeira regional é sua xaranga, composta por um berimbau e dois pandeiros, o fundamento para tal mudança é que “sendo um berimbau só, estaria mais claro para o capoeirista identificar o ritmo do berimbau, perceber as quebras de ritmo, as variações e se movimentar no jogo dentro dessa cadência ao berimbau” (XPLAINING capoeira, 2021). Essa configuração específica levou ao uso de muitos repiques⁶ pelo berimbau, pois sem o berimbau viola⁷ para embelezar o toque, este passa ao encargo do único berimbau utilizado. Além disso, mestre Bimba criou diversos toques para a sua capoeira regional, objeto principal da análise proposta aqui.

Além disso, instrumento de capoeira na época de Bimba era apenas pandeiro e berimbau, outros instrumentos foram acrescentados posteriormente (SILVA, 1989). Quanto à palma, a mudança da palma de terreiro (1... 2 3) para a palma de Bimba (... 1 2 3) também não rompe com a tradição da capoeira, apenas inova estabelecendo que as palmas servem, assim como o pandeiro, para definir a marcação do ritmo que não fica tão clara só com o

⁵ Apenas para exemplificar, nunca aprendi as sequências de Bimba, mas me recordo que uma das primeiras movimentações que realmente inseri no meu jogo foi meia-lua de frente seguida de armada, movimento que inicia a sequência de Bimba, demonstrando a persistência da tradição de ensino que constituía então parte da identidade do grupo que eu participava na época.

⁶ Repique é o nome dado às variações e improvisos feitos dentro da execução de um toque sempre retornando à forma básica do toque.

⁷ Há três tipos de berimbau principais, um de cabaça maior e de som mais grave, chamado de gunga que tem a função de comandar a roda, um de cabaça menor e de som mais agudo que tem por função repicar embelezando o instrumental da roda, nomeado de viola, e um de cabaça mediana e com som entre o gunga e o viola, chamado de médio, que tem como função complementar o gunga.



berimbau médio. Esta característica fica bem evidente quando se observa a palma específica para acompanhar o toque de amazonas que é exatamente a mesma marcação do pandeiro como será descrito mais à frente.

O berimbau de Bimba

O toque do berimbau não é mero enfeite na roda da capoeira, ele é essencial, pois comanda o jogo, não apenas dita a velocidade, mas determina como este jogo deve ocorrer, determina suas características, assim o jogo de são bento grande, não pode ser igual ao jogo de angola ou ao jogo de santa maria. Por isso, quando Bimba desenvolve seus toques, ele desenvolve toques com uma intenção específica, mestre Camisa entende que:

Os toques do mestre Bimba, eles têm uma cadência que dá uma movimentação ofensiva, porque a capoeira, ela já é defensiva de... de... de... de nascença, né? A capoeira, ela já é negociada, a ginga é defensiva, os toques antigos. Então, Bimba deu uma batida a mais para você fazer a movimentação e não descansar na perna de trás, é bater e voltar rápido (XPLAINING capoeira, 2021).

Não obstante, em se tratando da tradição, um dos toques mais icônicos é o toque de cavalaria do mestre Bimba (ti don ti don | ti don din don). Há quem afirme que Bimba usava para executar um jogo específico, no entanto o mais comum é que o toque de cavalaria era o antigo toque de alerta da chegada da polícia para que os capoeiras pudessem se dispersar e que o mestre Bimba tocava sempre que alguém batia na porta da sua academia por hábito (CDO Sergipe – Mestre Salgado, 2017a).

Fosse qual fosse a função, é evidente a relação da cavalaria de Bimba com a cavalaria antiga, seja a forma 1 (ti dun don don | ti'don don don don) registrada por Silvio Acarajé (SILVIO Acarajé – Tema, 2018a) ou a forma 2 (ti'ti don ti'ti don | ti'ti don don don) registrada por mestre Moraes (GRUPO de Capoeira Angola Pelourinho – Tema, 2015). Um dos elementos mais importantes é o uso de apenas um chiado na forma 1, pois ele está relacionado à necessidade da velocidade da execução do toque e o uso de um chiado é algo muito característico da musicalidade de mestre Bimba.

Além disso, ao mesmo tempo, a diferença do 2º compasso no toque de Bimba é marcante, isso pode ser compreendido como uma perda da aceleração, já que não há a sobreposição de notas, compensada pela nota presa que dá a ênfase necessária no final do toque. Ainda assim, as outras formas da cavalaria podem ser ouvidas sendo tocadas como repiques por mestre Bimba em seu álbum (MESTRE Bimba – Tema, 2015c). De todo modo,

parece ter sido a partir de uma aceleração do toque de cavalaria que Bimba tocava, criada exatamente pela sobreposição de notas, que mestre Bimba criou seu toque de samango (ti'don... ti'don... | ti'don... don'din'don...), toque resgatado por mestre Nenel (MOVIMENTO Popular da Capoeira, 2023).

Cavalaria	Compasso 1				Compasso 2			
Forma 1	⊗	●	○	○	⊗○	○	○	○
Forma 2	⊗⊗	○	⊗⊗	○	⊗○	○	○	○
De Bimba	⊗	○	⊗	○	⊗	○	⊗	○
Samango	⊗ ○		⊗ ○		⊗ ○		○ ⊗ ○	

Assim, para começar a construção dos principais toques que são da autoria de Bimba, deve-se partir do princípio: O toque de angola (ti'ti dosh din...), ao ser invertido, cria o toque de angola invertida ou são bento pequeno (ti'ti din don...), o processo de inversão em questão é a troca das notas presas por soltas e as notas soltas por presas⁸. A partir do são bento pequeno, criou-se o são bento grande (ti'ti din don don) com o uso da batida a mais criando o efeito que Camisa cita.

Nome do toque	Compasso 1			
Angola	⊗⊗	⊕	⊗	
São bento pequeno	⊗⊗	⊗	○	
São bento grande	⊗⊗	⊗	○	○

Estes são os três toques mais básicos da capoeira angola até hoje, mestre Cabecinha (REVIRAVOLTA Capoeira Tradicional, 2020) apresenta curiosamente faixas tocadas apenas em são bento grande e em outros dois toques, são bento grande marcado (ti'ti din din don) e são bento grande de compasso (ti'ti din ti'din don) como mestre Roberval (MESTRE Roberval – Tema, 2019) e mestre Gato Preto (MESTRE Gato Preto – Tema, 2014) chamam. Ambos são criados a partir do toque de são bento grande, o marcado altera a função do toque alterando uma nota e o de compasso é uma desaceleração do marcado criada pela sobreposição de notas em um mesmo tempo, de modo que, em última instância, todos são derivações do toque de angola.

⁸ O som de chiado tem um tratamento anômalo na capoeira, não sendo contabilizado enquanto nota individualmente, por isso há até quem substitua o chiado por um chacoalhar do caxixi, e, por isso, a nota arranhada é vista essencialmente como uma nota solta.

Isto é fundamental a saber, pois o toque do qual deriva boa parte dos toques de mestre Bimba é o toque de são bento pequeno de Bimba (ti din don don | ti din ti'ti don), que pode ser escutado nas gravações de Lorenzo Dow Turner (CAPOEIRASHOP.PT, 2021). Assim, o toque em questão é uma junção dos toques de são bento grande e o são bento grande de compasso, inclusive Nenel fala que, pelo que seu pai contava, primeiro Bimba criou seu são bento pequeno e, depois, seu são bento grande (CAPOEIRASHOP.PT, 2022).

Nome do toque	Compasso 1				Compasso 2			
Marcado	⊗ ⊗	⊗	⊗	○	⊗ ⊗	⊗	⊗	○
Compasso	⊗ ⊗	⊗	⊗ ⊗	○	⊗ ⊗	⊗	⊗ ⊗	○
De Bimba	⊗	⊗	○	○	⊗	⊗	⊗ ⊗	○

A influência do são bento grande de compasso é tão visível que este toque tem o raro uso de dois chiados seguidos, algo incomum na musicalidade do mestre. Isto se deve ao fato de que, além da união de dois toques, há a substituição do chiado seguido do preso (ti'din) por dois chiados apenas (ti'ti). A partir do toque de são bento pequeno de bimba, criou-se o toque de são bento grande de bimba (ti don don din | ti don ti'ti din) e, por isso, este também usa os chiados duplos (ti'ti) como é visto no seu álbum (MESTRE Bimba – Tema, 2015h).

Do toque de são bento grande de bimba, o mestre ainda desenvolveu o toque de banguela (ti don din din) utilizando o mesmo mecanismo de criação que havia sido usado no são bento grande marcado e eliminando o segundo compasso (MESTRE Bimba – Tema, 2015b). Então, eliminando uma nota, Bimba criou a banguelinha (ti don din...) usada atualmente como banguela (MESTRE Koioty Capoeira Herança de Zumbi, 2016). Além disso, o toque de amazonas (ti'dun don don'don din | ti'dun don ti'don din) também foi criado a partir do são bento grande, criando uma cadência diferenciada a partir das notas duplas acrescentadas de forma espelhada nos primeiro e segundo compassos. Justamente por causa dessa cadência diferenciada as palmas e o toque do pandeiro são alterados não seguindo a sequência 1-2-3, mas 1-2 | 1-2-3 (MESTRE Bimba – Tema, 2015a).

Nome do toque	Compasso 1	Compasso 2
---------------	------------	------------

São bento grande	⊗	○	○	⊗	⊗	○	⊗⊗	⊗
Banguela	⊗	○	⊗	⊗	⊗	○	⊗	⊗
Banguelinha	⊗	○	⊗		⊗	○	⊗	
Amazonas	⊗●	○	○○	⊗	⊗●	○	⊗○	⊗

Outro toque importante nesta análise é o toque de idalina (ti'ti dosh... dosh | don... ti'ti din | ti'don don don din | ti'ti don ti'don din) registrado por mestre Silvio Acarajé (SILVIO Acarajé – Tema, 2018b). A partir deste toque, mestre Bimba criou a idalina compassada (ti dosh... doín | don... ti'ti din | ti'ti don don don'din | don'din don ti'ti din) alterando um arranhado para um solto-presos dando uma cadência diferenciada que dá uma sensação de maior lentidão. Além disso, a mudança dos dois últimos compassos nada mais é do que um repique, mas que, por não ter a interrupção dos chiados, dá uma sensação de continuidade que reforçam a lentidão do começo do toque⁹ (CDO Sergipe – Mestre Salgado, 2017b).

Outrossim, o toque de idalina de bimba (ti don don din | don don ti'ti din | ti'ti don don don'din | don'din don ti'ti din) foi criado unindo o seu toque de são bento grande com a idalina compassada. Por um lado, ele eliminou a sensação de lentidão do começo da idalina compassada, pois passa a ter a mesma quantidade de tempo de notas em todos os compassos. Ao mesmo tempo, trocando o chiado por um solto no início do compasso 2, ele criou uma sensação de continuidade que dá a impressão de que o compasso 1 e 2 são o mesmo, assim como os compassos 3 e 4, tornando-o aparentemente mais lento do que o são bento grande (MESTRE Bimba – Tema, 2015d).

Nome do toque	Compasso 1				Compasso 2			
	De angola	⊗⊗	⊕		⊕	○		⊗⊗
Compassada	⊗⊗	⊕		⊗	○		⊗⊗	⊗
De bimba	⊗	○	○	⊗	○	○	⊗⊗	⊗
Nome do toque	Compasso 3				Compasso 4			
	De angola	⊗○	○	○	⊗	⊗	○	⊗○
Compassada	⊗⊗	○	○	⊗⊗	⊗⊗	○	⊗⊗	⊗
De bimba	⊗⊗	○	○	⊗⊗	⊗⊗	○	⊗⊗	⊗

⁹ Como já dito, o chiado é uma nota com tratamento diferenciado na musicalidade da capoeira e termina sendo muito usado para definir o começo e o fim dos toques e seus compassos, a eliminação desse som então acaba criando essa impressão de algo contínuo.

Não parando por aí, mestre Bimba ainda criou seu toque de santa maria (... ti don din'don'din) e o toque do hino da capoeira regional com base no toque de santa maria (ti'ti don don don don | ti'ti don don don din | ti'ti din din din din | ti'ti din din din don). É amplamente sabido que o hino da capoeira regional surge do toque de santa maria inicialmente como uma criação de arte pela arte por parte de Bimba e de uma brincadeira por parte de seus alunos (FILHO, 1997). Entretanto, o toque de santa maria de bimba tem uma origem mais complexa, sugerindo uma combinação de influências.

Existe um toque registrado por mestre Canjiquinha em uma entrevista dada em 1960 onde ele apresenta um toque chamado “angolinha” (ti'ti dosh din don'din) que é muito parecido com o santa maria de bimba e facilmente confundido com ele (VELHOS, 2017). Porém, existe uma diferença muito grande na distribuição das notas dando ao santa maria uma cadência muito própria, a grande inovação de Bimba dentro desse conjunto de notas. Facilmente, nota-se que esse toque recorda a sonoridade do segundo compasso do toque de samango (ti'don... don'din'don...), uma vez que ambos utilizam três notas no tempo de uma, algo extremamente incomum.

Pensando sobre as raízes de tal inovação, salta aos olhos o toque de batuque-luta apresentado por mestre Tiburcinho de Jaguaribe tocado em uma caixa (... tum'ta'tum tum tum) onde o mesmo tipo de sobreposição aparece (AÚ de cabeça, 2023). No batuque-luta baiano, era comum o uso do berimbau, mas, infelizmente, não há gravações do toque usado. Ainda assim, tendo em vista o toque apresentado por mestre Tiburcinho, talvez tivesse o esquema “din'don'din” ou “don'din'don”, vindo daí a inspiração para o santa maria e o samango.

À primeira vista, é difícil compreender a relação entre o toque de Bimba e o santa maria, mas parece ser construída em cima de uma variação comum do toque de santa maria da angola (ti'ti don don don don | ti'ti don din don din | ti'ti din din din din | ti'ti din don din don). Na verdade, essa variação é tão comum na execução do próprio mestre Bimba que parece ser a forma que ele aprendeu como sendo o toque (MESTRE Bimba – Tema, 2015g). Ressalta-se que, na época em que mestre Bimba aprendeu, o ensino não era sistemático, tudo partia da vontade do indivíduo e da observação, até hoje os toques de berimbau não são ensinados em alguns grupos, o aluno deve prestar atenção e aprender sozinho, o que gera algumas variações na execução.



Nome do toque	Compasso 1					Compasso 2				
De angola	⊗	⊗	○	○	○	⊗	⊗	○	○	○
De angola (variação)	⊗	⊗	○	○	○	⊗	⊗	○	⊗	○
De bimba		⊗	○	⊗	⊗		⊗	○	⊗	⊗
Angolinha	⊗	⊗	⊕	⊗	○	⊗	⊗	⊕	⊗	○
Nome do toque	Compasso 3					Compasso 4				
De angola	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○
De angola (variação)	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Hino da capoeira regional (HILTON Sousa, 2006)										
Registro	Compasso 0									
Solfejo	dosh		dosh			dosh		dosh		
Partitura	⊕		⊕			⊕		⊕		
Registro	Compasso 1					Compasso 2				
Solfejo	...	don	don	don	don	ti	don	din	don	din
Partitura		○	○	○	○	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 3					Compasso 4				
Solfejo	ti	din	din	din	din	ti	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 5					Compasso 6				
Solfejo	ti	dosh	ti	dosh		ti	don	din	don	din
Partitura	⊗	⊕	⊗	⊕		⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 7					Compasso 8				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 9					Compasso 10				
Solfejo	duo	duo	dosh	dosh		dosh	don	din	don	din
Partitura	●	●	⊕	⊕		⊕	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 11					Compasso 12				
Solfejo	dií	dií	dií	dií		ti	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗		⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 13					Compasso 14				



Solfejo	ti	dun	dun	dun	don	don	don	din	don	din
Partitura	⊗	●	●	●	●	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 15					Compasso 16				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	din
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 17					Compasso 18				
Solfejo	ti	dosh	ti	dosh	ti	don	din	don	don	din
Partitura	⊗	⊕	⊗	⊕	⊗	○	⊗	○	⊗	⊗
Registro	Compasso 19					Compasso 20				
Solfejo	ti	din	ti	din	din	din	don	din	don	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 21					Compasso 22				
Solfejo	ti	dun	dun	dun	don	don	don	din	don	din
Partitura	⊗	●	●	●	●	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 23					Compasso 24				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	din
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 25					Compasso 26				
Solfejo	duo	duo	duo	duo	ti	don	din	don	don	din
Partitura	●	●	●	●	⊗	○	⊗	○	⊗	⊗
Registro	Compasso 27					Compasso 28				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	din
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 29					Compasso 30				
Solfejo	ti	don	don	don	don	ti	don	don	don	don
Partitura	⊗	○	○	○	○	⊗	○	○	○	○
Registro	Compasso 31					Compasso 32				
Solfejo	ti	don	don	don	don	ti	don	din	don	din
Partitura	⊗	○	○	○	○	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 33					Compasso 34				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○



Registro	Compasso 35					Compasso 36				
Solfejo	duo	duo	duo	duo	duo	ti	don	din	don	din
Partitura	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 37					Compasso 38				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 39					Compasso 40				
Solfejo	duo	duo	duo	duo	duo	ti	don	din	don	din
Partitura	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 41					Compasso 42				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 43					Compasso 44				
Solfejo	ti	don	ti	don	don	don	don	din	don	din
Partitura	⊗	○	⊗	○	○	○	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 45					Compasso 46				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 47					Compasso 48				
Solfejo	duo	duo	duo	duo	duo	ti	don	din	don	din
Partitura	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 48					Compasso 50				
Solfejo	ti	din	din	din	din	din	din	don	din	don
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 51					Compasso 52				
Solfejo	ti	dosh	ti	dosh	dosh	ti	don	din	don	din
Partitura	⊗	⊕	⊗	⊕	⊕	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 53					Compasso 54				
Solfejo	ti	din	ti	din	din	din	din	don	din	din
Partitura	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 55					Compasso 56				
Solfejo	dosh	dosh	dosh	dosh	dosh	ti	don	din	don	din

Partitura	⊕	⊕	⊕	⊕	⊗	○	⊗	○	⊗
Registro	Compasso final								
Solfejo	ti	din							
Partitura	⊗	⊗							

Por fim, o último toque a ser mencionado é o toque de iúna, o toque mais complexo de toda a capoeira de Bimba, ele é dividido em quatro partes, duas de um único compasso e duas com dois compassos sendo as partes de livre mistura (MESTRE Bimba – Tema, 2015e). Sendo este o único toque que não foi baseado em um toque pré-existente da capoeira e, ainda assim, foi desenvolvido com base em uma outra tradição anterior com forte presença no Nordeste, a tradição dos violeiros, visto que o próprio Bimba era um exímio violeiro. O toque de iúna do berimbau seria baseado no toque de iúna da viola que, por sua vez, foi baseado no canto da própria ave iúna (MARCELO maery, 2018).

Registro	Compasso 1 (parte 1)				Compasso 1 (parte 2)			
Solfejo	ti'dun	dush	dush	don	ti'dun	dush	dosh	don
Partitura	⊗ ●	⊕	⊕	○	⊗ ●	⊕	⊕	○
Registro	Compasso 1 (parte 3)				Compasso 2 (parte 3)			
Solfejo	ti'dun	dush	dush	dosh	dosh	dosh	dosh	don
Partitura	⊗ ●	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	○
Registro	Compasso 1 (parte 4)				Compasso 2 (parte 4)			
Solfejo	ti'dun	dush	dush	don'don	don'don	don'don	dosh	don
Partitura	⊗ ●	⊕	⊕	○ ○	○ ○	○ ○	⊕	○

O Sonho de Salomão

Compreender que todos os toques de Bimba derivam diretamente de tradições anteriores, tradições ancestrais e que a maioria deriva diretamente do toque de angola, permite olhar a gravação “Sonho de Salomão” com um novo olhar e compreender a profundidade da ligação ancestral da capoeira regional.

Sonho de Salomão (00:00 – 01:25)	
Registro	Compasso 0



Solfejo	dosh	dosh	dosh	dosh	dosh	dosh	dosh	dosh	
Partitura	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	
Registro	Compasso 1				Compasso 2				
Solfejo	dosh	dosh	din	...	ti	dosh	din	...	
Partitura	⊕	⊕	⊗		⊗	⊕	⊗		
Registro	Compasso 3				Compasso 4				
Solfejo	ti	dosh	din	...	ti	don	din	don	
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 5				Compasso 6				
Solfejo	din	don	din	...	din	din	din		
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊗	⊗		
Registro	Compasso 7				Compasso 8				
Solfejo	din	dosh	din	...	ti	don	din	don	
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 9				Compasso 10				
Solfejo	din	don	din	...	din	din	din		
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊗	⊗		
Registro	Compasso 11				Compasso 12				
Solfejo	din	dosh	din	...	ti	don	din	don	
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 13				Compasso 14				
Solfejo	din	don	din	...	dun	dun	don	don	don
Partitura	⊗	○	⊗		●	●	○	○	○
Registro	Compasso 15				Compasso 16				
Solfejo	ti	don	din	don	din	don	din	don	
Partitura	⊗	○	⊗	○	⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 17				Compasso 18				
Solfejo	din	don	din	...	ti	don	din'don'din	...	
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 19				Compasso 20				
Solfejo	ti	dosh	din	...	dun	dun	don	don	don
Partitura	⊗	⊕	⊗		●	●	○	○	○



Registro	Compasso 21				Compasso 22			
Solfejo	ti	don	din	don	din	don	din	don
Partitura	⊗	○	⊗	○	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 23				Compasso 24			
Solfejo	din	don	din	...	din	din	din	
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊗	⊗	
Registro	Compasso 25				Compasso 26			
Solfejo	din	dosh	din	...	dun	dun	don	don
Partitura	⊗	⊕	⊗		●	●	○	○
Registro	Compasso 27				Compasso 28			
Solfejo	ti	don	din	don	din	don	din	don
Partitura	⊗	○	⊗	○	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 29				Compasso 30			
Solfejo	din	dosh	din	...	ti	don	din'd in	...
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 31				Compasso 32			
Solfejo	ti	dosh	din	...	ti	don	din	don
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 33				Compasso 34			
Solfejo	din	don	din	...	din	din	din	
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊗	⊗	
Registro	Compasso 35				Compasso 36			
Solfejo	din	dosh	din	...	dun	dun	don	don
Partitura	⊗	⊕	⊗		●	●	○	○
Registro	Compasso 37				Compasso 38			
Solfejo	ti	don	din	don	din	don	din	don
Partitura	⊗	○	⊗	○	⊗	○	⊗	○
Registro	Compasso 39				Compasso 40			
Solfejo	din	don	din	...	dosh	ti	don	din
Partitura	⊗	○	⊗		⊕	⊗	○	⊗
Registro	Compasso 41				Compasso 42			
Solfejo	ti	dosh	din	...	dosh	ti	don	din



Partitura	⊗	⊕	⊗		⊕	⊗	○	⊗	
Registro	Compasso 43				Compasso 44				
Solfejo	din	don	din	...	din	din	din		
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊗	⊗		
Registro	Compasso 45				Compasso 46				
Solfejo	ti	dosh	din	...	dun	dun	don	don	don
Partitura	⊗	⊕	⊗		●	●	○	○	○
Registro	Compasso 47				Compasso 48				
Solfejo	don	dosh	din	...	dun	duo	duo	duo	
Partitura	○	⊕	⊗		●	⊗	⊗	⊗	
Registro	Compasso 48				Compasso 50				
Solfejo	duo	dosh	din	...	ti	don	din	don	
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	○	⊗	○	
Registro	Compasso 51				Compasso 52				
Solfejo	din	don	din	...	ti	dosh	din	...	
Partitura	⊗	○	⊗		⊗	⊕	⊗		
Registro	Compasso 53				Compasso 54				
Solfejo	ti	dosh	din	...	ti	dosh	din	...	
Partitura	⊗	⊕	⊗		⊗	⊕	⊗		

A gravação ao todo consta com quase 6 minutos de Bimba tocando apenas este toque sem acompanhamento de pandeiros, mesmo assim, com menos de 1 minuto e meio já fica bem evidente qual seria este misterioso toque de Sonho de Salomão. O toque possui algumas características bem típicas de Bimba, primeiro o início com apenas um chiado, ao invés do chiado duplo, segundo a velocidade que é consideravelmente rápida e, terceiro, mas não menos importante, a quantidade grande de repiques que dão volume ao toque.

Apesar da grande quantidade de repiques, é fácil de perceber na transcrição que todo repique termina com uma nota grave, arranhada ou não, seguida por uma nota aguda alongada por um espaço vazio. Desta forma, fica bem evidente, especialmente considerando a recorrência de cada forma apresentada, que o toque puramente é “ti dosh din...”. Quando olhamos para esse toque, a semelhança com o toque de Angola é grande demais para não notar, a única diferença é que ele é iniciado por um chiado apenas e, não, um chiado duplo, o que se deve ao estilo de Bimba apenas.



Em resumo, “sonho de salomão” é apenas um outro nome para o toque de angola, agora, isso levanta a questão: Por que Bimba chamou de “sonho de salomão”? A resposta pode ser encontrada em um conto, “A Lenda da Capoeira”, contado por Bimba a Cisnando que contou para Decânio e que, então, registrou em A Herança de Mestre Bimba: Filosofia e lógica africanas da capoeira. Assim escreveu mestre Decânio:

Assim é que... um belo entardecer... ia tranqüilamente Salomão... o mais sábio dos reis... pela estrada da vida.. *“sin pensa... sin maginá...”* ... perigos?!... a hora de Exú?!?!?... quando foi surpreendido pela boca da noite... e interrogado por uma encruzilhada... que cantava do bojo duma cabaça... cadência marcada pelo caxixi... entremeada pelo retinir do *“dobrão”*... sob a batuta dum arco... comandado por um *“arami”*... **“meu birimba-a-a—u!... é um instrumentu duma corda só-6-6!”**... e prosseguia pela noite a dentro... a voz dolente... manhosa... enfeitando o viandante... uma canção de ninar... um convite ao sonho!... ***iniciando um jogo... uma luta entre Consciência e Sonho!... entre a Magia e o Eu!***... até hoje continua sonhando... e *‘um balé maravilhoso!*... *“u negu saci... cum alvu São Salumãu... sin imbolandu... cumu cobra pelu chãu... prá vê quim pódi mais!”*... *“iê-êê!”*... *“u balé da capuê-ê-ê-ra da Bahi-i-i-a!”*... (FILHO, 1997, p. 25-17).

Embora o conto seja bem curto, ele é muito significativo, pois ele conta de forma lendária a origem da capoeira, atribuindo sua criação não apenas ao rei Salomão, mas ao encontro dele com um saci ou um exu. Essa simbologia é muito profunda, pois não apenas é dizer, como o conto afirma diretamente, que a capoeira é criação de uma mistura do negro com o branco, afirmando-a como luta crioula, é também falar de forma simbólica que a capoeira surge da mistura da sabedoria (rei Salomão) e da malandragem¹⁰ (saci/exu).

Indo além, a origem da capoeira nessa lenda é ligada diretamente a um transe místico, ao sonho de Salomão, proporcionado pelo som do berimbau, a lenda não diz diretamente que toque seria essa, mas é extremamente significativo que mestre Bimba tenha chamado o toque de angola de “Sonho de Salomão”. Essa lenda não é um mero relato solto no mundo capoeira, mas é conectado diretamente a uma das ladainhas e quadras mais conhecidas:

Menino quem foi seu mestre/ Meu mestre foi Salomão/ Sou discípulo que aprendo/
Sou mestre que dou lição/ O mestre que me ensinou/ No Engenho da Conceição/ A
ele devo dinheiro/ Saúde e obrigação/ Segredo de São Cosme/ Quem sabe é São
Damião (MESTRE Bimba – Tema, 2015f).

E uma coisa extremamente curiosa de se notar é que é justamente essa a primeira quadra que Bimba canta em seu álbum. Desta forma, é bem evidente que mestre Bimba tinha

¹⁰ “Malandragem” é um conceito central na capoeira, ele define a esperteza para sair das situações da roda e da vida, o malandro é aquele que tem o viver e sabe os atalhos da vida, para entender melhor o que é a malandragem, ler Rufino (2019).



muita consideração pela Lenda da Capoeira e que não é sem razão que a maior parte dos seus toques sejam diretamente derivados do “sonho de salomão”, do toque de angola.

Conclusão ou Considerações Finais

A capoeira é uma prática muito diversa e muito ampla, sendo extremamente difícil de reduzi-la a uma única categoria, mas não importa a forma como se escolhe analisá-la, a ancestralidade é algo central. A noção de ancestralidade construída na capoeira é uma noção mediada pela tradição e pelo fundamento, tornando ambos os conceitos essenciais para toda e qualquer prática que se considere capoeira.

Assim, a capoeira regional pode em um primeiro momento parecer romper com essa lógica por introduzir muitas inovações e criações de mestre Bimba. Contudo, isto é uma análise errada, pois tudo o que Bimba criou foi com base em algo pré-existente e isso não retira o mérito da criação do mestre, apenas insere dentro de uma cosmovisão e valida a prática como tal. Inclusive, o fez sempre com muita reverência às origens míticas da capoeira.

Além disso, é de extrema importância compreender o contexto de todas as suas criações e inovações, Bimba começou a trabalhar no período em que a capoeira ainda era proibida e perseguida. Deste modo, o trabalho de Bimba foi muito mais do que desenvolver uma capoeira mais eficiente para a luta em ringues, o trabalho de Bimba foi principalmente criar uma conexão com a elite positivista (e racista) que permitisse a liberação da prática.

Não se deve também criar a ilusão de que, ao ensinar aos alunos de medicina e ao buscar essa aproximação estratégica com a elite, Bimba tenha de alguma forma desvirtuado a prática e se submetido às vontades alheias. Muito pelo contrário, Bimba não apenas foi muito sagaz como também sempre se manteve firme e nenhum de seus alunos tinha coragem de desafiar sua palavra. Como todo e qualquer capoeira, Bimba sempre exigiu respeito, é lembrar de certa quadra: “Quando eu fui na Liberdade/ Eu passei pelo Barbalho/ Encontrei Getúlio Vargas/ Com o ministro do trabalho/ A baleia então me disse/ Com toda veneração/ Que eu avoasse nas cabeças/ Não na carteira, não”.

Também não se deve julgar a escolha do mestre de ensinar aos filhos dos ricos, pois Bimba nunca deixou de ensinar e ajudar aqueles que eram pobres e desamparados, inclusive ensinava muitos sem cobrar. Em suma, o objetivo central do trabalho é demonstrar um pouco da criatividade de Bimba e relembrar sua importância para a capoeira atual, pois sem ele talvez nem mesmo existisse mais a capoeira, inclusive ressaltando como ele manteve as raízes



da capoeira regional, algo que não é visto no projeto de capoeira desenvolvido no Rio de Janeiro.

Em outras palavras, a capoeira regional é apenas mais um dos resultados da disputa do Rei Salomão e do Negro Saci, disputa que continua até hoje... Enfim, buscando um encerramento digno do famoso e eterno mestre Bimba, nada é mais apropriado que as palavras de mestre Itapuã sobre ele:

eu não fiz capoeira pra mim, eu fiz capoeira pro mundo. Aí eu... é... Até pensava assim: “Pô, que negócio megalomaniaco, ao invés de dizer que fez capoeira para a Bahia, né? Não, vai logo pro mundo”, hoje a gente vê que ele ‘tava certo, capoeira ‘tá no mundo todo. No mundo todo! (XPLAINING capoeira, 2021).



Referências

ABREU, Frederico José de. **O Batuque**: A luta braba. Salvador: Instituto Frede Abreu, 2014.

AÚ de cabeça. **MESTRE TIBURCINHO - BATUQUE - extraído do documentário DANÇA DE GUERRA de Jair Moura - 1968**. YouTube, 17 de nov. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oImn5IAY9_g&list=RDoImn5IAY9_g&start_radio=1>. Acesso em 30/07/2025

CAMUGERÊ Cultural. **46° LIVE NA IDENTIDADE DO CAPOEIRA – MESTRE GENI**. YouTube, 17 de mai. de 2020. (1h30m52s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0sOFSESohA>>. Acesso em: 01/05/2023.

SILVA, Washington Bruno da. **Canjiquinha**: A alegria da capoeira. Salvador: A Rasteira, 1989.

CAPOEIRASHOP.PT. **Toque São Bento Pequeno Capoeira Regional - Mestre Nenel - CapoeiraShop.fr**. YouTube, 12 de dez. de 2022, (25m30s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z63dhd5UHys>>. Acesso em: 30/07/2025.

CAPOEIRASHOP.PT. **Mestre Bimba e seu conjunto (1940) - Recorded by Lorenzo Turner - CapoeiraShop.fr**. YouTube, 22 de out. de 2021, (3m19s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mF1GhZBegb8&t=110s>>. Acesso em: 30/07/2025.

CCCB Capoeira Regional Baiana. **Sonho de Salomão - Mestre Bimba - 04/02/1941 - Lorenzo Turner (Registro Histórico)**. YouTube, de 29 de mar. de 2020, (6m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EZJSrqMixWE&list=RDEZJSrqMixWE&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

CDO Sergipe – Mestre Salgado. **Toque de Cavalaria por Mestre Testa - Legado de Bimba**. YouTube, 7 de abr. de 2017a, (1m50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CsTQostAap8>>. Acesso em: 30/07/2025.

CDO Sergipe – Mestre Salgado. **Toque de Idalina Compassado por Mestre Testa - Legado de Bimba**. YouTube, 27 de jun. de 2017b, (2m11s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ExA0rI5bbGk>>. Acesso em: 30/07/2025.

CÔRREA, Eduardo; SILVA, Elton. **Muito antes do MMA**: O legado dos precursores do vale tudo no Brasil e no mundo (1845-1934); parte I: As artes marciais formadoras do vale tudo. Print Replica: Edição dos Autores, 2020.

CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da. **Capoeiras e Valentões na História de São Paulo (1830-1930)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FILHO, Ângelo Augusto Decânio. **A Herança de Mestre Bimba**: Filosofia e lógica africanas da capoeira. Salvador: Coleção São Salomão, 1997.

FONTES, Mauro Alexandre Farias; KIEKEBUSCH, Nicolas Catalani Zamboni. Navalha, preconceito e reabilitação da capoeira. **Lumen et Virtus**, São José dos Pinhais, vol. 25, n. 39, p. 4125-4142, 2024.



GRUPO de Capoeira Angola Pelourinho – Tema. **Toques Tradicionais: Cavalaria (Aviso)**. YouTube, 20 de mai. de 2015, (1m45s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QQMs19UQXg&list=RD9QQMs19UQXg&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

HILTON Sousa. **Mestre Bimba toca o "Hino da Capoeira Regional"**. YouTube, 12 de ago. de 2006, (1m40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1NyXLGtqo5o&list=RD1NyXLGtqo5o&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

KIEKEBUSCH, Nicolas Catalani Zamboni. A Musicalidade da Capoeira e suas Conexões com Outras Manifestações Afro-descendente. **Jornada Interdisciplinar de Expressões Culturais I. Estudos, práticas e saberes musicais: aproximações entre o científico e o popular**. EdUENF: Campos dos Goytacazes, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. **A materialidade de uma cultura imaterial: aspectos da cultura material da Capoeira no Rio de Janeiro no século XIX**. Horizontes, v. 32, n. 2, p. 33-42, 2014.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. **Entre o Crime e o Esporte: A capoeira em impressos no Rio de Janeiro, 1890-1960**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MARCELO maery. **Um pouco da historia dos toques contada pelo mestre nenel filho do mestre bimba**. YouTube, 29 de dez. de 2018, (1m1s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsh9mo0ntJQ>>. Acesso em: 30/07/2025.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MESTRE Bimba – Tema. **Amazonas**. YouTube, de 17 de jul. de 2015a, (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Ut0NCthq8c&list=OLAK5uy_k1F_-MeiUUrrL4MvbEvg1HU1jIDqewpcw&index=3>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Banguela**. YouTube, de 17 de jul. de 2015b, (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Ut0NCthq8c&list=OLAK5uy_k1F_-MeiUUrrL4MvbEvg1HU1jIDqewpcw&index=3>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Cavalaria**. YouTube, de 17 de jul. de 2015c, (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IyXR880eJ-4&list=RDiyXR880eJ-4&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Idalina**. YouTube, de 17 de jul. de 2015d, (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mMA7suVZNU4&list=OLAK5uy_k1F_-MeiUUrrL4MvbEvg1HU1jIDqewpcw&index=6>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Iúna**. YouTube, de 17 de jul. de 2015e, (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKrW5mFOdo0&list=OLAK5uy_k1F_-MeiUUrrL4MvbEvg1HU1jIDqewpcw&index=5>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Quadras**. YouTube, de 17 de jul. de 2015f, (8m56s). Disponível



em:

<https://www.youtube.com/watch?v=yfmGbGsWkTo&list=RDyfmGbGsWkTo&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **Santa Maria**. YouTube, de 17 de jul. de 2015g, (2m19s).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zJlx6SeZo28&list=OLAK5uy_k1F_-MeiUUrL4MvbEvg1HU1jldQewpcw&index=4>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Bimba – Tema. **São Bento Grande**. YouTube, de 17 de jul. de 2015h, (2m16s).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IyXR880eJ-4&list=RDiyXR880eJ-4&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Gato Preto – Tema. **Toques de berimbau**. YouTube, de 28 de mai. de 2014, (17m27s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xNDTNBejKbg&list=RDxNDTNBejKbg&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Koioty Capoeira Herança de Zumbi. **É Benguela ou Banguela? Comprovado!**.

YouTube, de 15 de jun. de 2016, (10m59s). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=h7W2ypT8DaY>>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Koioty Capoeira Herança de Zumbi. **Roda de capoeira com 3 Berimbaus é**

tradição ou é fundamento? o que é fundamento e tradição?. YouTube, de 19 de fev. de 2022, (4m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vw7ojaw0nEw>>. Acesso em: 30/07/2025.

MESTRE Roberval – Tema. **São Bento Grande Marcado**. YouTube, de 30 de jun. de 2019, (3m27s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UfjdjACS_oE&list=RDUfjdjACS_oE&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

MILANI, Luciano. **Capoeira, qual é a sua, Angola, Regional ou contemporânea?**. Portal Capoeira, 18 de ago. 2011. Disponível em: <<https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/capoeira-qual-e-a-sua-angola-regional-ou-contemporanea/>>. Acesso em 30/07/2025.

MOVIMENTO Popular da Capoeira. **Capoeira | O toque de samango, por mestre Geni e mestre Nenel**. YouTube, 12 de mai. de 2023, (2m21s). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=GfMGrYp9SdM>>. Acesso em: 30/07/2025

PEREIRA, Celso Vieira de Matos Melo. A NOBRE ARTE. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 12, de 31 de jan. de 1935.

REVIRAVOLTA Capoeira Tradicional. **Mestre Cabecinha 1940**. YouTube, de 2 de fev. de 2020, (35m). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zPMDhRJtQnU&list=RDzPMDhRJtQnU&start_radio=1&t=1432s>. Acesso em: 30/07/2025.

RUFINO, Luiz. O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta. **Voluntas: Revista filosófica internacional**, Santa Maria, v. 10, p. 65-82, 2019.

SILVIO Acarajé – Tema. **Cavalaria Amiga**. YouTube, de 17 de mar. de 2018a, (1m36s).

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jd_aVNNOm78&list=RDjd_aVNNOm78&start_radio=1>



>. Acesso em: 30/07/2025.

SILVIO Acarajé – Tema. **Idalina de Angola**. YouTube, de 17 de mar. de 2018b, (1m36s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IR_Ip8nfDdM&list=RDIDR_Ip8nfDdM&start_radio=1>. Acesso em: 30/07/2025.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negra da Instituição**: Os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

SOARES-PINTO, Nicole. **Entre as Teias do Marico: parentes e pajés djeoromitxi**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

VELHOS Mestres. **ABC de M Canjiquinha**. Set. 2017. Disponível em: <<https://velhosmestres.com/br/destaques-13>>. Acesso em: 16/02/2026.

XPLAINING capoeira. 🌞 **Mestre Bimba | CAPOEIRA ILUMINADA (Subtitulada | With subtitles)**. YouTube, de 26 de set. de 2021, (1h9m35s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lw8Y7eCP7XQ>>. Acesso em: 30/07/2025.